

Tradition et innovation dans l'art du Sud-Est européen  
du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle

---

BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT D'ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

---

5

Collection dirigée par

ANDREI PIPPIDI et ANDREI TIMOTIN

ACADÉMIE ROUMAINE

---

INSTITUT D'ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

**MARIA ANA MUSICESCU**

**Tradition et innovation dans l'art  
du Sud-Est européen du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle**

Édition par

OANA IACUBOVSKI

MUZEUL BRĂILEI  
„CAROL I”



EDITURA ISTROS

---

BRĂILA, 2019

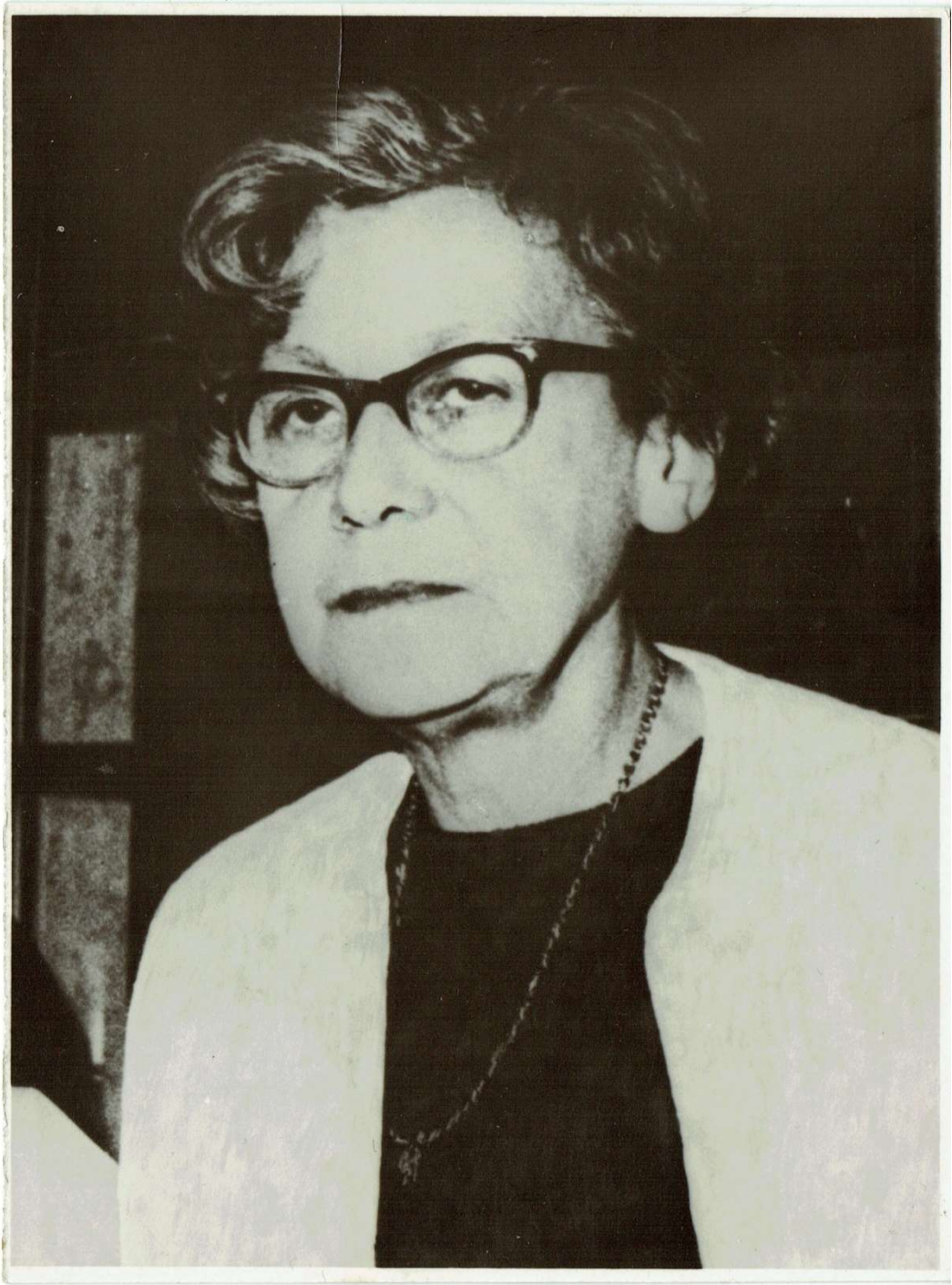
**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**MUSICESCU, MARIA ANA**

**Tradition et innovation dans l'art du Sud-Est européen du XVe au  
XIXe siècle / Maria Ana Musicescu ; éd. par Oana Iacubovschi. - Brăila :**  
Editura Istros a Muzeului Brăilei "Carol I", 2019

ISBN 978-606-654-330-9

I. Iacubovschi, Oana (ed.)





## AVANT-PROPOS

À travers ses études consacrées à l'iconographie de la peinture murale, aux arts appliqués, aux problèmes de style et aux questions méthodologiques de la recherche de l'art post-byzantin, Maria Ana Musicescu a contribué à définir la place de l'art des Pays roumains dans le contexte culturel de l'Europe du Sud-Est. Attachée aux valeurs esthétiques de cet art, qui a constitué depuis des siècles un facteur d'unité pour les peuples orthodoxes dans cette partie du monde, Maria Ana Musicescu a cherché à saisir la spécificité de la réception de l'héritage artistique byzantin dans les territoires roumains depuis le Moyen Âge jusqu'à l'abandon de ce canon esthétique au XIX<sup>e</sup> siècle. La diversité des thèmes abordés par l'auteur, ainsi que la vaste durée qu'ils couvrent donnent l'image d'un monde balkanique et d'un espace carpatho-danubien où la persistance de la tradition médiévale et l'innovation artistique vont de pair.

Parmi les différentes catégories d'art auxquelles Maria Ana Musicescu s'est intéressée tout au long de sa carrière, la broderie liturgique occupe une place privilégiée. Sur les traces de Gabriel Millet, Nicolae Iorga et Emil Turdeanu, Maria Ana Musicescu a contribué, depuis les années 50, à l'étude du patrimoine de la broderie médiévale roumaine par une série d'articles destinés à mettre en évidence des pièces moins connues, dispersées dans les collections des musées à l'étranger. L'étude sur l'*épitrachéliion* disparu d'Alexandru le Bon (« Nouvelles données sur l'épitrachéliion d'Alexandre le Bon », SCIA 1, 1958) ou celui qui attirait l'attention sur le voile d'iconostase avec la Descente de la Croix, et les portraits brodés de Despina, l'épouse de Neagoe Basarab, et de ses filles, Stana, Ruxandra et Anghelina (« Une broderie inconnue de Basarab de Neagoe », SCIA, V, 2, 1958), conservé au Musée du Kremlin (Palais des Armes), ce sont parmi les premières contributions de l'auteur dans le domaine. L'article intitulé « Portretul laic brodat în arta medievală românească » [Le portrait laïque brodé dans l'art médiéval roumain], paru en 1962 dans *Studii și cercetări de istoria artei*, a marqué, d'autre part, le début d'une série d'études consacrées au portrait votif et au portrait d'appareil, qui se poursuit avec « Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le sud-est européen. Essai de typologie » (1969), « Démètre Cantemir et ses contemporains vus à travers leurs portraits » (1973), et s'achève par « Byzance et le portrait roumain au Moyen Âge » en 1979.

« La broderie roumaine au Moyen Âge », le premier essai de synthèse consacré par Maria Ana Musicescu à la broderie médiévale roumaine (réédité

dans ce volume) a été publié dans la *Revue roumaine d'histoire de l'art*, et a été suivi, après quelques années, par le catalogue richement illustré, publié à la fois en roumain et en français, *La broderie médiévale roumaine* (1969), qui présente les étapes stylistiques traversées par l'art de la broderie dans les Pays roumains entre le XIV<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Maria Ana Musicescu a assumé presque entièrement les chapitres consacrés aux arts appliqués dans la première synthèse générale de l'art roumain, *Istoria artelor plastice în România* [Histoire des arts plastiques en Roumanie], publiée en deux volumes en 1968 et 1970. La dernière synthèse consacrée à la broderie roumaine, à laquelle Maria Ana Musicescu a travaillé en collaboration avec Ana Dobjanschi, *La broderie roumaine ancienne*, a été publiée à titre posthume en 1985.

La peinture murale des églises de Valachie et de Moldavie a fourni aussi de nombreux sujets de recherche à Maria Ana Musicescu. Sa contribution à la connaissance des ensembles de peintures murales des XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles est bien illustrée par plusieurs articles rassemblés dans ce volume (« Évolution des étapes stylistiques de la peinture murale valaque », « Byzance et le portrait roumain au moyen âge », « Réflexions sur l'art moldave à l'époque d'Étienne le Grand » et d'autres). En outre, Maria Ana Musicescu est l'auteur et le co-auteur d'un nombre important de volumes de la série des premières monographies artistiques et études de synthèse consacrées aux monuments et au patrimoine artistique mobile des Pays roumains. La monographie consacrée au monastère de Sucevița, réalisée en collaboration avec M. Berza, a été publiée à la Maison d'édition de l'Académie roumaine en 1958. Quatre autres volumes ont paru dans les années suivantes, dans la collection de monographies de la Maison d'édition Meridiane : le volume dédié au *Musée du monastère de Putna*, en 1964, la monographie du monastère de *Voroneț*, en collaboration avec Sorin Ulea, en 1969, *L'église princière de Curtea de Argeș*, en collaboration avec Grigore Ionescu, en 1976. Un volume consacré au monastère de *Putna*, rédigé avec Cristian Moisescu et Adriana Șirli, a paru à titre posthume en 1982.

\*

Dans le présent volume nous avons réuni une série de treize articles publiés par Maria Ana Musicescu entre 1964 et 1979, dont l'ensemble donne une image complète des thèmes abordés par l'auteur tout au long de sa carrière scientifique. La plupart de ces textes ont paru dans la *Revue des études sud-est européennes*, éditée par l'Institut d'études sud-est européennes, où Maria Ana Musicescu a mené son activité à partir de 1964. Des études publiées dans d'autres revues dédiées à l'histoire et à la culture du Sud-Est européen, telles *Études byzantines et post-byzantines* et le *Bulletin de l'Association internationale des études du Sud-Est européen*, ainsi que dans d'autres périodiques comme la *Revue roumaine d'histoire de l'art* et la *Revue roumaine d'histoire* ont également été reprises dans ce volume. S'y ajoutent les

contributions aux congrès internationaux d'études byzantines et sud-est européennes et aux colloques internationaux dédiés à des thèmes concernant le Sud-Est européen dans les années 60-70 du siècle dernier.

La structure bipartite du volume met en évidence la diversité des centres d'intérêt de l'auteur, partagés entre les questions spécifiques au domaine de recherche, alors en plein essor, de l'art post-byzantin du Sud-Est européen, et les questions posées par le cas particulier de l'art produit sur le territoire des Pays roumains dans les siècles qui suivirent la chute de l'Empire byzantin et l'installation progressive de la Turcocratie dans les Balkans. Dans la première partie du volume, nous avons regroupé les textes qui offrent une perspective globale sur l'évolution artistique du Sud-Est européen tout au long du Moyen Âge. Ils soulèvent des problèmes d'ordre général et permettent de saisir la terminologie et le cadre méthodologique à l'intérieur duquel Maria Ana Musicescu a développé ses recherches. Dans la seconde partie du volume, l'analyse porte principalement sur l'évolution de l'art dans les Pays roumains depuis le Moyen Âge à l'époque prémoderne, avec une attention particulière prêtée à l'historiographie des relations artistiques entre Byzance et les Pays roumains.

Le texte introductif de la première partie (« Autour des notions de tradition, d'innovation et de renaissance dans la peinture du Sud-Est européen aux XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles »), dont le titre a inspiré celui du présent volume, explique la dynamique du binôme tradition–innovation dans le contexte artistique sud-est européen après la disparition de l'Empire byzantin en tant que pouvoir politique et centre de rayonnement culturel vers l'espace balkanique. Tradition et innovation : ces deux notions reviennent dans les études de Maria Ana Musicescu au fil des années. Elles constituent les deux facteurs qui, bien qu'agissant parfois différemment d'une région à l'autre et n'étant pas nécessairement solidaires sur les plans stylistique et iconographique, tracent cependant la voie commune que les peintres des églises orthodoxes de la Péninsule balkanique ont suivie durant les siècles postérieurs à la conquête ottomane, sans sortir du paradigme byzantin.

Les métamorphoses de l'art du Sud-Est européen de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle font l'objet de l'article « Réflexions sur quelques problèmes de la peinture post-byzantine dans le Sud-Est de l'Europe », publié en 1972. « Continuité », « adaptation », « diversification » et « séparation » représentent ici les étapes de l'évolution dynamique qui caractérise l'art des communautés orthodoxes du Sud-Est européen après la chute de Byzance jusqu'au seuil de l'époque moderne. Les phases successives de ce processus, qui finit par la rupture avec la tradition iconographique et stylistique byzantine à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, témoignent d'« une permanente action d'élaboration en marge d'une tradition qui s'amenuise au fur et à mesure qu'on approche des temps modernes, sans toutefois jamais disparaître complètement ».

Publié la même année, l'article « Étapes du langage pictural aux XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Réflexions sur la relation entre la forme artistique et l'œuvre témoin » fixe l'analyse du XVI<sup>e</sup> siècle comme point de départ, illustrant, selon le schéma théorique exposé dans l'étude précédente, la phase d'« adaptation » dans l'histoire de l'art sud-est européen. L'inauguration du monastère de Curtea de Argeș en 1517, et ses implications culturelles et religieuses, l'achèvement de l'ensemble mural de Saint-Nicolas Anapafsas par Théophane le Crétois aux Météores en 1527, qui a établi un nouveau langage pictural, suivie par la peinture murale dans les grands centres monastiques de la Grèce post-byzantine, ou encore la réorganisation de la Patriarchie de Peć en 1557, événement qui a dynamisé l'activité artistique dans les territoires serbes sous domination ottomane, tous ces événements, auxquels s'ajoute, selon l'auteur, le phénomène en plein essor de la peinture extérieure des églises moldaves, marquent le début dans l'histoire de l'art de chaque pays Sud-Est européen d'une étape de dépassement de l'esprit d'imitation et d'assimilation de l'héritage byzantin dans la « tradition nationale ».

Exploitée à plusieurs occasions, en relation avec le terme général de « tradition byzantine » ou « tradition œcuménique », la notion de « tradition nationale » représente une formule de compromis. Elle découle de la distinction que Maria Ana Musicescu établit entre deux formes de réception, l'« héritage actif » et la « simple survivance » des formes et de l'iconographie byzantine dans l'art produit dans les Balkans dans les siècles ayant suivi la disparition des anciens centres de rayonnement culturel. Rappelons que cette dernière étape était encore considérée par Viktor Lazarev en 1968, dans l'édition italienne révisée et complétée de la *Storia della pittura bizantina*, comme avoir produit un art décadent, incolore, « des épigones, qui se referment dans le cercle étroit des formules standardisées ».

Poursuivant en réalité une tendance qui existait depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque Gabriel Millet introduisit le concept d'« école » dans l'étude de l'architecture et de la peinture byzantine (G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, 1916, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, 1916 et *L'ancien art serbe : Les églises*, 1919), l'historiographie de l'entre-deux-guerres a souvent limité la recherche de l'art médiéval à des groupes de monuments situés dans les limites géographiques et politiques des États nationaux modernes. Mettre en évidence la spécificité, par rapport à Byzance, de l'art circonscrit aux frontières nationales, ainsi qu'aux frontières des États médiévaux de la Péninsule balkanique à l'époque byzantine, était l'un des objectifs récurrents de la recherche au cours de cette période (B. Filov, *L'ancien art bulgare* (1922), M.M. Vasić, *Žiča i Lazarica. Studije iz srpske umetnosti srednjeg veka* (1928), etc.). On a continué à parler dans l'historiographie d'après-guerre de spécificités « nationales » dans l'art de la Péninsule balkanique (V. N. Lazarev, *op. cit.*) et même d'un « désir exprimé par les artistes

de prêter à leurs images des traits nationaux spécifiques » (At. Božkov, *Die Bulgarische Malerei*, 1969).

C'est aussi dans la nouvelle perspective proposée par la sociologie de l'art que Maria Ana Musicescu suit cette ligne argumentative, en affirmant que « c'est sur le plan de la *Geistgeschichte* de tous ces peuples que l'art de Byzance agit – à partir d'un certain moment (le XIV<sup>e</sup> siècle) dans une perspective nationale, mais où la forme byzantine demeure facilement reconnaissable – après la chute de l'empire et jusque dans les temps 'prémodernes' ». C'est l'une des idées récurrentes que l'on trouve dans l'étude « Byzance, Occident et création nationale dans l'art du Sud-Est de l'Europe », conçue comme un commentaire sur les textes réunis dans le volume *Kunst und Geschichte in Südosteuropa* (éd. Klaus Wessel, 1973).

L'analyse d'un autre sujet de grand intérêt pour l'histoire culturelle et artistique de l'Europe du Sud-Est, le portrait de fondateur, a conduit Maria Ana Musicescu à contester la théorie selon laquelle l'art des communautés orthodoxes postérieur à la conquête ottomane aurait répété des réalisations antérieures de façon plus ou moins fidèle, dans un contexte historique et social distinct, comme dans la vision négative défendue par Viktor Lazarev, ou qu'il y avait une « continuité non altérée par le cadre historique » entre l'art byzantin et post-byzantin, comme l'affirmait Manolis Chatzidakis (*Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine*, 1953), en se référant aux territoires grecs. Thème iconographique permettant de saisir la transition depuis les images consacrées à l'époque paléologue vers des versions reflétant les réalités historiques et sociales toujours nouvelles de l'Europe du Sud-Est, le portrait de fondateur est analysé par Maria Ana Musicescu dans une ample étude typologique (« Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le Sud-Est européen. Essai de typologie »), à partir d'exemples conservés dans la peinture murale des églises serbes, bulgares et roumaines.

Le pendant de cette étude, « Byzance et le portrait roumain au Moyen Âge », publié dix ans plus tard, avait été stimulé par la communication de Tania Velmans sur le portrait dans l'art des Paléologues, présentée au Colloque organisé par l'Association internationale des études byzantines (Venise, septembre 1968). En 1969, Pierre Francastel, dont Maria Ana Musicescu reconnut l'influence à plusieurs occasions, consacra lui-même une étude au portrait dans l'art européen (Galiene et Pierre Francastel, *Le portrait : 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris, 1969).

Dans le même registre thématique, la première partie du volume s'achève par l'étude consacrée aux portraits à l'huile et aux gravures d'époque représentant le prince Démètre Cantemir (« Démètre Cantemir et ses contemporains vus à travers leurs portraits »). Exécutés par des artistes occidentaux ou formés dans les pays occidentaux, les portraits du prince moldave offrent l'occasion d'une discussion sur l'un des genres artistiques qui

introduiront le canon occidental dans l'art des Principautés roumaines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

\*

La deuxième partie du recueil comprend une série de sept articles qui donnent une vue d'ensemble sur la place du modèle byzantin dans l'histoire artistique et culturelle des Principautés roumaines, de l'époque médiévale au seuil de l'époque moderne.

La synthèse historiographique « État actuel des recherches sur l'art roumain du Moyen Âge », présentée au Congrès International des Études Sud-Est européennes tenu en 1970 à Athènes, indique les principaux acquis de l'historiographie de l'art roumain d'après-guerre, en mettant l'accent sur les nouvelles directions de recherche configurées autour de ces résultats. Parmi les plus importants on compte l'investigation du début de l'art médiéval sur les territoires roumains, l'influence occidentale dans les Principautés de Valachie et de Moldavie et ses phases de pénétration en Transylvanie, l'activité des centres artistiques des Balkans et leurs points de convergence avec ceux des territoires roumains à l'époque post-byzantine (du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle), ou encore l'exploration du contexte historique qui a rendu possible le mouvement des artistes des pays sud-danubiens vers le Nord à la même époque.

Nourries par les découvertes faites en Roumanie lors de fouilles archéologiques d'après-guerre, les études sur le patrimoine artistique des XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles ont donné des résultats importants sur l'activité artistique exercée sur les territoires des futurs États médiévaux de Moldavie et de Valachie. Dans la communication « Relations artistiques entre Byzance et les Pays roumains (IV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle). État actuel de la recherche », présentée à l'occasion du XIV<sup>e</sup> Congrès international des études byzantines (Bucarest, 1971), Maria Ana Musicescu reprend cette question dont elle avait souligné l'importance une année auparavant, dans la communication tenue à Athènes, et propose un schéma de l'histoire des relations artistiques roumano-byzantines.

L'étude sur la peinture murale des églises de Valachie (« Évolution des étapes stylistiques de la peinture murale valaque ») livre une analyse de la peinture murale valaque au cours de son développement du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, sur la base du corpus de monuments connu alors. La perspective « stylistique » annoncée par Maria Ana Musicescu dans le titre de cet article doit être comprise au sens large, parce qu'il ne s'agit pas d'une étude sur les formes artistiques. En parlant des « étapes stylistiques » de la peinture murale valaque, on va au-delà des aspects de technique et de couleur. La notion de « style » acquiert une signification culturelle plus large. Elle couvre également des questions plus complexes concernant le domaine de l'iconographie, le choix des sujets et la conception du programme iconographique d'une église dans son ensemble.

L'art moldave de l'époque d'Étienne le Grand, dont l'auteur traite dans l'article « Réflexions sur l'art moldave à l'époque d'Étienne le Grand », s'inscrit dans la même ligne d'argumentation. Les ensembles de peinture murale de cette période contiennent tous les ingrédients qui nous permettent de les percevoir comme des résultats d'une synthèse artistique : l'élément byzantin, le gothique, auquel s'ajoute un arrière-plan artistique supposé populaire.

« La broderie roumaine au Moyen Âge », publiée en 1964, marque la première étude de synthèse dédiée par Maria Ana Musicescu à un domaine artistique auquel elle restera attachée tout au long de sa carrière, et qui la consacra parmi les médiévistes de sa génération.

Le dernier des articles rassemblés dans ce volume, « Y-a-t-il un art "phanariote" dans les pays Roumains ? Quelques considérations préliminaires », conclut le parcours chronologique suivi par la série d'études consacrées aux Pays roumains avec une perspective sur l'art créé pendant les règnes phanariotes, du XVIII<sup>e</sup> au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le tandem tradition–innovation revient ainsi au premier plan sous la forme d'une décision pesant sur les princes phanariotes. C'est le climat historico-culturel qui les a amenés à la décision de rester dans les limites de la tradition tout en s'ouvrant aux influences toujours plus fortes, imposées par le processus de modernisation, et par un nouvel horizon culturel qui réclamait son expression propre.

Les études de Maria Ana Musicescu sur l'art post-byzantin des Pays roumains se caractérisent par leur unité de conception. Clarifier et unifier la terminologie, établir un vocabulaire commun et tracer le cadre méthodologique nécessaire à toute approche scientifique sur l'art de l'Europe du Sud-Est comptaient parmi ses objectifs. L'effort pour « cartographier » le paysage artistique Sud-Est européen et pour placer dans ce cadre les cas de la Valachie et de la Moldavie, provinces s'étant développées artistiquement dans la période ayant suivi la disparition de l'Empire byzantin, a accompagné Maria Ana Musicescu tout au long de son activité scientifique. Cet objectif l'a amenée aux questionnements d'ordre général, au fur et à mesure qu'elle rassemblait les éléments constitutifs du profil artistique des deux pays roumains.

\*

Nous ne voudrions pas clore cette introduction sans mentionner que la mise à jour de l'illustration accompagnant ce volume a été rendue possible grâce à l'aide précieuse que nous avons reçue de Madame Emanuela Cernea, chef du département d'art roumain ancien du Musée National d'Art de Roumanie, de l'abbesse du monastère de Sucevița, Mihaela Cozmei et du père archimandrite Melchisedec Velnic, l'abbé du monastère de Putna, qui nous ont fourni des photographies de haute qualité de nombreuses pièces de broderie religieuse et d'autres objets de patrimoine publiés dans ce volume.

Enfin et surtout nos remerciements chaleureux vont à M. Ionel Căndea, qui a soutenu ce projet et a assuré toutes les conditions pour la publication de ce recueil d'études à la Maison d'édition Istros.

*Oana Iacubovski*

Ce n'est pas à un historien de l'art qu'on a demandé d'ajouter ici quelques lignes : c'est en souvenir des années intensément vécues dans l'Institut des études sud-est européennes auprès de M<sup>lle</sup> Musicescu lorsque le bureau où elle siégeait était le point de rencontre de ses collègues les plus jeunes. C'est une exposition de l'art médiéval serbe à Bucarest qui m'a permis de connaître cette grande dame dont l'émotion profonde devant les fresques de Gratchanitsa m'accompagne depuis quarante ans. M. A. Musicescu offrait deux sortes d'enseignements. L'un trouvait sa source dans les écrits des savants qu'elle avait écoutés, depuis Focillon à Paris jusqu'aux byzantinologues allemands, français et grecs dont elle partageait les idées. L'autre exprimait sa sensibilité toujours en éveil et celle-ci était aussi prompte à déchiffrer la psychologie des anciens artistes qu'à accueillir les états d'âme de ses jeunes amis.

À relire maintenant les pages recueillies par Oana Iacubovschi, on y reconnaît non seulement cette élégance de style qui était la marque de ses maîtres d'autrefois, mais la puissance lyrique à laquelle elle-même ne s'était pas dérobée en interprétant jadis les paroles de Rilke à un jeune poète. À d'autres lecteurs maintenant de se rendre compte combien de routes se sont ouvertes avec ces travaux pour les recherches sur l'art ancien des Roumains et de leurs voisins.

*Andrei Pippidi*



## ABRÉVIATIONS

BCMI = Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, Bucarest

BMI = Buletinul Monumentelor Istorice, Bucarest

BOR = Biserica Ortodoxă Română, Bucarest

Bulletin AIESEE = Bulletin de l'Association Internationale d'Études du Sud-Est  
européen, Bucarest

DOP = Dumbarton Oaks Papers, Washington D.C.

ΔΧΑΕ = Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Athènes

GB = Glasul Bisericii, Bucarest

MO = Mitropolia Olteniei, Craiova

RESEE = Revue des Études Sud-Est Européennes, Bucarest

RRH = Revue Roumaine d'Histoire, Bucarest

RRHA = Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts, Bucarest

SCIA = Studii și cercetări de istoria artei, Bucarest

SMIM = Studii și Materiale de Istorie Medie, Bucarest



**I. L'ART DU SUD-EST EUROPÉEN DU XV<sup>e</sup> AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE.  
LA PÉRENNITÉ DU MODÈLE BYZANTIN**



## **AUTOUR DES NOTIONS DE TRADITION, D'INNOVATION ET DE RENAISSANCE DANS LA PEINTURE DU SUD-EST EUROPÉEN AUX XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> SIÈCLES\***

Les notions de tradition et d'innovation dans les pays du Sud-Est de l'Europe ont fait deux fois l'objet de discussions internationales : au premier Congrès d'études balkaniques et sud-est européennes (Sofia, 1966) et au Colloque du Conseil international de philosophie et sciences historiques – C.I.P.S. (Bucarest, 1967). Historiens, archéologues, historiens de la littérature, de la culture et de l'art ont soumis à l'analyse signification, portée, définition, afin de suprendre leur action et interaction dans l'évolution de la civilisation des peuples de cette partie de l'Europe. En ce qui concerne l'art, c'est la période post-byzantine qui en a bénéficié en premier lieu. C'est un domaine qui n'a que récemment éveillé l'intérêt d'un plus grand nombre d'historiens de l'art du Moyen Âge. Et encore ne demeure-t-il pour de très grands savants qu'une « modeste activité à usage culturel »<sup>1</sup>. C'était un art bien timide, continue A. Grabar, et qui tendait à devenir franchement folklorique, mais à sa base on retrouve partout l'ancienne tradition byzantine, que maintenaient des ateliers d'artisans<sup>2</sup>. C'est, néanmoins, cette même « petite tradition – étroite et figée – qui se réclamait avec droit du passé byzantin... »<sup>3</sup>, qui a donné naissance à la peinture de Moldavie aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, à celle des Météores, à celle valaque des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. Tout n'est pas toujours « modeste », « artisanal » dans cet art tardif ; même s'il s'agit d'une involution esthétique par rapport aux chefs-d'œuvres de la peinture byzantine, cet art demeure un témoignage vivant du maintien actif de la tradition culturelle et artistique des peuples chrétiens vivants dans l'Empire ottoman. Cette peinture est, pour utiliser la formule de P. Francastel, un « objet de civilisation »<sup>4</sup>, le plus riche en significations regardant la vie de la société, celle de l'individu aussi, des peuples du Sud-Est de l'Europe.

Il n'est pas dans notre intention d'essayer une réhabilitation esthétique de la peinture balkanique à l'époque de la Turcocratie. C'est toutefois une tâche

---

\* Version amplifiée de la Communication présentée au III<sup>ème</sup> Congrès International des Études du Sud-Est Européen, Bucarest 4-10 septembre 1974.

<sup>1</sup> A. Grabar, *L'art du moyen-âge en Europe orientale*, Paris, 1968, p. 8.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> P. Francastel, *La figure et le lieu*, Paris, 1967, p. 19.

qui mériterait d'être envisagée de plus près, considérant que tout n'est pas inférieur, appauvri, héritage indigne d'un splendide ancêtre. Et, en fin de compte, la peinture byzantine elle-même n'a pas donné que Sainte-Sophie, Daphni, Nerezi, la Chora de Constantinople, la Peribleptos de Mistra. De très nombreuses œuvres byzantines, moins célèbres, moins élaborées, moins spectaculaires, sont tout aussi significatives dans leur fonction, par leur message et leur puissance communicative, que les chefs-d'œuvres. C'est certainement un langage plus fruste que celui de la peinture post-byzantine (à de nombreuses exceptions près, d'ailleurs – la peinture de Moldavie entre autres) qui n'est, en dernier lieu, que l'aboutissement du style paléologue. C'est sous cet aspect qu'il s'agit moins de réhabiliter que de comprendre la peinture post-byzantine (moins celle des icônes grecques des XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles qui révèlent une autre esthétique). Cette continuité stylistique deviendra au cours du XVI<sup>e</sup> siècle et demeurera jusque vers la fin du XVIII<sup>e</sup> l'assise de la peinture murale grecque, serbe, bulgare et roumaine, aspect essentiel d'une tradition commune et qui restera étranger à la victoire obtenue dans l'art des villes par l'irrésistible poussée occidentale. D'autre part, dans le domaine que nous étudions, les points de départ et d'arrivée de tout jugement de valeur concernant l'art figuratif, doivent faire appel – pour acquérir leur véritable perspective – au domaine plus étendu de l'histoire de la culture<sup>5</sup>.

Ce que nous nous proposons de discuter c'est le cheminement de la tradition et de l'innovation de la peinture murale sur l'étendue du Sud-Est de l'Europe, à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Car il est certain que ces deux aspects d'une même activité constituent la charnière autour de laquelle viennent s'étayer, s'amplifier ou s'amenuiser des traits iconographiques et stylistiques de toute création artistique aux XVI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles. Et c'est en premier lieu la peinture la plus « parlante » des créations, car la plus complexe quant aux attaches culturelles qu'elle implique, qui aidera l'historien de l'art à trouver et l'historien de la culture à accepter la place et le rôle de l'art dans l'ensemble de la culture et de la civilisation des peuples du Sud-Est de l'Europe.

Nous prendrons comme point de départ les rapports de Svetozar Radojčić et de Manolis Chatzidakis au XIV<sup>e</sup> Congrès d'études byzantines de 1971. Ces rapports représentent une ouverture, une nouvelle perspective qui nous paraissent particulièrement significatives, non seulement du point de vue méthodologique pour l'analyse du XIV<sup>e</sup> siècle (qui était l'objectif direct des rapports), mais également comme point de départ pour une étude d'ensemble sur la peinture sud-est européenne des XVI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Dans l'art contemporain c'est l'expressivité, souvent la matière d'un symbole, qui l'emporte sur des qualités de beautés immédiatement saisissables.

<sup>6</sup> Sv. Radojčić, « Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den Orthodoxen Balkanslaven und den Rumänen », p. 189-205 ; M. Chatzidakis, « Classicisme et tendances populaires au XIV<sup>e</sup> siècle. Les recherches sur l'évolution du style »,

Avant d'entrer au vif de notre sujet, arrêtons-nous sur la notion, si commode dans sa vague généralité, de post-byzantin. La chute de Constantinople ne représente pas pour la Serbie, la Bulgarie, une partie de la Grèce, les Pays roumains – en tout cas pas du point de vue de l'art – le terrible choc qu'elle a été pour l'Empire même. Les Slaves du Sud avaient perdu depuis un temps leur indépendance nationale ; les Pays roumains (exception faite de l'église princière de Curtea de Argeș qui est un monument byzantin) posent les fondements de ce qui deviendra leur propre art médiéval (parfois par le truchement de l'art balkanique) dont les racines sont incontestablement byzantines. Ce qui était byzantin – l'essentiel – dans l'art figuratif de ces pays était, depuis plus d'un siècle déjà, devenu tradition nationale. L'aristocratique, tout en nuances, art de la Morava serbe, la peinture si puissamment liée au terroir, de Zemen et de Kalotino en Bulgarie (fait qui devient évident si l'on compare ces deux ensembles à celui d'Ivanovo, typiquement paléologue quant à son style), portaient déjà une forte, facilement discernable, empreinte nationale. D'autre part, en Moldavie, la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle témoigne déjà d'une remarquable floraison artistique qui préparera l'époque classique parachevée durant le règne d'Étienne le Grand (1457-1504). En fait, ce n'est que la Grèce qui est l'héritière directe de Byzance et ce n'est que pour la Grèce que le terme de post-byzantin garde sa signification légitime. Cet art post-byzantin grec, après Théophane et surtout après la tradition due à l'œuvre de Théophane au Mont Athos, deviendra une des sources les plus riches, trois siècles durant, d'innovations, autant iconographiques que stylistiques, chez les Serbes, les Bulgares, les Albanais, les Roumains. Il y aura ainsi deux aspects de la tradition dans les pays sud-slaves et roumains : celle *byzantine* initiale (qui provient souvent de la présence d'artistes byzantins, comme c'est le cas de l'art de Michel et d'Euthychios en Macédoine et en Serbie), qui ira se fondre (à des moments différents pour chaque pays) dans la tradition *nationale* (aussi bien avant qu'après la chute de Constantinople) comme il y aura deux aspects de l'innovation : celle *post-byzantine* et celle *nationale*. La tradition byzantine, elle, continuera à agir en profondeur, sur toute l'étendue du Sud-Est européen jusqu'à l'époque moderne. Ainsi, survivance byzantine, aussi bien qu'innovations post-byzantines en terre grecque vont rayonner progressivement, plutôt lentement, dans les pays sud-slaves et roumains. Si la tradition byzantine ne change pas dans son essence – elle constitue l'essentiel de la communauté artistique du Sud-Est européen – ce qui, à un moment donné, était devenu tradition nationale, s'enrichira par étapes qui cheminent parallèlement avec les modifications que subit non seulement l'histoire de la culture de chaque peuple, mais, également,

---

p.153-188, dans les *Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International des Études Byzantines*, I, Bucarest, 1974. Ces deux synthèses sont un point de départ pour une étude de la peinture post-byzantine.

l'histoire politique et même économique. Tout dépend du point de vue de la perspective dans laquelle on envisage les notions de tradition et d'innovation.

L'école serbe de la Morava, celle de Moldavie de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, héritent de l'art paléologue, tandis que vues de la perspective serbe et roumaine il s'agit d'une permanente création, due à l'adaptation qui est aussi innovatrice qu'originale, aux réalités politiques et culturelles, aux nécessités ainsi qu'au goût artistique local. La peinture extérieure des églises de Moldavie<sup>7</sup> est une innovation saisissante et unique dans l'espace que nous étudions, elle reprend toutefois, avec des accents iconographiques propres, des thèmes byzantins (athonites) traditionnels. La présence de saint Jean le Nouveau, patron de la Moldavie médiévale, parmi les grands saints militaires de l'orthodoxie, le groupe, impressionnant par son réalisme, des Turcs, des Arméniens, des Juifs, des catholiques aussi, tous ennemis de la foi orthodoxe, que Moïse conduit vers le trône de la Hétymasie, dans le Jugement Dernier ; la présence, dans la peinture valaque du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup> de quelques assez rares représentations vétéro-testamentaires, qui communiquent à travers le symbole des événements de la vie des fondateurs ; tout ceci représente des traits innovateurs, par rapport à l'ensemble de la tradition byzantine et qui expriment, en même temps, une création locale, nationale. À leur tour, Kremikovci – 1499 et Pogonovo – 1500, plus tard l'art d'un Onuphre d'Albanie, révèlent des accents (où l'Occident joue déjà un certain rôle) innovateurs lesquels témoignent d'un carrefour qui marque, il est vrai, une brèche sensible dans l'uniformité apparente de la tradition byzantine.

Du point de vue stylistique, les accents propres sont plus difficilement saisissables. Le peu qui en est resté de la peinture du monastère de Curtea de Argeș (1517-1526), œuvre d'un certain Dobromir, rappelle de très près la facture élégante et sèche post-byzantine ; celle de la chapelle de Cozia, des églises de Tismana, de Snagov, de Stănești, de Căluțiu, de Bucovăț, visiblement différente d'un ensemble à l'autre, participe au climat stylistique contemporain des Météores, du Mont Athos, de la peinture serbe après la réorganisation du Patriarcat de Peć (1557).

Le XVI<sup>e</sup> siècle bulgare, ainsi que la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle valaque, qui paraissent avoir subi l'influence de la peinture d'icônes grecques de l'époque, ce qui signifierait, au fond, une innovation, n'en demeurent pas moins marqués d'une forte empreinte traditionnelle si l'on considère leurs traits populaires, que Sv. Radojčić et M. Chatzidakis surprenaient déjà, même si

<sup>7</sup> S. Ulea, « L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave (I) », RRH, II, 1963, n° 1, p. 29-71 et idem, « Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (II) », SCIA, 19, 1972, n° 1, p. 37-53.

<sup>8</sup> V. e.g., C. L. Dumitrescu, « O reconsiderare a picturii bisericii din Stănești-Vâlcea », dans *Pagini de veche artă românească*, II, Bucarest, 1972, p. ; eadem, « Deux églises valaques décorées au XVI<sup>e</sup> siècle: Snagov et Tismana », RRHA, X, 1973, n° 2, p. 129-164.

encore diffus, dans toute la peinture sud-est européenne du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. Et cette influence n'est ni le fait du hasard, ni un mimétisme qui témoignerait d'une involution de la puissance créatrice des artistes ; c'est un choix. Citons à l'appui : « Loin d'exprimer une passivité, le processus d'influence est bel et bien un acte d'option, l'expression d'une inclination, consciente, semi-consciente ou inconsciente ; dans ce dernier cas c'est à l'historien de justifier l'intégration qu'il constate dans tel ou tel mouvement. Il y a, c'est-à-dire, ici, une question de correspondance entre l'offre et la demande ; l'offre ne sera pas acceptée s'il n'y a pas de demande, celle-ci recherchera ce qui peut la satisfaire dans l'espace et dans le temps »<sup>10</sup>. Ceci nous aidera à démêler le cheminement difficile à saisir, plutôt tortueux (que la chute de Constantinople n'atteint pas) des deux aspects de la tradition, celle byzantine et celle nationale, sur toute l'aire du Sud-Est européen. Si la tradition classique, le côté aristocratique de la peinture paléologue, ne survivra pas à l'Empire (sauf peut-être pour quelques œuvres de Moldavie aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles), le côté populaire, celui que parlait, par exemple, le langage de Zemen (si propre à la Bulgarie), monte lentement à la surface, s'étend et, en fin de compte, s'impose, non sans assigner des traits particuliers à chaque nation. Ainsi, une tradition disparaît, avec sa classe et sa demande, une autre, tout aussi ancienne, tout aussi vivante, infiniment plus répandue, monte à la surface. C'est dans l'ambiance de cette tradition populaire que vont s'implanter la plupart des innovations, qui vont enrichir la peinture sur toute la zone aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles.

Il est vrai aussi que la peinture des fondations de Moldavie (Humor, Moldovița, Arbure) témoigne d'un goût évident pour la beauté des figures, pour la grâce et l'élégance des gestes qui aboutissent parfois à un certain maniérisme. Il ne s'agit certainement pas seulement d'une survivance byzantine (paléologue), ce n'est pas non plus le fait direct d'une influence grecque (d'ailleurs l'œuvre du crétois Théophile est contemporaine du règne de Petru Rareș) ou sud-slave, mais bien l'issue d'une longue et riche activité artistique en Moldavie même. La société qui a donné naissance à cette peinture – remarquable synthèse entre l'héritage byzantin et le présent politique, spirituel et culturel roumain – avait atteint le degré d'élévation et aussi de sensibilité plastique et chromatique requis, qui lui permettaient d'accéder aux valeurs esthétiques durables. Il apparaît ainsi que cette peinture n'est pas seulement moyen d'élévation spirituelle, mais à la fois délectation de la beauté, accès à l'émotion artistique. Ce demi-siècle de peinture religieuse en Moldavie vient clôturer ce qu'il est convenu d'appeler le classicisme de l'art roumain du Moyen Âge, tout comme c'est le cas de la

---

<sup>9</sup> V. note 6.

<sup>10</sup> C. Th. Dimaras, « Réalisme et naturalisme en Grèce. L'offre et la demande », communication au 3<sup>e</sup> Congrès International d'Études sud-est européennes, Bucarest, 1974, *Synthesis*, n° 2, 1975, p. 260.

peinture de la Morava serbe (avec laquelle la peinture de Moldavie révèle de nombreuses attaches), l'un des achèvements artistiques les plus purs, issu de la synthèse entre formes byzantines et tradition serbe. La peinture de Moldavie au XVI<sup>e</sup> siècle demeure en quelque sorte un *unicum* dans le Sud-Est de l'Europe, en tant que dernière expression d'un style aristocratique parachevé, dans la Byzance des Paléologues. L'autre aspect de la tradition, celui qu'on qualifie de populaire, couvre le reste de cette zone artistique : la Valachie, les Balkans. Le paysage n'en est qu'apparemment monotone ; il est certainement unitaire. Cela est dû à cette continuité toujours active, propre à toute tradition dans cette zone et qui agit et s'exprime soit par le moyen des forces locales, nationales, soit grâce à la puissance rayonnante du Mont Athos.

Même en Grèce, où l'œuvre de Théophane, ce « chef de file de l'école crétoise », ce « pionnier dans le domaine de la peinture religieuse du monde orthodoxe après la conquête ottomane »<sup>11</sup> est peu innovatrice dans son essence (si l'on excepte quelques traits iconographiques propres au peintre ou inspirés de la peinture vénitienne<sup>12</sup>), la tradition demeure la plus forte. Le style de Théophane « se trouve en étroite connexion avec la peinture des Paléologues »<sup>13</sup>. La peinture serbe, après la réorganisation du Patriarcat de Peć<sup>14</sup>, la peinture bulgare ne s'éloignent pas d'un graphisme plutôt sec, qui ne manque pas d'habileté. Cet art, parfois « naïf », se trouve être souvent plein de vie, d'expression, de séduction même. Quant à la Valachie, dont la peinture vient d'être récemment étudiée de plus près<sup>15</sup>, la variété de ses réussites est assez notable ; on n'en trouve toutefois rien d'exceptionnel, comme c'est parfois le cas pour la Moldavie. L'intérêt de cette peinture valaque est surtout d'ordre iconographique, à l'instar de la peinture extérieure de Moldavie avec son « message » d'ordre national, ce qui lui confère une actualité liée de très près aux événements de la vie du prince fondateur et de son règne. Serait-il légitime dans ce cas de parler de deux perspectives différentes dans l'utilisation du langage symbolique traditionnel de la peinture orthodoxe ? Ce qui est certain c'est l'emploi très nuancé du langage symbolique, dont les traits fondamentaux avaient été parachevés à Byzance, à des fins qui intéressent l'actualité du pays ou d'un règne. Tout ceci est innovation. Tout ceci révèle également deux faits qui méritent d'être soulignés pour leur nouveauté même. D'une part, le maniement subtil, parfois téméraire, inattendu, du symbole religieux qui témoigne d'un entendement, parfaitement assimilé, des possibilités d'implication politique, sociale, culturelle et même individuelle qu'offrait le domaine de la

<sup>11</sup> M. Chatzidakis, « Recherches sur le peintre Théophane le Crétois », DOP, n° 23-24, 1969-1970, p. 340.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 329-335.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>14</sup> Sr. Petković, *Zidno slikarstvo na području Pečke patrijaršije: 1557-1614*, Novi Sad, 1965.

<sup>15</sup> V. note 8.

pure spiritualité. En ceci, l'art devient un précieux témoin de la culture de l'époque. D'autre part, et il ne s'agit que d'une conséquence qui deviendra programme au siècle suivant, c'est la pénétration du profane dans le domaine du sacré ; ni impurification, ni désacralisation, mais un processus complexe d'actualisation du sentiment religieux. Il ne s'agit pas, comme on l'a trop souvent affirmé, du début de la prédominance de l'esprit laïque dans l'art, mais bien d'un processus infiniment plus subtil, d'intégration du profane, avec tout ce que cette réalité comportait de dramatique, de dynamique, de désespéré parfois, dans le monde immuable de la foi. La peinture religieuse sud-est européenne du XVI<sup>e</sup> siècle n'est plus uniquement la révélation de la foi œcuménique, mais le témoignage vivant de son actualité.

Ceci est parfaitement illustré par l'art des Roumains où l'initiative de la création artistique appartient en premier lieu aux princes et à la noblesse. Même les grands monastères doivent leur existence aux libéralités de l'élite laïque. Ce processus existe également en terre serbe. En Grèce il est le fait de certaines influences occidentales, qui ont pénétré dans l'iconographie orthodoxe à travers l'art vénitien<sup>16</sup>, tandis que dans les vastes territoires liés au Patriarcat de Peć ce processus est dû au haut clergé, dont la mission de tenir éveillé la conscience et la solidarité des chrétiens dans le monde musulman l'obligeait à joindre aux thèmes traditionnels communs, d'autres, actuels, dont justement la force de nouveauté, à accent dramatique, puisse parler directement. C'est ainsi que, par exemple, dans l'église même du Patriarcat (1561), comme plus tard dans d'autres on figurera saint Georges le Nouveau, orfèvre de Kratovo, qui fut brûlé à Sofia, en 1515, pour avoir refusé d'abjurer sa foi<sup>17</sup>. Le culte des néo-martyrs s'intensifiera aux XVII<sup>e</sup>- XVIII<sup>e</sup> siècles.

Pour conclure, constatons que, malgré l'apparente uniformité due au maintien de la tradition picturale paléologue, iconographique aussi bien que stylistique, le XVI<sup>e</sup> siècle pose quelques-unes des prémisses d'un renouvellement qui portera ses fruits surtout au XVII<sup>e</sup>. Remarquons aussi que ces poussées d'innovation ne sont pas les mêmes chez les Grecs, les Slaves du Sud et les Roumains. En Grèce c'est la lente pénétration de l'Occident, le premier pas de cette montée qui deviendra spectaculaire sur toute la zone (évidemment avec des intensités différentes), un siècle plus tard. Chez les Serbes, les Bulgares et les Roumains, l'innovation surgira de l'intérieur ; pour les Slaves elle consiste dans le renforcement des souvenirs exemplaires fournis

---

<sup>16</sup> M. Chatzidakis, « Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine », extrait de *Hellénisme contemporain*, Athènes, 1953, p. 11-17 ; idem, « Recherches sur le peintre Théophane... », p. 330-335 ; idem,  *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Venise, 1962.

<sup>17</sup> Sr. Petković, « Painting in Serbia, Macedonia and Montenegro from the middle of the XV<sup>th</sup> until the end of the XVII<sup>th</sup> centuries », dans *Actes du 1<sup>er</sup> Congrès International des Études balkaniques et sud-est européennes*, t. II, Sofia, 1969.

par la vie et le martyre des saints nationaux ; pour les Roumains, dans l'adaptation de quelques grands thèmes traditionnels à l'actualité politique, sociale, culturelle et même individuelle. Il s'agit peut-être de ce que la peinture sud-est européenne du XVI<sup>e</sup> siècle aux débuts donc du développement de l'ère post-byzantine, aura donné de plus intellectuel, de plus représentatif, de plus vivant. Et si ces différences sont imposées, en premier lieu, par des conditions objectives (relations avec Venise pour la Grèce, domination ottomane pour les Slaves, danger ottoman pour les Roumains), il n'en est pas moins vrai qu'elles reflètent des *forma mentis* différentes, une manière propre d'envisager, de manier, d'actualiser l'héritage d'un même contexte spirituel et culturel.

Si le XVI<sup>e</sup> siècle, sans chercher une nouvelle route, élargit l'ancienne, celle du XVII<sup>e</sup> siècle se diversifie sensiblement. Les innovations stylistiques s'accroissent ; elles rayonnent depuis la Grèce où l'œuvre d'un Damaskinos acquiert une notoriété qui gagnera assez vite le Nord de la Péninsule, jusqu'en Valachie. Il est certain que c'est maintenant l'époque de la plus intense et de la plus conséquente influence exercée par la peinture grecque, dont on retrouve dès le début du siècle (dans la peinture de Piva–1606 et de Hopovo–1608, les deux en terre serbe) l'empreinte des nouveautés autant stylistiques qu'iconographiques. Soulignons que ce qui est visiblement innovateur à Piva et à Hopovo (à tel point que Sreten Petković affirme que « the activity of these Greek masters, however, remained without an echo, due to their style and some of the themes which were too unfamiliar to the native artists of that time »<sup>18</sup>), plus tard en Bulgarie, à Bačkovo et à Arbanassi, comme à Hurezi en Valachie, est en premier lieu œuvre d'artistes grecs, même si ceux-ci travaillaient en équipe avec des Serbes, des Bulgares, des Roumains. La Moldavie s'éloigne sensiblement de sa propre tradition picturale (à partir du premier monument du siècle : l'église du monastère de Dragomirna – 1609, qui ouvrait par son architecture, sa sculpture décorative, sa peinture, un nouveau chapitre de l'art de Moldavie). On pourrait suggérer, du point de vue du rôle de premier ordre que l'innovation joue au XVII<sup>e</sup> siècle, un rapprochement entre la Grèce et la Moldavie. Ici, la recherche, qui appelle fatalement le renouveau, devient spectaculaire. Aussi le résultat est-il saisissant par rapport au passé. C'est ce qui se passe dans la peinture grecque d'icônes, art qui garde certains traits aristocratiques et s'éloigne sensiblement de la peinture murale. Mais, en fin de compte, l'art grec garde l'équilibre entre tradition et innovation, ce qui permet de suivre, un peu partout (en Grèce continentale surtout) le courant ininterrompu qui relie Byzance à son tardif héritage. En Moldavie (dans les églises de Jassy surtout, nouvelle Capitale qui devient à cette époque un centre artistique puissamment actif) presque chaque

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 734.

monument du XVII<sup>e</sup> siècle propose une nouveauté<sup>19</sup> (plan, structure, parement, décoration sculptée des façades, etc.) ; la peinture elle, stylistiquement très différente par rapport au passé (est – ce une décadence, ou bien seulement un début à la recherche de nouvelles modalités d'expression ?), cherche ailleurs l'innovation qui lui devenait de plus en plus nécessaire. Quant à la broderie liturgique, à l'orfèvrerie, à la céramique aussi, un peu partout à cette époque, elles s'inspirent – en hésitant encore entre les deux – du Proche-Orient et de l'Occident. Le même processus se passe en Grèce. Tout change en Moldavie avec l'essor, remarquable à cette époque, de la culture écrite profane. L'art figuratif traditionnel est désormais un chapitre fermé. Une fois de plus, l'art de cette province roumaine, dont les racines procèdent de la Byzance des Paléologues et qui manie les données reçues en héritage avec une troublante liberté d'invention, s'écarte et dans un sens domine par son incessante fièvre de recherche, par sa curiosité ouverte vers l'Est comme vers l'Ouest, le paysage artistique du Sud-Est de l'Europe. C'est ainsi que, avec la Grèce des îles surtout, avec la zone Ouest et Nord des terres serbes, la Moldavie commence une nouvelle étape du cheminement artistique des pays dont l'art procède de Byzance, celle notamment qui leur ouvrira au XVIII<sup>e</sup> siècle toutes les portes de l'Occident, c'est-à-dire celles qui – sans les hésitations évidentes dans d'autres régions des Balkans – les conduiront directement vers l'art moderne. C'est donc au XVII<sup>e</sup> siècle que s'installe, pour la première fois nettement, une puissante brèche dans la traditionnelle unité artistique due au commun héritage byzantin. Vers la fin de cette étape de renouvellement, et au fur et à mesure, le XVIII<sup>e</sup> siècle verra la fin de l'expression traditionnelle majeure dans les arts figuratifs ; baroque, néo-classique et même rococo (russe, polonais, italien, viennois) aideront la Moldavie à s'attacher de plus en plus profondément au monde de l'art occidental qui obtiendra droit de cité sous les princes phanariotes. C'est également le siècle de l'occidentalisation progressive de la peinture murale grecque. Le desideratum d'un Denis de Phourna, de prendre en tant que modèle Pansélinos, demeure purement théorique. À son tour, le bulgare Christophe Žefarović<sup>20</sup> modernise, dans sa *Stemmatographie*, comme dans ses broderies liturgiques, thèmes et types se rattachant à l'histoire serbe et bulgare. Ainsi, la tradition artistique byzantine, qui était devenue, au cours des siècles, une permanence nationale, se couvrira progressivement de l'ombre d'un irréversible anachronisme.

<sup>19</sup> *Istoria artelor plastice în România*, II, Bucarest, 1970, p. 104-122, 148-151, 152-153 ; fig. 165-185 ; G. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, 2 vol., Bucarest, 1963-1965 ; *Monumente istorice bisericesti din Mitropolia Moldovei și Sucevei*, introduction par V. Drăguț et C. Nicolescu, Jassy, 1974.

<sup>20</sup> *Дело Христовофора Жефаровића (Kamarioz)*, Novi Sad, 1961 (*Hristofor Žefarović, Zoographie et graphique [sic] serbe de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*) ; H. Žefarović, *Izobraženij oružij iliričeskijh : Stematographija*, Novi Sad, 1961.

Mais, sur la carte artistique du Sud-Est européen, ces tâches de pleine lumière, dans la grisaille de l'ensemble, ne réussiront jamais à conquérir intégralement cet espace. Même des monuments comme Piva, Hopovo, Bodjani en Serbie, ceux de Bačkovo et d'Arbanassi en Bulgarie, comme Hurezi et Văcărești en Valachie, où les innovations sautent aux yeux, mêlent à l'esprit nouveau fortement décoratif, aux traits iconographiques suggérant les récits d'une littérature à caractère profane, la facture populaire traditionnelle. Il est vrai que, par exemple, la rangée des philosophes du réfectoire de Bačkovo-1643, est d'une beauté sensiblement profane (tout comme les belles figures, l'élégance des gestes, un certain maniérisme, dans la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle en Moldavie), soulignent ce que le pr. At. Božkov qualifie de « feierliche Atmosphäre des Ganzen »<sup>21</sup>. Il est vrai aussi que les nombreux portraits de la famille des Cantacuzène, peints par Pîrvu Mutu dans les fondations de la famille à Filipești – 1692 et à Măgureni – 1694, sont un témoignage, souvent artistiquement réussi, de la pénétration dans la peinture religieuse d'un esprit tout nouveau. L'innovation revêt ici un double aspect : celui de l'intention, celui de la mise en œuvre. L'intention : l'intérêt pour le portrait individuel et de famille (ce n'est plus le traditionnel portrait de fondateur) doit être mis en relation avec tout ce que les représentants, dont quelques-uns sont remarquables, de cette grande famille, doivent à la culture occidentale, tandis que la mise en œuvre (style, iconographie), malgré les nouveautés, penche plutôt du côté de la tradition.

Avec Hurezi (1691-1692), célèbre fondation du prince Constantin Brâncoveanu et puis avec Văcărești (1716-1722), fondation de Constantin Mavrocordat, premier prince régnant phanariote en Valachie, prendra fin ce que le pr. Svetozar Radojčić appelle « Adelskunst », « dynastisch höfische Kunst »<sup>22</sup>, héritée de Byzance. Dans les Pays roumains justement les princes phanariotes seront les précurseurs, parfois aussi les fondateurs, d'une certaine « Adelskunst » totalement tournée vers l'Occident et qui facilite grandement l'entrée des arts figuratifs roumains dans son étape moderne. Hurezi et Văcărești, parmi d'autres, sont les fondations les plus représentatives de ce moment de passage entre ancien et moderne, évidemment au niveau de l'art princier.

La séparation nette entre ancien et moderne aura lieu au XVIII<sup>e</sup> siècle ; elle est très visible en Valachie. Il y a, d'une part, l'essor de l'architecture profane, à caractère officiel, dans les villes (le processus du développement de cette architecture commence déjà au temps du règne de Constantin Brâncoveanu, qui se fait bâtir de nombreuses « résidences » où la structure traditionnelle se mêle à un baroque occidental, assez modeste d'ailleurs et où percent par ailleurs, discrètement, des traits décoratifs musulmans) avec tout ce qui s'ensuit en tant que confort et luxe dans l'ameublement. Il y a d'autre part, les fondations

---

<sup>21</sup> At. Božkov, *Die bulgarische Malerei*, Recklinghausen, 1969, p. 267.

<sup>22</sup> Sv. Radojčić, *op. cit.*, p. 197.

pieuses des métropolitains, des évêques, de la noblesse de second rang. Ici la tradition n'a rien perdu de son ancien prestige ; au contraire, si elle s'exprime par des monuments plus modestes, elle le fait dans le langage courant, du pays, du peuple, là où le néologisme pénètre à peine et presque toujours par hasard. Car ce qui vient de Grèce, du Mont Athos surtout, à cette époque, même si parfois imprégné de nouveauté, représente, comme depuis des siècles d'ailleurs, la source la plus autorisée de l'expression artistique traditionnelle. Il est vrai que, éléments baroques, traits néo-classiques, détails iconographiques provenant de l'Occident catholique apparaissent çà et là, difficilement discernables dans le contexte touffu de la peinture traditionnelle, mais il s'agit de traits peu nombreux et accidentels.

La peinture dominante du XVIII<sup>e</sup> siècle sera celle à caractère populaire. Elle se développe dans tout le Sud-Est de l'Europe, dans les villages et dans les petites villes qui sont souvent (en Macédoine, en Bulgarie) des centres de commerce ; en Valachie, des résidences archiépiscopales, des centres où fonctionnent des typographies. C'est avec cette sorte d'explosion du populaire que se maintient, en dépit des spectaculaires innovations dans l'art des grandes villes, avec une remarquable vigueur, un héritage artistique trois fois centenaire. Ce style populaire, qui deviendra de plus en plus paysan, sera le dernier aspect unitaire de l'art sacré traditionnel. Quant à l'innovation, elle prend à cette époque un double aspect : celui local, lié à la culture écrite (avec tout ce que celle-ci doit – et ce n'est pas insignifiant – à la culture néo-grecque) et celui dû aux influences occidentales de Grèce, de Venise et même de Vienne. Le dernier monument qui concentre, à la manière d'une anthologie, tradition byzantine, balkanique et proprement bulgare, acquis artistiques culturels populaires et savants (détails d'ordre historique, etc.), influence grecque et occidentale, sera au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la grande église du monastère de Rila. Et ce n'est pas par hasard que ce vénérable et célèbre monument, vieux presque d'un millénaire, sera reconstruit et décoré à la manière ancienne mais qui aura assimilé tout le savoir ancien et nouveau du peuple bulgare. La peinture de Rila est un souvenir et une synthèse, la dernière avant la peinture moderne bulgare, à laquelle elle n'appartient pas, comme elle n'appartient plus, que par l'intention et une partie du programme, au Moyen Âge.

Peut-on considérer cet art de perpétuelles alternances entre tradition et innovation, entre statique et dynamique, comme une Renaissance ? Le Moyen Âge n'était pas mort, ni même assoupi ; il continue à s'enrichir ; dans la foule du petit peuple, dans le monde monastique, il ne sera jamais renié, ni méprisé. Il demeure le tronc vigoureux sur lequel se greffe tout nouveau. Le terme de Renaissance, trop fréquemment employé (on parle d'une « Renaissance brancovane », d'une Renaissance artistique bulgare) et auquel on attribue une sorte de gloire, de vertu éminente, a-t-il une réalité artistique avant l'éclosion de l'art moderne ?

Que sont-elles d'autre les « écoles nationales » de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XIX<sup>e</sup> que la continuation, au niveau populaire et paysan – plus intense peut-être, engageant un plus grand nombre de fondateurs (groupes d'artisans, membres d'une communauté villageoise) et d'artistes – d'un art qui remonte, dans son essence même, au XIV<sup>e</sup> siècle ? Le goût de certaines nouveautés, comme les quelques changements stylistiques, aussi bien qu'un certain déclin de ce que M. Chatzidakis appelle les « vérités dogmatiques » ne font pas une Renaissance. Il nous paraît également que ni le début d'une enquête directe sur l'homme et le monde, ni le passage d'un climat intellectuel à un autre, ni l'affirmation du sentiment historique, ni le recul de l'orthodoxie conservatrice en faveur d'une nouvelle sentimentalité religieuse, ni le goût pour une certaine plasticité des figures, des formes, ni les nombreuses références (aussi fréquentes qu'elles soient, dans le fonds des scènes où des lieux réels viennent prendre la place des lieux imaginaires) ne sont pas encore assez puissants pour vaincre sans retour le prestige de l'art traditionnel. Il y a continuité et innovation, il n'y a pas Renaissance. Il est vrai que, plus tôt ou plus tard, selon les régions, l'austérité de la révélation cédera la place à l'enthousiasme de la connaissance et des ressources humaines, à la curiosité scientifique, à l'intérêt pour la littérature profane. Mais tout ceci, aussi bien le culte de la beauté en soi, demeure accidentel dans le monde de la peinture religieuse du Sud-Est de l'Europe. Le brillant de la couleur, le jeu décoratif des lignes, les quelques emprunts à la peinture occidentale ne font pas encore une Renaissance. Ce n'est qu'au moment où l'art ne sera plus considéré *sub specie aeternitatis* qu'on pourra légitimement parler non pas d'une Renaissance dans l'acception occidentale du terme, mais d'une *renovatio*, la seule au cours d'un demi-millénaire dans le Sud-Est de l'Europe. Et cette *renovatio* sera l'acquis du XIX<sup>e</sup> siècle, exprimé par l'art moderne.

Tant que durera ce que Nicolae Iorga avait qualifié d'« immuable pérennité byzantine », malgré toutes les innovations, l'art Sud-Est européen demeurera rattaché à sa tradition – qui n'est ni « étroite », ni surtout « figée », comme elle a été trop brièvement qualifiée<sup>23</sup> –, et c'est cet attachement qui fait de l'art sacré orthodoxe un phénomène de survivance profondément émouvant dans sa vitalité et unique dans l'art européen.

---

<sup>23</sup> Ci-dessus, n. 3.

## RÉFLEXIONS SUR QUELQUES PROBLÈMES DE LA PEINTURE POST-BYZANTINE DANS LE SUD-EST DE L'EUROPE

Le Prof. Sv. Radojčić employait en 1965 l'expression « *art international* des chrétiens balkaniques »<sup>1</sup> ; M. M. Chatzidakis avait déjà parlé, en 1953, d'un « art balkanique *sans nationalité* »<sup>2</sup>. Malgré la part de réalité qu'elles contiennent, ces qualifications sont loin d'offrir l'image exacte d'un art qui, trois siècles durant, s'étend sur une vaste zone, habitée par des peuples divers et dont chacun maintenait, à l'époque de la domination ottomane, ses propres traditions culturelles et artistiques. Qu'à la base des premières il y eût l'œcuménisme orthodoxe et des secondes les modèles byzantins, qu'il n'y ait jamais eu d'identité entre l'art byzantin et celui des pays sud-slaves et roumains, ni entre ces derniers, demeurent des faits incontestables. Après la conquête ottomane, au-delà de l'idéal commun issu d'une destinée historique semblable, il y a l'expression propre à chaque nation, son langage particulier, dont les nuances témoignent d'une sélection, d'une mise en valeur, d'une évolution qui portent le sceau propre à chacune de ces nations.

À l'état actuel de nos connaissances, il est plus facile de signaler, du moins en ce qui concerne l'art, ce qui constitue, après la conquête ottomane, les traits communs ; « Byzance après Byzance » n'a plus à offrir des nouveautés saisissantes dans ce domaine. Par contre, trop peu étudiées et partant imparfaitement connues, les différences, la « diversité », qu'on oppose à la « communauté »<sup>3</sup> dans l'expression artistique des pays orthodoxes dans le Sud-Est de l'Europe méritent une attention, d'autant plus minutieuse qu'elles sont seules capables d'éclairer de leur vraie lumière les deux aspects, ainsi que leurs rapports réciproques dans l'art de ces pays aux XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles : l'héritage byzantin (dont la teneur est à son tour loin d'être unitaire) d'une part, la création nationale de l'autre.

Il y a aussi un second aspect à envisager, celui ayant trait à la valeur artistique de l'art post-byzantin. On en parle peu ; les considérations des historiens de l'art de cette époque sur ce qu'on appelle le style d'une œuvre ou

---

<sup>1</sup> Sv. Radojčić, « Jedna slikarska škola iz druge polovine XV veka. Prilog istoriji hrišćanske umetnosti pod Turcima », dans *Zbornik za likovne umetnosti*, I, Novi-Sad, 1965, p. 70.

<sup>2</sup> M. Chatzidakis, *Contributions à l'étude de la peinture post-byzantine*, extrait de *l'Hellénisme contemporain*, Athènes 1953, p. 28.

<sup>3</sup> *Actes du premier Congrès international des études balkaniques et sud-est-européennes*, t. II, Sofia 1969. V. les rapports concernant la Section « Arts ».

d'une autre, d'un artiste ou d'un autre n'ont pas une puissance d'expression suffisamment nourrie pour permettre d'en établir un jugement de valeur général, ainsi qu'on a pu le faire pour les grandes étapes de la peinture byzantine<sup>4</sup>. Il nous semble également que ce n'est pas par rapport à cette dernière qu'il est possible d'en dégager sa véritable valeur. Si le jugement que le Prof. V. N. Lazarev applique à la peinture post-byzantine<sup>5</sup> est peut-être excessivement sévère, il n'en est pas moins vrai que jamais celle-ci n'a atteint l'intensité expressive, la solennelle noblesse, la profondeur de sentiment de la peinture des grandes époques de Byzance. Il est vrai que l'art impérial n'aura pas d'héritiers, du moins dans le sens que P. A. Michelis lui donne en le qualifiant de « sublime »<sup>6</sup>.

Il n'y a pas lieu dans ces réflexions, à caractère très général, d'approfondir un domaine si complexe, enveloppé dans les brumes de l'abstraction purement esthétique. Il nous paraît, par contre nécessaire, sinon de réhabiliter, du moins de mettre en pleine lumière la beauté significative d'un art qui dorénavant se forgera un langage que tous les peuples orthodoxes, à tous les niveaux de la vie et de la société, comprendront également. Les nuances de ce langage seront, sur toute l'aire sud-est européenne, moins évidentes que celles établies par les historiens de l'art byzantin, entre « métropolitain » et « provincial » par exemple, justement à cause de cette apparente unité des modalités artistiques employées dans la peinture post-byzantine. « L'œuvre d'art est un lieu où s'affrontent diverses tendances d'une époque » ; cette formule pertinente de P. Francastel<sup>7</sup> qui affirmait aussi que « Le témoignage de l'art est également un fait social »<sup>8</sup>, exprime très clairement l'essentiel de la valeur du langage pictural à l'époque de la domination ottomane. Car cet art, considéré sans « nationalité », sans beauté, héritier sans prestige d'un art brillant et qui avait inspiré tant de peuples, un art dont la qualification de « post-byzantin » paraît enlever tout caractère personnel, n'en exprime pas moins l'activité créatrice de tant de peuples, plus de trois siècles durant. Il est une présence ininterrompue, d'autant plus significative qu'elle permet de saisir sur le vif un aspect, et non le moindre, de la vie – *Weltanschauung* et culture – des chrétiens dans cette partie de l'Europe. C'est donc en tant que « œuvre témoin »<sup>9</sup> que nous essayerons, dans ce qui suit, de mettre en discussion quelques-uns des problèmes que pose l'état actuel de nos connaissances dans ce domaine. Car, durant le quart de siècle qui

---

<sup>4</sup> V., entre autres (la bibliographie de ce problème est très vaste, les travaux les plus récents sont ceux du Prof. A. Grabar et du Prof. V. N. Lazarev) les seuls travaux d'esthétique, P. A. Michelis, *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, Londres, 1955 et G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*, Londres, 1965.

<sup>5</sup> V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 409-410.

<sup>6</sup> P. A. Michelis, *op. cit.*

<sup>7</sup> P. Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, 1970, p. 78.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 78.

nous sépare de la Seconde Guerre mondiale, les historiens de l'art grec, serbe, bulgare, roumain, albanais ont réussi à rassembler, en se penchant de près sur les trésors artistiques de leur propre pays, non seulement un riche matériel informatif, mais également à le grouper autour d'un support théorique, à peine esquissé il est vrai, mais suffisamment soutenu pour servir de point de départ à une nouvelle étape de la recherche<sup>10</sup>. Parmi les nombreux problèmes que pose la mise en page de ce second acte dans la recherche de la peinture post-byzantine, il y a ceux concernant la chronologie, les centres artistiques et leur rayonnement, les fondateurs, les artistes et les « bénéficiaires » et il y a, en fin de compte, à établir la place de cet art dans l'histoire de la culture du Sud-Est de l'Europe entre les XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles.

Pour l'époque que nous étudions, il y a deux perspectives chronologiques à prendre en considération : 1. le moment où l'on constate l'instauration de nouvelles modalités artistiques propres à chaque peuple et capables de révéler l'essor d'une orientation des arts nationaux, et 2. le moment où l'ensemble de ces nouveautés permettrait de signaler l'instauration, sur toute l'aire sud-est européenne, d'une nouvelle étape de l'art, l'unique qu'on pourrait légitimement qualifier de « post-byzantine ».

Au-delà des dates, différentes d'un pays à l'autre, que les historiens de l'art proposent, à partir de la conquête ottomane, pour situer tant le début que la fin de l'art médiéval de chaque peuple, dates dont l'écho, à peu d'exceptions près, demeure local, on pourrait établir, si l'on considère l'effet dans la perspective sud-est européenne, quatre étapes communes et qui suggèrent en même temps les particularités successives dans la peinture propre à chaque peuple :

1. *Continuité* (seconde moitié du XV<sup>e</sup> – début du XVI<sup>e</sup> siècle) ;
2. *Adaptation* (XVI<sup>e</sup> siècle – début du XVII<sup>e</sup>) ;
3. *Diversification* (XVII<sup>e</sup> siècle) ;
4. *Séparation* (XVIII<sup>e</sup> siècle) ;

Dans ce qui suit nous essayerons d'esquisser quelques-uns des traits saillants pour chaque étape en tenant compte des particularités de la peinture propre à chaque pays.

1. *Continuité*. Encore peu connue dans ses détails, la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle ne paraît pas offrir de changements notables dans la peinture balkanique, sauf, ainsi que l'affirme le Prof. Sv. Radojčić, en ce qui concerne « des contacts plus étroits avec l'Occident » et qui déterminent, en premier lieu, certaines « tendances au réalisme »<sup>11</sup>. Toutefois, cette ouverture vers l'Occident

<sup>10</sup> V. *Actes du premier Congrès...*, t. II, Sofia, 1969.

<sup>11</sup> Sv. Radojčić, *op. cit.*, p. 104.

est à peine esquissée, exception faite pour la zone nord-ouest de la Yougoslavie actuelle, où s'étend l'influence de « l'école de Dubrovnik »<sup>12</sup> qui deviendra un « foyer de rayonnement des influences, pour une grande partie des Balkans »<sup>13</sup>. Les traits essentiels de la peinture serbe, macédonienne, grecque, bulgare, avec ci et là quelques réussites artistiques doublées de certains traits iconographiques, plus particuliers (Poganovo, Kremikovci, etc.) maintiennent leur physionomie traditionnelle. À l'extrême nord du Sud-Est de l'Europe, la peinture moldave à l'époque d'Étienne le Grand (1457-1504) marque d'un éclat remarquable l'art médiéval roumain<sup>14</sup> et rehausse également la perspective plutôt monotone du paysage pictural qu'offre le monde balkanique. Cet incontestable éclat artistique de la Moldavie va de pair avec l'héroïque histoire de ce règne. Peu de chose est resté des antécédents de la peinture moldave de l'époque<sup>15</sup>, mais l'aboutissement de cette période de débuts et qui constitue l'époque classique de l'art du Moyen Âge roumain est une création unitaire, synthèse unique dans son genre d'une parfaite harmonie de structure, d'une profonde et authentique noblesse d'expression. On pourrait également considérer la peinture moldave (ainsi que les arts qui lui sont apparentés, comme la miniature et la broderie religieuse) entre 1488 (Pătrăuți et Voroneț) et 1497 (église du monastère de Neamț)<sup>16</sup> trop peu connue et pas appréciée à sa juste valeur par les historiens de l'art de l'étranger, non seulement comme l'un des sommets de l'héritage byzantin dans le Sud-Est de l'Europe, mais aussi comme l'une des expressions les plus achevées de l'art pictural durant les siècles de la domination ottomane. Il n'a pas son pareil (v. Pătrăuți et surtout Bălinești)<sup>17</sup> dans la peinture de l'époque quant à la souple et discrète élégance des formes, au velouté de sa chromatique, à la sobre et intense communicativité de la narration. Cette peinture, si éloignée des grands centres artistiques du monde byzantin et balkanique, fait partie de la même famille d'art aristocratique à laquelle appartiennent la Peribleptos de Mistra, la Manasija de la Morava serbe ou l'œuvre d'un Andréj Rublev en Russie. Mais il y a également, intégrés dans cette forme aristocratique, des témoins d'un monde presque inconnu à l'époque et qui surgissent des

<sup>12</sup> V. Djurić, *Dubrovačka slikarska škola*, Belgrade, 1963.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>14</sup> *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucarest, 1968. V. les chapitres dus à M. Sorin Ulea sur la peinture moldave de l'époque, p. 189-194 et 348-360.

<sup>15</sup> S. Ulea, « Gavril Uric, primul artist român cunoscut », SCIA, 11, 1964, n° 2, p. 235-263 ; *Istoria artelor plastice...* I, chap. 2. « Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea până la sfârșitul secolului al XVI-lea : Pictura » (S. Ulea), p. 348-350.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> S. Ulea, « Gavriil ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești : introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare », dans *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare. Culegere de Studii*, Bucarest, 1964, p. 419-461.

profondeurs de l'existence au niveau folklorique du peuple roumain<sup>18</sup>. Ces attaches au terroir, témoins d'une culture qui, même si ne s'exprimant pas encore par écrit, se haussait, normalement vers l'un des niveaux les plus subtils de la pensée médiévale – le langage symbolique de la peinture – vont se multiplier dans la peinture moldave du XVI<sup>e</sup> siècle. Ceci marque d'un sceau indélébile le caractère profondément national de la peinture moldave qui participe, dans une même mesure, à la « koiné » artistique du Sud-Est européen.

Dans l'art de chaque nation la continuité stylistique et iconographique est indéniable à cette époque ouverte, par ailleurs (avec des accents différents selon les traditions nationales), aux innovations.

2. *Adaptation.* Le XVI<sup>e</sup> siècle, si riche en dates qui sont autant de points de départ pour de nouveaux « levers de rideau » dans la peinture de cette zone, si riche aussi en monuments et en expériences, s'ouvre sur une solennité dont la signification culturelle et artistique mériterait d'être mieux soulignée. Car il s'agit d'un fait qui prend l'ampleur d'un événement, exprimant, pour la première fois après la chute de Byzance, l'idée de la solidarité des peuples orthodoxes du Sud-Est de l'Europe : il s'agit de l'inauguration, en août 1517, du monastère de Curtea de Argeș, fondation du prince de Valachie, Neagoe Basarab (1512-1521), circonstance qui a réuni dans la capitale valaque de nombreux représentants de la hiérarchie orthodoxe, Patriarche œcuménique en tête<sup>19</sup>. Le prince, auteur des *Enseignements*<sup>20</sup>, était un des rares intellectuels de l'époque dans cette partie de l'Europe. Ses étroites relations avec le Mont Athos (depuis longtemps connues) ont fait l'objet de très intéressantes études récentes<sup>21</sup> ; sa fondation mêle, dans une formule d'une somptuosité chargée, mais non sans beauté, tradition balkanique, invention locale, décoration sculptée orientale<sup>22</sup>. La peinture (achevée en 1526) offre quelques innovations iconographiques, liées également à une perspective culturelle propre au prince et qui va de pair avec certaines réalités artistiques traditionnelles des pays sud-slaves (la Serbie, en premier lieu). Ajoutons, en outre, que c'est pour la première fois que dans l'art religieux de cette zone apparaissent des éléments de décor propres à l'art

<sup>18</sup> P. Henry, « De l'originalité des peintures bukoviniennes dans l'application des principes byzantins », *Byzantion*, I, 1924, p. 291-303. V. également le chapitre sur la peinture moldave de *Istoria artelor plastice...*, I, p. 348-382.

<sup>19</sup> *Mănăstirea Curtea de Argeș* (1517-15 août 1967), tiré à part de BOR, n° 7-8, 1967, p. 734-735.

<sup>20</sup> F. Moșil, D. Zamfirescu, Gh. Mihăilă, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, Bucarest 1971.

<sup>21</sup> L. Vranoussis, « Les Conseils attribués au prince Neagoe (1512-1521) et le manuscrit autographe de leur auteur grec (ou la « question homérique » de la littérature slavo-roumaine enfin résolue !) », dans *Actes du II<sup>e</sup> Congrès international des études du Sud-Est européen (Athènes, 7-13 mai 1970)*, tome IV, *Linguistique et littérature*, AIESEE, Athènes, 1978, et dans *Magazin istoric*, VI, n° 2, Bucarest 1972 (« Gândul și fapta marelui domn al Țării Românești », p. 6-10) V. également Al. Dușu, *Les livres de sagesse dans la culture roumaine*, Bucarest 1971, p. 112-117.

<sup>22</sup> E. Lăzărescu, *Biserica mănăstirii Argeșului*, Bucarest 1967.

musulman. C'est une esquisse de synthèse artistique sud-est européenne, mais qui n'aura de lendemain qu'en Valachie pour quelques rares fondations princières.

Tout ceci n'est pas une rupture avec le passé, mais témoigne de l'introduction d'accents nouveaux, autant de fenêtres ouvertes vers un horizon plus large. Il est possible que le peintre de l'église du monastère d'Argeș, ce Dobromir, au nom à résonance slave, ait connu, directement ou par reflet, l'art issu de l'un des plus anciens centres du rayonnement artistique vénitien vers l'est : Dubrovnik<sup>23</sup>. Malgré le peu qui reste de cette fastueuse et froide peinture, on peut affirmer qu'elle participe, du moins en tant qu'horizon stylistique, aux modalités picturales post-byzantines et installe en même temps les premiers signes de l'adaptation aux réalités historiques de l'époque. La figuration de quelques princes du passé valaque (dont Mircea l'Ancien, 1386-1418, représente la personnalité la plus éminente), peints sur les murs du vaste exonarthex de l'église, la figuration également d'un personnage entré dans les chants épiques du peuple serbe et albanais : le prince Lazare, héros de Kossovo (1389), sont autant de preuves d'un renouvellement, d'un enrichissement des thèmes de l'iconographie traditionnelle. Enfin, l'extrême somptuosité de l'édifice, comme celle des couronnes et du costume des princes dans le tableau des fondateurs (costumes qui d'ailleurs n'ont plus rien de byzantin), marqué par un hiératisme étonnant pour l'époque, anachroniques plus d'un siècle après la chute de Constantinople, confèrent à l'église du monastère de Curtea de Argeș la qualité d'un lointain héritier de l'idée impériale byzantine. Et il n'y aura que les Pays roumains qui garderont cette idée durant toute la période post-byzantine. Ce monument est également le premier témoin – à cette époque – de l'interpénétration de la culture écrite et de l'art plastique, car dans les *Enseignements* du prince, comme dans l'architecture et la peinture de ce monument, la plus haute tradition de culture byzantine va de pair avec certaines réalités nationales et un désir de renouveler les anciennes formules artistiques<sup>24</sup>.

À quelques années de distance, trois dates marquent trois événements à portée et à signification différentes dans l'histoire de la peinture post-byzantine : 1527, peinture par Théophane le Crétois de Saint-Nicolas Anapafsas des Météores<sup>25</sup>; 1530, apparition, à Saint-Georges de Hârlău, du premier ensemble de peinture extérieure moldave<sup>26</sup>; 1535, décoration, due au même Théophane, du katholikon de la Grande Laure du Mont Athos, « œuvre majeure

---

<sup>23</sup> V. Djurić, *op. cit.*

<sup>24</sup> P. Chihăia, « Câteva note de istoria artei pe marginea 'Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie' », SCIA, 18, 1971, n° 2, p. 321-329.

<sup>25</sup> M. Chatzidakis, « Recherches sur le peintre Théophane le Crétois », DOP, n° 23-24, 1969-1970, p. 315-317.

<sup>26</sup> S. Ulea, « L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave (I) », RRH, II, 1963, n° 1, p. 31 et *passim*.

de ce peintre»<sup>27</sup>. La première de ces dates est une promesse, la seconde un achèvement, la troisième un point de départ. Elles constituent les assises chronologiques d'une nouvelle étape de la peinture religieuse dans le Sud-Est de l'Europe. S'il n'est pas besoin de nous arrêter sur la première et la dernière de ces dates, les deux liées à l'art du fondateur de la peinture post-byzantine (le récent ouvrage de M. M. Chatzidakis<sup>28</sup> a donné une image claire de ce grand peintre innovateur) – rappelons toutefois que c'est à la peinture de Théophane au Mont Athos et de son « école » que s'adresseront de nombreuses générations de peintres des Balkans – attardons-nous sur la peinture extérieure moldave, sur sa signification dans le domaine que nous étudions<sup>29</sup>. Aboutissement d'au moins un siècle de peinture locale, innovatrice du point de vue artistique et iconographique (car si les thèmes appartiennent à Byzance, leur signification en tant qu'ensemble appartient incontestablement à la Moldavie), admirable réussite quant à sa qualité monumentale et à la chromatique, la peinture extérieure signifie, au début de l'expression picturale post-byzantine dans les Balkans, l'une des innovations qui expriment le mieux l'adaptation des moyens de l'iconographie et des modalités artistiques traditionnelles, aux exigences historiques (nationales autant que balkaniques) de l'époque. Cette fois-ci *adaptation* va de pair avec *création*<sup>30</sup>. Nulle part dans la peinture post-byzantine on ne trouve réunis avec tant de logique et en même temps suggérés avec des moyens plastiques d'une grande beauté, des thèmes traditionnels capables d'exprimer clairement – aux moyens du langage symbolique encore tout médiéval – des sentiments et des réalités de la vie de l'époque. Date aussi significative que spectaculaire dans le cheminement de la peinture post-byzantine, la peinture extérieure moldave marque comme un moment solennel dans la longue histoire de la peinture byzantine et post-byzantine. Elle est en même temps la preuve par excellence de l'existence, à cette époque, d'une importante école nationale et qui souligne à la fois cette diversité dans l'expression artistique du Sud-Est de l'Europe.

Une quatrième date et la dernière à écho significatif dans l'art des Balkans c'est 1557, réorganisation de la Patriarchie de Peć. Elle deviendra pour la peinture serbe un remarquable soutien, ainsi qu'une continuelle impulsion vers la création picturale dans les nouvelles conditions politiques du peuple serbe<sup>31</sup>. Parmi les nombreux accents qui définissent le nouveau paysage de la peinture post-byzantine balkanique, la peinture due à l'initiative des hiérarques de Peć témoigne clairement des deux directions que prendra cette nouvelle étape picturale. Rappelons un seul exemple, capable d'illustrer cette affirmation :

<sup>27</sup> M. Chatzidakis, *op. cit.*, p. 317-318.

<sup>28</sup> Ci-dessus, n. 48.

<sup>29</sup> S. Ulea, « L'origine et la signification idéologique... (I) ».

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Sr. Petković, *Zidno slikarstvo na području Pečke patrijaršije : 1557-1614*, Novi-Sad, 1965.

d'une part, la représentation (traditionnelle d'ailleurs) non seulement des « saints » fondateurs de l'état serbe, mais aussi des anciens tsars et krala auxquels le peuple serbe devait sa grandeur passée et de l'autre, celle des saints nationaux balkaniques (Jean de Rila, Prohor Pčinjski, Georges de Kratovo, etc.). Le symbole est clair : d'une part, recours à l'illustre tradition nationale, de l'autre, évocation de la « geste » héroïque et exemplaire de ceux qui, parmi les orthodoxes, avaient voué leur vie à la foi chrétienne.

Au-delà de ce message de nouveauté qui exprime l'adaptation aux conditions de la vie des peuples sous la domination ottomane, il y a la vaste étendue calme de la peinture traditionnelle, où les changements pénètrent peu ou point. La peinture bulgare et albanaise paraissent y être les représentants<sup>32</sup>. C'est vraisemblablement dans ces zones où l'oppression a été plus dure que la tradition s'est gardée plus pure, avec parfois des accents, comme le remarque Theofan Popa pour l'Albanie<sup>33</sup>, purement folkloriques.

C'est ainsi que, à fur et à mesure, s'ébauchent et s'installent les innovations dans la peinture religieuse ; elle s'adapte aux réalités historiques, précise sa propre orientation, similaire et toutefois différente pour chaque peuple. C'est une fois de plus que les innovations surgissent çà et là, des eaux profondes de la tradition, sans nulle part s'en dégager totalement.

2. *Diversification*. Le XVII<sup>e</sup> siècle tend à affaiblir l'équilibre réussi au cours du XVI<sup>e</sup>. La qualité de la peinture murale grecque s'appauvrit<sup>34</sup> ; une mutation aura lieu à la faveur de la peinture d'icônes, qui dorénavant demeurera au premier plan dans la Grèce continentale comme dans les îles. L'influence vénitienne s'instaure avec autorité. Les débris des traits stylistiques traditionnels iront s'isoler dans les régions des hautes montagnes (Epire, Macédoine) ; le style et même l'iconographie de cette peinture vont acquérir, lentement, des traits de plus en plus folkloriques. Le processus paraît être similaire dans les régions serbes où l'influence de l'Occident pénètre par la côte dalmate, tandis que vers l'est et au sud la peinture ne paraît pas s'éloigner des cadres traditionnels. Pauvre en monuments de cette époque, la peinture bulgare paraît, d'une part, s'inspirer des nouveautés de l'Athos, et de l'autre, garder intacte sa vénérable tradition dont les modalités d'expression deviendront de plus en plus populaires<sup>35</sup>. Quant à l'Albanie, sa peinture se développe, grâce aux peintres

---

<sup>32</sup> Th. Popa, *Piktorët mesjetarë Shqiptarë*, Tirana, 1961 ; idem, « Considérations générales sur la peinture post-byzantine en Albanie », dans *Actes du premier Congrès...*, t. II, Sofia, 1969, p. 767-782.

<sup>33</sup> *Ibid.* Le livre de At. Božkov, *Die Bulgarische Malerei*, Recklinghausen, 1969 ne m'a pas été accessible.

<sup>34</sup> A. Xyngopoulos, *Σχεδιάσμα Ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωση*, Athènes, 1957.

<sup>35</sup> *Ibid.*

albanais et grecs, sous l'influence du Mont Athos<sup>36</sup>. Il est difficile, à l'état actuel de nos connaissances, de faire une juste part entre ce qui est tradition purement albanaise (qui paraît néanmoins assez forte) et les influences vénitiennes et athonites. La peinture moldave, elle, finit son cycle glorieux avec l'ensemble du monastère de Sucevița. La peinture de Dragomirna (env. 1609) est la dernière dont les attaches avec le passé sont encore très sensibles<sup>37</sup>. Tout l'art moldave du XVII<sup>e</sup> siècle prouve un goût du renouveau, où se mêlent influences russes, traits baroques, néo-classiques, décorativisme oriental. Ce profond changement dans le goût artistique témoigne de l'éloignement très sensible de la mentalité du Moyen Âge, dans cette Moldavie des grands chroniqueurs, du métropolitain Dosoftei, et enfin de Démètre Cantemir. C'est la culture écrite qui prendra la relève de l'art plastique. La ville de Jassy demeure, justement par la variété stylistique de son art, un centre des plus remarquables en tant que témoin d'une effervescence culturelle et artistique où le passé survit – même appauvri – à côté des nouvelles formules empruntées aussi bien à l'Occident qu'à l'Orient.

En ce qui concerne la Valachie, son évolution artistique est toute autre que celle de la Moldavie. La peinture maintient, d'une part, ses acquis du XVI<sup>e</sup> siècle (art qui suit d'assez près la manière de peindre de Théophane au Mont Athos et qui utilise très souvent un symbolisme complexe ayant trait aux événements politiques contemporains ainsi qu'à certains épisodes liés à la vie des fondateurs)<sup>38</sup> et de l'autre, s'achemine nettement vers une manière de peindre laquelle, même si puissamment attachée à l'Athos, prépare déjà le style populaire du XVIII<sup>e</sup> siècle. À Arnota (1633), fondation des plus importantes du prince Mathieu Basarab (1632-1654), le goût très net pour un tracé décoratif du dessin, pour les couleurs plates et brillantes, une certaine fraîcheur lyrique animent une peinture déjà fortement teintée d'ambiance populaire, malgré le coloris parfois somptueux, malgré quelques détails iconographiques qui témoignent de l'instauration d'une influence visiblement occidentale. Toutefois, l'atmosphère générale de la peinture valaque se dirige très clairement vers une expression stylistique qui est celle d'un langage local, fait qu'on ne peut ne pas mettre en relation avec le mouvement, dont l'ampleur ne fait que s'accroître, de l'instauration du roumain dans la culture écrite<sup>39</sup>.

Vers la fin du siècle, les règnes de Șerban Cantacuzène (1678-1688) et de Constantin Brâncoveanu (1688-1714) sont des époques de remarquable

<sup>36</sup> Th. Popa, « Considérations générales... ».

<sup>37</sup> S. Ulea, le chapitre sur la peinture moldave du XVII<sup>e</sup> siècle, dans *Istoria artelor plastice în România*, II, Bucarest, 1970, p.134-140.

<sup>38</sup> C. L. Dumitrescu « O reconsiderare a picturii bisericii Stănești Vâlcea », dans *Pagini de veche artă românească*, II, Bucarest, 1972 ; eadem, « Pictura din secolul al XVI-lea de la bolnița mănăstirii Bistrița-Vâlcea », SCIA, 19, 1972, n° 2, p. 179-194.

<sup>39</sup> V. Cădea, « L'humanisme d'Udriște Năsturel et l'agonie des lettres slavonnes en Valachie », RESEE, VI, 1968, n° 2, p. 240-287.

floraison artistique et également celles de quelques innovations dans la peinture comme dans les autres genres artistiques (décoration sculptée – baroque et orientale – des chapiteaux, etc.). On construit des « palais » qui s’inspirent de Venise. L’Occident et l’Orient sont présents un peu partout, dans la culture comme dans l’art. L’horizon est largement ouvert vers la Grèce (par les Académies princières de Jassy et de Bucarest)<sup>40</sup>, vers Venise, vers le Proche-Orient, vers l’Italie et l’Europe centrale. Les Cantacuzène font représenter dans les exonarthes de leurs fondations, leur nombreuse famille<sup>41</sup>. L’individualisme, la conscience de leur puissance et de leur noblesse, une culture qui n’est déjà plus purement médiévale, dirigent l’art aussi – sans heurt apparent – vers de nouveaux horizons. Pârvu Mutu, peintre des Cantacuzène, figure son propre portrait (encore caché dans l’ombre épaisse de la cage de l’escalier qui monte à la tour clocher) tenant pinceau et vase à couleurs<sup>42</sup>. Conscience de classe, d’une part, fierté du métier de l’autre et qui signale déjà l’aube de l’essor de la bourgeoisie. Le complexe du monastère de Hurezi (1690-1703)<sup>43</sup>, peint par le grec Constantinos, aidé par toute une équipe de peintres roumains, est une fois de plus une synthèse où s’entrecroisent puissance de la tradition, autorité des innovations. On y trouve une certaine recherche de l’élégance dans le dessin et dans la couleur qui rappelle de près les icônes grecques post-byzantines, l’esprit narratif accentué par les nombreux personnages qui peuplent les scènes ; de riches architectures, de gracieux paysages animent d’une vie un peu théâtrale l’infinité d’images qui se succèdent comme les épisodes dans un conte ; on y trouve des traits iconographiques nettement occidentaux, une décoration florale orientale (musulmane). C’est une peinture aussi riche en effets décoratifs que pauvre en expressions individuelles. L’ambiance est profane (elle suggère d’assez près l’atmosphère de ces « livres de sagesse » qui se répandent de haut en bas de la société<sup>44</sup> ; la tension spirituelle a cédé la place aux enseignements d’ordre moral. On veut faire en même temps beau et riche. Une atmosphère baroque baigne de sa lumière instable cette infinité de petits contes qu’est devenu maintenant le répertoire iconographique traditionnel. Mais, au-delà de cette enveloppe de « modernisme », il y a en dessous comme un rappel au style populaire déjà esquissé au temps de Mathieu Basarab. Hurezi est le dernier monument où se mêlent l’« aristocratique » et le « populaire », influence

<sup>40</sup> A. Camariano-Cioran, *Academiile domnești din București și Iași*, Bucarest, 1971.

<sup>41</sup> T. Voinescu, « Zugravul Pîrvul Mutul și școala sa » SCIA, 2, 1955, n° 3-4, p. 133-157 et M.-A. Musicescu, « Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le Sud-Est européen. Essai de typologie », RESEE, VII, 1969, n° 2, p. 282-310 [étude reproduite dans ce volume, n. éd.].

<sup>42</sup> T. Voinescu, *op. cit.*

<sup>43</sup> Eadem, « Școala de pictură de la Hurezi », dans *Omagiu lui George Oprescu*, Bucarest, 1961, p. 573-587 et les chapitres sur la peinture des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles en Valachie dans *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, Bucarest, 1968, p. 59-76.

<sup>44</sup> Al. Duțu, *Les livres de sagesse dans la culture roumaine*, Bucarest, 1971.

grecque, tradition locale, échos déjà pâlis de la peinture post-byzantine grecque de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Cette diversification entre tradition et innovation se dessine donc nettement vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle sur toute l'aire sud-est européenne : l'influence de Venise est devenue une évidence non seulement en Grèce ; on ne peut également nier une certaine influence russe (en Moldavie et en Serbie). Mais partout tradition et innovation agissent comme des mouvements d'alternance de lumière et d'ombre. Les fondations princières valaques et moldaves soulignent cet éloignement de la tradition, il n'y a que celles monastiques qui la gardent plus pure. C'est toujours en Valachie que dans l'arrière-plan des scènes peintes (complexes d'architectures, intérieurs, etc.) se fait jour un esprit tout nouveau, qui s'esquisse à peine (mais qui deviendra net dans la peinture qui décore les fondations des Phanariotes), notamment : le goût, nous pourrions le qualifier de « bourgeois », pour un niveau plus élevé de la vie de tous les jours. Nous retrouvons dans ces décors, au-devant desquelles se déroule la narration religieuse, de nombreux échos d'aspects urbains de l'Occident, des palais, des maisons aux façades ennoblies par la richesse baroque, l'amour pour les détails ornementaux, totalement étranger à la tradition.

3. *Séparation*. La conquête de la peinture orthodoxe traditionnelle par les formules de l'Occident est un fait accompli à l'époque des Lumières. Qu'ici ou là l'on peint encore à la manière traditionnelle devient un fait de plus en plus rare. Littérature, arts plastiques, goût se détachent du passé et se forment un présent sur des prémisses appartenant à d'autres réalités culturelles. L'étude en profondeur de ce passage vers l'occidentalisation de la vie des peuples du Sud-Est de l'Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle est encore à faire. Elle est d'autant plus complexe que le facteur « tradition » jouera un rôle, d'une autre portée que par le passé, notamment dans la formation de la conscience nationale de tous ces peuples. C'est le moment où : « ...le dynamisme triomphant de la bourgeoisie dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et les forces accumulées par le Sud-Est lui-même expliquent l'éclosion et la diffusion immédiate de la philosophie des Lumières, avec sa double fonction antiféodale et annonciatrice d'un ordre nouveau »<sup>45</sup> et qui détermine cet « ...éclatement des curiosités pour le monde extérieur »<sup>46</sup>.

Il est d'autre part certain que la peinture religieuse perd – dans l'art de villes – beaucoup de son intérêt, du moins dans la pensée des fondateurs qui s'intéressent en premier lieu à la nouveauté et à l'élégance de l'aspect apparent des monuments d'architecture. Ce passage du « sacré » au « profane » va, une

<sup>45</sup> Val. Al. Georgescu, « La philosophie des Lumières et la formation de la conscience nationale dans le Sud-Est de l'Europe », dans *Les Lumières et la formation de la conscience nationale chez les peuples du Sud-Est européen*, Bucarest, 1970.

<sup>46</sup> C. Th. Dimaras, « L'apport de l'Aufklärung au développement de la conscience néohellénique », dans *Les Lumières...*

fois de plus, de pair avec l'instauration de nouveaux goûts littéraires, de nouvelles modes dans la manière de vivre. L'image, telle que le Moyen Âge l'avait établie, avec sa charge de symbolisme et son vocabulaire plastique traditionnel appartenaient à un monde révolu. L'aube de la peinture à l'huile, avec tout ce que celle-ci implique comme changement dans la vision picturale, comme de la « représentation » elle-même, s'esquisse clairement vers le milieu, du XVIII<sup>e</sup> siècle et même avant (en Yougoslavie du nord, par exemple). Toutefois, en deçà de ces apparences de « modernisme », de ce *Streben* vers la nouveauté, la tradition ne meurt pas. Le peuple des bourgades, des villages éloignés des centres urbains, tout comme certains centres monastiques de moindre importance continuent à s'exprimer dans le langage artistique traditionnel. Jamais les « Guides de peinture » (qui comportent, toutefois, au-delà de leur traditionalisme certaines innovations) n'ont eu une plus intense circulation. Tandis que dans les villes (Jassy, Bucarest, Trnovo, etc.), les peintres, portraitistes ou autres, montent dans l'estime de l'aristocratie comme de la bourgeoisie, dans les centres de province, même dans les villages, les peintres, moines ou paysans, apprennent leur métier comme au Moyen Âge. Même si leur nom figure très souvent dans la prothèse ou dans l'inscription dédicatoire de l'église, il n'y a rien d'individuel dans leur manière de peindre. L'artiste pense, sent, s'exprime comme le menu peuple dont il est issu. Figures, compositions (il y en a par milliers dans tout le Sud-Est) sont presque interchangeables d'un ensemble peint à l'autre. S'il ne s'agit pas toujours d'œuvres collectives, elles sont issues d'un esprit collectif. Dans cette peinture qui clôt le Moyen Âge et ouvre l'époque moderne, deux horizons de culture s'opposent, nettement : celui ouvert, de la ville, qui regarde toujours plus loin au-delà des frontières nationales, en se nourrissant de nouveautés qu'elle y découvre et qu'elle adopte pêle-mêle ; celui fermé du village, concentré sur lui-même, qui vit et se nourrit de son propre passé. Quand les nouveautés s'accumuleront (ceci ne se passera pas avant le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle) aussi dans la peinture religieuse des églises de village, la vénérable tradition artistique byzantine ne sera plus qu'une pâle survivance. C'est vers cette époque que le centre monastique de Rila mêlera, pour la dernière fois et d'une manière saisissante, traits devenus tout à fait populaires du style post-byzantin, iconographie locale aux nuances athonites, accents folkloriques et autant d'éléments occidentaux parfaitement assimilés d'ailleurs. La peinture du complexe monastique de Rila, ouvre collective, constitue presque une anthologie, la dernière et d'autant plus spectaculaire, de ce que Byzance avait légué aux peuples orthodoxes, mêlé à tous les acquis, de l'Occident plus de trois siècles durant, mélange dont le lien n'est, autre que cette expression inaltérable de la forme artistique purement populaire.

Le problème des centres artistiques est lié de près à la chronologie ; ceux-ci justifient souvent l'éclosion ou la fin d'une étape artistique ; ce problème n'est que partiellement étudié. Si l'on commence à savoir ce que Théophane doit

à la Crète, ce que les peintres grecs et serbes de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle doivent à Venise, l'on affirme, sans avoir toujours des preuves à l'appui, l'influence du Mont Athos sur toute la peinture sud-est européenne. Il est vrai que ce foyer millénaire de la culture et de la spiritualité de tout l'Orient chrétien, refuge de tant de lettrés ou de simples croyants des peuples qui attendaient leur libération, a constitué, jusqu'à la conquête de l'indépendance des États balkaniques, le symbole de la continuité spirituelle et artistique du Sud-Est européen, au-delà des diversités ethniques. Toutefois, l'apport propre dû à ce vénérable centre n'est pas encore suffisamment connu. Il a lui aussi subi, dans une mesure encore assez difficilement appréciable, l'influence de l'Occident. On y trouve aussi des traits qui appartiennent en propre à l'art des pays orthodoxes.

Mais il n'y a pas que Venise et l'Athos, ces *centres à portée internationale*. Il y a, surtout, vers la fin de cette époque, les îles ioniennes, il y a Constantinople, il y aura aussi Vienne<sup>47</sup>. En second lieu, il faut compter avec l'activité des *centres régionaux* dont la puissance d'irradiation est à la mesure de l'ampleur de leur activité. Nous avons évoqué l'un des plus connus : Peć, mais il y en a d'autres : Nauplie, Ioannina, Kastoria en Grèce ; Trnovo, Samokov, Koprivstica en Bulgarie ; Berat, Korçë, Moscopole en Albanie ; Târgoviște, Câmpulung, Râmnicu-Vâlcea, Craiova en Valachie ; Jassy en Moldavie, etc. Nous n'avons cité que les villes, mais il y a aussi les grands centres monastiques : les Météores, Rila, Bačkovovo, Neamț, Putna, Hurezi et tant d'autres. Et il y a eu, en fin de compte, les *centres locaux*, à portée encore plus restreinte, mais qui, gardiens de l'ancienne tradition, deviennent des centres de diffusion d'une culture qui n'est déjà plus uniquement médiévale<sup>48</sup>. Ces centres, même si éloignés les uns des autres, n'étaient pas isolés. Marchands, artistes, moines, parcourent d'un bout à l'autre cette vaste et diverse zone sans frontières politiques. Ils s'en allaient souvent vers l'Europe centrale, vers cette Vienne accueillante et riche, s'arrêtant en route dans les villes transylvaines (Brașov, Sibiu) où des Grecs et d'autres balkaniques tenaient des comptoirs de commerce<sup>49</sup>. Il n'y a rien de plus étonnant et de plus significatif que cette pénétration, jusque dans les régions et les centres difficilement accessibles (comme l'étaient par exemple Kastoria ou Siatista)<sup>50</sup>, d'éléments artistiques complètement étrangers à l'esprit traditionnel. Non seulement le goût, mais également la mentalité a changé. On retrouve, un peu partout au XVIII<sup>e</sup> siècle, la présence de l'Europe centrale et même de pays plus lointains. Une étude de l'activité artistique de ces centres, de leurs relations réciproques, de leur

<sup>47</sup> Pour les problèmes concernant les centres : M. Chatzidakis, *Contributions à l'étude...*, p. 10-26.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> M. Dan et S. Goldenberg, « Le commerce balkano-levantin de la Transylvanie au cours de la moitié du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle », RESEE, V, 1967, n° 1-3, p. 87-117.

<sup>50</sup> N. Moutsopoulos, *Ta αρχοντικά της Σιάτιστας*, Thessalonique, 1964.

rayonnement, pourrait ouvrir des horizons d'un intérêt remarquable pour la compréhension de la communauté comme de la diversité dans l'art vers la fin de l'époque post-byzantine. Une telle étude pourrait éclaircir dans une certaine mesure aussi un autre problème : celui des artistes, de leur formation, de leur culture, de leur métier. Car s'il y a des artistes qui restent sur place, qui apprennent leur métier chez eux, il y a ceux, très nombreux, qui voyagent à l'intérieur de leur pays, passant d'un centre à l'autre, il y a ceux qu'on pourrait qualifier de grands nomades, comme Théophane qui vient de Crète, comme cet Onuphre d'Elbassan qui arrive à Kastoria, etc. On connaît parfois leur lieu d'origine, ce qui n'est pas toujours suffisant pour expliquer leur art ; ils passent très souvent par le Mont Athos et s'en vont de nouveau vers d'autres régions, circulent librement d'une zone à l'autre. Venaient-ils d'eux-mêmes ; étaient-ils sollicités, donc connus au-delà des frontières linguistiques ? Quelle était leur formation, leur culture ?

Envisagée de ces points de vue, l'arrière-scène de la peinture post-byzantine, aussi bien dans son ensemble que dans ces traits nationaux, demeure incomplètement connue. Car cette peinture, langage commun et à la fois propre à tant de peuples, ne peut être comprise dans sa signification intégrale – qui n'est déjà plus uniquement religieuse – que dans la mesure où l'on connaît tout le vaste complexe politique, social, culturel de ces peuples.

Il est difficile, à l'état actuel de nos connaissances de tirer des conclusions dans ce domaine d'« activité artistique à usage culturel »<sup>51</sup> et qui change sensiblement trois siècles durant. Plutôt que d'une simple « survie des arts chrétiens »<sup>52</sup>, il s'agit d'une permanente action d'élaboration en marge d'une tradition qui s'amenuise à fur et à mesure qu'on approche des temps modernes, sans toutefois jamais disparaître complètement. C'est avec raison que N. Iorga affirmait : « Beaucoup de choses nouvelles paraîtront ainsi à la surface, mais au fond il n'y aura, quand même, que l'immuable pérennité byzantine »<sup>53</sup>. Mais celle-ci – réalité qui nous paraît digne d'être étudiée de plus près – est loin d'être une notion simple ; à l'intérieur de la tradition œcuménique, il y a celle nationale et, plus restreinte encore, celle locale, des centres monastiques ou culturels de chaque nation. Leur emplacement géographique est également important car il y a des zones plus ou moins centrales, d'où l'irradiation devient un fait normal, courant (Athos, Rila, Peć, Kastoria, Verria) et des zones limites (Bosnie, Dalmatie, Albanie, Moldavie) où l'art est plus facilement réceptif aux influences de l'extérieur.

Si toute cette peinture post-byzantine élabore parfois de nouveaux thèmes, elle pose surtout de nouveaux accents et c'est dans ce sens qu'on peut

---

<sup>51</sup> A. Grabar, *L'art du moyen âge en Europe orientale*, Paris 1968, p. 8.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> N. Iorga, *Byzance après Byzance*, Bucarest, 1935, préface.

parler de « communauté » dans l'évolution de cet art au cours des XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Les valeurs changent lentement. À l'époque des « Lumières » ce qui avait été expression de la piété devient expression d'un pathétique du sentiment ; le « mystère » est traité en spectacle ; le pur symbole s'exprime par des moyens pittoresques (les peintres des fondations de Constantin Brâncoveanu sont tout d'abord des décorateurs). Il est loisible de dire avec André Malraux : « Cette heure encore religieuse sonne pourtant la défaite de l'éternité »<sup>54</sup>. Une nouvelle perspective s'éveille pour l'art à l'orée des temps modernes ; celle du sentiment actif de l'avenir et ce n'est qu'alors que la tradition entrera dans l'histoire.

---

<sup>54</sup> A. Malraux, *La métamorphose des Dieux*, Paris, 1957, p. 356.



Fig. 1a, b — Voroneț, Façade ouest. Détails du Jugement Dernier (1547)





Fig. 2 — Tismana, narthex: sainte Kyriaki, sainte Barbara et saint Jean de Rila (1563)

Fig. 3 — Les saints Théodore Tyron, Théodore Stratilate, Démètre et Georges au monastère Agios Nikolaos Anapafsas, Météores (1527)





Fig. 4 — Curtea de Argeș. Portrait supposé du prince Lazare (env. 1526)  
[photo d'après *Mărturii. Frescele mănăstirii Argeșului*, MNAR, Bucarest, 2013]

**ÉTAPES DU LANGAGE PICTURAL AUX XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES.  
RÉFLEXIONS SUR LA RELATION ENTRE LA FORME  
ARTISTIQUE ET « L'ŒUVRE TÉMOIN »**

En 1953, M. Chatzidakis notait, non sans humour, à la fin du premier essai de synthèse sur la peinture post-byzantine, que « L'histoire de la peinture postbyzantine n'a pas encore été écrite »<sup>1</sup>. Quelques années plus tard (1957) paraissait l'ample étude, désormais classique, sur la peinture grecque après la chute de Constantinople, que le Prof. A. Xyngopoulos intitulait modestement *Esquisse*. Il n'est pas sans intérêt pour l'historiographie du problème de rappeler que c'est au cours de la même année que paraissait à Moscou l'œuvre monumentale du Prof. V. N. Lazarev<sup>2</sup>, qui considérait la peinture post-byzantine « Fredda di contenuto, asciutte di forma, esse rappresentano l'arte incolore degli epigoni, che si chiudono nello stretto cerchio delle formule standardizzate. Il punto di partenza di queste opere fu l'accademismo tardopaleologo che subisce gradualmente un involgarimento e una schematizzazione notevoli fino a cristallizzarsi verso il XVI secolo in forme stagnanti e pietrificate. Tale è il carattere della maggior parte dei dipinti dei monasteri atoniti e delle tarde chiese georgiane, serbe e bulgare. E simili sono le opere della scuola cretese che il caso volle divenisse la principale depositaria dell'eredità constantinopolitana »<sup>3</sup>. Cette négation de toute valeur esthétique des œuvres peintes durant les trois siècles qu'on attribue à l'existence d'une peinture post-byzantine ne demeure plus une condamnation sans appel si l'on prend en considération un autre aspect, celui que E. Panofsky appelle « aesthetic significance » : « But a work of art always has aesthetic significance (not to be confused with aesthetic value) »<sup>4</sup>. L'horizon s'ouvre ainsi sur une autre perspective, multilatérale, et qui, en fin de compte tend à intégrer le vocabulaire de l'art dans celui de l'histoire de la culture. Pour l'art post-byzantin des pays du Sud-Est de l'Europe ceci demeure encore un desideratum. Les rapports de la Section « Art » du Congrès de Sofia – 1966 offrent un bilan des recherches dans ce domaine. La richesse des détails informatifs offrait une vue d'ensemble de la peinture grecque, serbe, bulgare, roumaine, albanaise, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle et jusqu'aux temps modernes. Les

---

<sup>1</sup> M. Chatzidakis, *Contributions à l'étude de la peinture postbyzantine*, extrait de l'*Hellénisme contemporain*, Mai 1953, Athènes, 1953.

<sup>2</sup> V. N. Lazarev, *Istorija vizantijskoj živopisi*, Moscou, 1947.

<sup>3</sup> *Ibid.*, cité d'après l'édition italienne, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 409.

<sup>4</sup> E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, 1970, p. 34.

lignes de force de cet art qui hérite, à des degrés différents, directement ou indirectement, à côté de ses propres traditions, Byzance ont été plus ou moins explorées pour chaque pays ; on a tracé les grandes étapes d'évolution de la peinture ; on a mis en lumière les centres de plus intense activité artistique, l'étendue et la puissance de leur rayonnement, etc.<sup>5</sup>

À la lumière de ces récents acquis le problème se pose sous un double aspect. Peut-on saisir, au-delà des distinctions régionales ou locales qui évoquent toujours, au premier plan, des échos précis du passé national, une configuration d'ensemble, de la peinture post-byzantine sur toute l'aire du Sud-Est européen ? Il ne s'agit pas de cette apparente parenté stylistique, si facile à saisir si l'on se contente de contempler à vol d'oiseau les très nombreux ensembles peints figurant de nos jours sur la carte artistique de cette zone. Le témoignage de cette parenté – d'ailleurs trompeuse elle aussi si l'on y regarde de plus près – est infiniment moins expressif que les accents, souvent difficilement saisissables, dans la structure iconographique de certains thèmes, ou même dans l'enrichissement du répertoire des thèmes traditionnels. La configuration du paysage de la peinture post-byzantine dans le Sud-Est de l'Europe se compose – comme on l'a d'ailleurs souvent affirmé – d'alternances (à teneur variable dans l'espace comme dans le temps) entre unité et diversité, entre tradition et innovation. Nous nous demanderons, avec le Prof. Ch. Dimaras, si « ces deux concepts sont contradictoires » et conclure de même qu'« il existe, sans aucun doute, une tradition ininterrompue, qui, transmise durant des siècles ... n'a pas cessé de s'enrichir et de se nuancer jusqu'à nos jours »<sup>6</sup>. En ce qui concerne l'art, la peinture en premier lieu, il est devenu nécessaire d'établir le rôle de référence que cet art joue dans le développement de la culture des peuples chrétiens dans le Sud-Est de l'Europe. Il y a dans cet art, qui manque généralement de chefs d'œuvres (dans le sens justement de valeur purement esthétique), un témoignage d'une force étonnante de l'autorité exemplaire qu'exerçait la tradition nationale, de la puissance toujours actuelle des survivances dans un monde vivant de souvenirs qui l'aidaient à justifier et à soutenir son rêve de délivrance. Mais, qu'est-ce qui est héritage actif et qu'est-ce qui est simple survivance ; où s'arrête ce qu'on pourrait qualifier de « répétition » (notion qui, par rapport à « l'imitation », sous-entend une attitude active envers la mise en œuvre d'un objet d'art) et où commence l'influence ; en quoi consiste l'innovation et quelle est la mesure dans laquelle elle est capable de définir le caractère proprement national d'une œuvre d'art à un moment donné de la vie historique d'un peuple ? Et enfin, qu'est-ce qui est, au-delà des formes et des innovations iconographiques, purement post-byzantin ? Même pour la Grèce

---

<sup>5</sup> V. *Actes du premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, t. II, Sofia, 1969.

<sup>6</sup> G. Th. Dimaras, « L'évolution des idées du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Tradition et innovation dans la culture des pays du Sud-Est européen*, Bucarest, 1969, p. 49.

(même après Théophane) il n'est pas facile de distinguer ce qui dans la peinture demeure purement byzantin et ce qui pourrait témoigner non pas d'une rupture d'avec le passé (il nous faut avancer d'environ deux siècles pour qu'une rupture devienne agissante dans toutes les contrées sud-est européennes), mais d'une discontinuité qui permettrait de saisir d'abord la pénétration et puis l'instauration d'aspects réellement novateurs dans un art dont la structure demeurerait immuable comme la foi qu'il illustre.

Il y a deux voies pour aborder ces problèmes : en partant de *l'intérieur vers l'extérieur*, c'est-à-dire de l'analyse artistique seule et en tirant des conclusions s'appuyant sur la stylistique, se confiner donc dans le domaine strictement esthétique et en partant de *l'extérieur vers l'intérieur* afin de contourner une image qui aboutirait à des conclusions d'ordre général dans le sens que P. Francastel entend par : « Le signe n'est pas le reflet d'une chose, il est le reflet d'une opinion »<sup>7</sup>. Car nous avons à tenir compte de deux plans qui s'interpénètrent : *la forme artistique* et sa vie à elle, considérée hors du temps et de l'espace (ce que H. Focillon appelle « la vie des formes » et ce que toujours Francastel appelle « *l'œuvre témoin* », dans le sens que « ...l'œuvre d'art est un "lieu" où s'affrontent diverses tendances d'une époque »<sup>8</sup>, d'un moment dans la vie des civilisations et des cultures. Nous prendrons comme point de départ cette seconde voie, notamment regarder de l'extérieur cet art qu'on appelle post-byzantin, afin de mettre en lumière la diversité de la peinture sud-est européenne durant les siècles de la domination ottomane.

\*

On pourrait esquisser, en lignes très larges, trois stades d'évolution au cours des XVI<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles, notamment : 1. *adaptation* de la double tradition artistique – byzantine et nationale – aux nouvelles conditions politiques, économiques et sociales (XVI<sup>e</sup> siècle) ; 2. *multiplication* en direction divergente de l'expression picturale selon l'assimilation ou non de l'influence vénitienne, par voie directe ou par l'intermédiaire de la Grèce (XVII<sup>e</sup> siècle) ; 3. *séparation* définitive entre les survivances byzantines et les éléments novateurs occidentaux (XVIII<sup>e</sup> siècle). Ce schéma comporte de nombreuses nuances, parfois essentielles, qui différencient une zone (plus ou moins étendue) ou un centre artistique de l'autre et témoigne en même temps de la continuité des prototypes byzantins – mais sous des aspects purement folkloriques – jusqu'aux temps modernes.

1. Le point de départ chronologique pour l'étape post-byzantine n'est, comme on le sait, pas le même dans tous les pays. Il faut presque un demi-siècle pour que, après une lente adaptation de l'art aux conditions spécifiques à chacun

<sup>7</sup> P. Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, 1970, p. 26.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 78.

des pays, l'innovation – due soit à un grand artiste (comme c'est le cas de Théophane le Crétois pour la Grèce ou d'Onuphre pour l'Albanie), soit à l'activité d'un important centre spirituel (comme la Patriarchie de Peć), soit même à un événement d'importance locale mais à large écho international (comme l'inauguration de l'église du monastère d'Argeş) – s'instaure pour de bon et marque de son propre sceau l'expression picturale des peuples du Sud-Est européen. Nous avons donc, au moins trois dates, à portée différente : 1527 (peinture, par Théophane de l'église Saint-Nicolas Anapafsas des Météores), 1557 (date de la réorganisation de la Patriarchie de Peć), 1517, date de l'inauguration de Curtea de Argeş (la peinture a été finie en 1525). Cette dernière précède donc celle généralement considérée comme point de départ de la peinture post-byzantine : 1527. Toutefois, le peu qui nous reste de la peinture qui avait décoré le plus somptueux monument de la chrétienté orientale à l'époque de la domination ottomane, témoigne d'un art à caractère nettement post-byzantin, avec, pour la Valachie du moins, une innovation importante (appelée à un avenir très particulier dans la peinture valaque des XVII<sup>e</sup> -XVIII<sup>e</sup> siècles) : la représentation de quelques voïévodes, prédécesseurs de Neagoe Basarab, sur le trône de la Valachie. Il est probable qu'il s'agisse d'une suggestion venue de la Serbie (où ce procédé avait trois siècles d'existence), pays avec lequel la Valachie entretenait d'étroites relations (la femme du prince était elle-même serbe, de la famille des Branković). Ceci paraît d'autant plus vraisemblable que c'est toujours à Curtea de Argeş que se trouve représenté – fait unique dans toute la peinture sud-est européenne – un personnage devenu depuis longtemps un symbole de la lutte pour la liberté : le cnèze Lazar, héros de Kossovo (1389). Sa belle figure nimbée (gardée de nos jours à l'archevêché de Râmnicu Vâlcea) est aussi l'un des plus émouvants portraits de la peinture de l'époque. La signification de sa présence dans une église fondée par un prince qui était à la fois l'un des rares intellectuels du Sud-Est de l'Europe, est la même, sur un plan politique, que la représentation à Tismana de saint Jean de Rila et, après 1557, de la représentation dans les églises serbes des saints nationaux balkaniques : Jean de Rila, Gabriel de Lesnovo, Georges de Kratovo, etc. Tout ceci témoigne d'un enrichissement du répertoire iconographique et dans un sens très précis, résultat de l'adaptation à la nouvelle perspective nationale et internationale à la fois. C'est, d'une part, la preuve d'une communauté d'expériences et de pensée, mais c'est en même temps la preuve d'une diversification d'accents dans les différentes zones artistiques, accents qui mettent en lumière les traits particuliers au développement culturel de chaque peuple. Vision historique (en Valachie), normale chez le prince auteur des « Préceptes », vision monastique (byzantine) en Grèce et (balkanique) en Serbie.

Un autre aspect de l'adaptation au XVI<sup>e</sup> siècle et qui donne naissance à l'une des plus remarquables innovations du point de vue artistique et symbolique

à la fois, c'est la peinture extérieure moldave<sup>9</sup>. Il est certainement justifié de considérer la date de 1530 (premier ensemble de peinture extérieure à Saint-Georges de Hârlâu)<sup>10</sup> comme tout aussi importante que les autres mentionnées plus haut. Cette peinture, si innovatrice qu'elle soit, est le résultat d'une brillante évolution locale ininterrompue depuis la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle (règne d'Étienne le Grand, 1457-1504). Peut-on qualifier cet art, tellement unitaire dans toutes ses manifestations, depuis l'architecture et jusqu'aux arts somptuaires, de simplement « post-byzantin » ? Il ne l'est que dans la mesure où les thèmes dont il se sert proviennent de la Grèce athonite. Mais il est en essence l'aboutissement d'une lente évolution locale et qui s'adapte, par degrés qu'on peut suivre, aux réalités historiques du pays. Dans l'histoire de la peinture post-byzantine l'apparition de la peinture extérieure moldave représente une date également significative et spectaculaire.

La peinture bulgare marque à son tour une remarquable continuité, à l'instar de celle moldave (sur d'autres prémisses stylistiques), dans le sens qu'il n'y a presque pas d'interruption entre la peinture du XV<sup>e</sup> et celle du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle s'attache au passé comme à un programme d'existence, car « les peintres à l'époque de la domination ottomane... assument la responsabilité de sauvegarder la force agissante des anciens modèles et de rappeler par eux que la Bulgarie a droit à la liberté... »<sup>11</sup>.

Il y a un autre aspect à prendre en considération : celui des influences et des relations artistiques entre les différentes zones dans le Sud-Est de l'Europe. Si dans la peinture de Théophane<sup>12</sup> l'influence de Venise est à peine saisissable, chez d'autres peintres grecs de la fin du siècle cette influence devient de plus en plus agissante. À l'autre bout des Balkans, dans les zones Nord-Ouest de l'actuelle Yougoslavie, la peinture religieuse est à cette époque déjà fortement sous l'emprise stylistique (iconographique aussi, dans une moindre mesure) de l'Occident, à travers Venise et surtout Dubrovnik<sup>13</sup>.

Enfin, à l'orée du XVII<sup>e</sup> siècle, en Moldavie, à Sucevița, une certaine empreinte de la peinture russe devient sensible.

Quel est donc le paysage de la peinture du Sud-Est de l'Europe au cours du XVI<sup>e</sup> siècle ? D'un côté, lente pénétration d'innovations iconographiques et stylistiques en Grèce, en Serbie, en Moldavie, en Valachie, adaptées aux réalités propres à chaque peuple. D'autre part, au-delà de ces îlots d'innovation, qui

<sup>9</sup> S. Ulea, « L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave (I) », RRH, II, 1963, n° 1, p. 29-71.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 31, p. 36 -39.

<sup>11</sup> At. Božkov, « Les monuments d'art en Bulgarie », dans *Actes du premier Congrès...*, t. II, Sofia, 1969, p. 788.

<sup>12</sup> M. Chatdzidakis, « Recherches sur le peintre Théophane le Crétois », DOP, 23-24, 1969-1970, p. 330 et *sqq.*

<sup>13</sup> V. J. Djurić, *Dubrovačka slikarska škola*, Belgrade, 1963.

n'ont pas acquis de force pénétrante au dehors de certaines frontières (plus ou moins reculées par rapport à un centre), la vaste surface calme des traits traditionnels, traits d'union ceux-ci, malgré certaines différences régionales, celles qui lient un très lointain passé au présent plus ou moins semblable sur toute la zone. Un troisième facteur intervient à peine saisissable, le moins étudié jusqu'à présent, celui populaire, appelé à devenir si important, sinon essentiel, au XVII<sup>e</sup> siècle. Il est sensible déjà dans la peinture albanaise par la présence « d'éléments ethnographiques, caractéristiques du peuple albanais... type des maisons, motifs de broderie, tissus et objets d'usage quotidien... »<sup>14</sup>, et qui paraît indiquer dans cette région un certain éloignement de la pure tradition byzantine. Faute d'études plus détaillées sur la peinture de la zone de Delvinë, où Th. Popa signale des œuvres apparentées à l'école de Crète et datées 1525, il est difficile d'affirmer quel est son rôle dans l'ensemble de la peinture albanaise du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>.

Il y a également un autre critère de jugement de la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle : celui de l'origine des nombreuses fondations religieuses de l'époque tout comme l'origine de ceux qui ont eu l'initiative soit de la restauration soit de la décoration peinte de monuments plus anciens. L'origine de ces fondateurs et donateurs est variée. Si l'on pense à la Grèce et à la zone dépendant de la Patriarchie de Peć, il est évident que ce sont les représentants de la hiérarchie spirituelle qui forment la majorité. Aux Météores, au Mont Athos, dans les grands monastères serbes, presque toute l'activité artistique est due à l'initiative soit des princes de l'Église, soit, souvent, des moines. Et ceci doit être également valable pour les nombreux monastères des régions moins accessibles de la province balkanique (Épire, Thessalie, Macédoine). Dans les Pays roumains, par contre, la situation est toute autre. Même pour les grands centres monastiques les fondateurs sont pour la plupart les princes de Valachie ou de Moldavie, ainsi que les boïars, les nobles, les grands dignitaires en Moldavie, les grandes familles riches et qui se disputaient si fréquemment le trône, en Valachie. Ce sont aussi, plus rarement, les habitants des villes, marchands, etc., qui, dans les zones nordiques de la Yougoslavie actuelle, ont répandu, par des peintres qui avaient appris leur métier sur la côte dalmate ou même à Venise, un art profondément attaché à l'Occident. Enfin, en Albanie, en Bulgarie aussi, les modestes fondations où fleurit un art local sont dues à des collectivités villageoises, à un monde paysan qui mêlait à travers son propre goût artistique les deux traditions : celle byzantine et celle de leur propre pays.

À l'instar des fondateurs et des donateurs, les artistes proviennent de milieux tout aussi divers. Ils sont des moines pour la plupart, mais il y a parmi

---

<sup>14</sup> Th. Popa, « Considérations générales sur la peinture postbyzantine en Albanie », dans *Actes du premier Congrès...*, t. II, Sofia, 1969, p. 776.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 778.

eux des habitants des villes (comme ce Dobromir « ot Târgoviște », l'auteur de l'ensemble de Curtea de Argeș, ou cet Onuphre d'Elbassan), comme des peintres itinérants dont la nationalité et l'origine sociale importaient peu ; ils appartenaient à ce mélange balkanique de religion orthodoxe et s'attachaient à un centre ou à un autre qui les appelait pour accomplir leur œuvre artistique.

L'un des critères les plus modernes et les plus fréquemment utilisés pour l'appréciation de la peinture byzantine (à l'intérieur tout comme en dehors des frontières si mouvantes de l'Empire même) est celui qui distingue l'art de la Capitale (art impérial, né, développé et diffusé de Constantinople) et l'art de la province. Loin d'être simple, ce second volet du diptyque, implique à son tour deux aspects – aux nuances nombreuses et subtiles – qui sont : *le centre* (dans le sens de point de concentration et de diffusion d'une importante activité artistique) et *sa province*. Avec la disparition du rôle éminent de Constantinople, ce seront certains centres provinciaux qui prendront la relève à leur tour pour devenir, non pas ce qu'avait été la Capitale des *basileis*, centre unique de tout un monde un millénaire durant, mais des foyers dont la puissance créatrice ira de pair avec la richesse de l'initiative et dont la portée sera plus ou moins étendue, plus ou moins intense, plus ou moins autoritaire aussi selon l'époque, la région, l'initiative de l'Église, etc. Ces centres très actifs au XVI<sup>e</sup> siècle n'ont pas encore acquis la force d'un rayonnement à portée internationale, intensifiant, dans certains cas, leur rôle de promoteur au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. La Crète mise à part, durant tout le XVI<sup>e</sup> siècle ni les Météores, ni même le Mont Athos, Peć, Raguse, etc. n'exerceront, à peu d'exceptions près, d'action plus étendue (une de ces exceptions pourrait être la Valachie, qui témoigne d'une assez nette influence du Mont Athos dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle).

Au XVII<sup>e</sup> siècle le rôle de ces centres sera différent ; d'une part, le rayonnement international d'un centre comme Venise ou comme le Mont Athos ira en s'intensifiant ; de l'autre, les centres nationaux, à rayonnement limité (Jassy, Târgoviște, Berat, Korçë, Kastoria, Nauplie, etc.) se multiplient et deviennent, dans une mesure qui n'est pas encore suffisamment étudiée, les foyers d'un rayonnement local et autour duquel formera une nouvelle tradition artistique nationale.

Ils changent une fois de plus au XVIII<sup>e</sup> siècle. À côté de l'accroissement du nombre de centres d'importance locale, il y aura également les nouveaux centres d'enseignement artistique – des villes ou d'importantes bourgades – (Râmnicu Vâlcea, Târgoviște, Câmpulung, Samokov, Siatista, etc.) et qui maintiendront traditions et pratiques à couleur locale encore plus accentuée que par le passé. Ceux-ci d'ailleurs coïncident avec les centres de culture religieuse et profane lesquels joueront un rôle si actif dans la diffusion de la culture du peuple.

Au XVI<sup>e</sup> siècle donc, l'image de la peinture sud-est européenne est loin d'être unitaire : il y a une peinture monastique, une peinture princière et

aristocratique et même – à ses débuts – une peinture à tendances nettement populaires. Ce n'est pas uniquement à travers le style que ces différences sont sensibles, mais aussi et surtout à travers les thèmes iconographiques. On peut presque suivre de monument à monument ces différences, parfois très subtiles et qui soulignent non seulement des manières de vivre et des mentalités différentes (avec tout ce que cette notion implique de perspective en arrière), mais également des niveaux de culture différents. C'est ce qui explique peut-être le rôle presque essentiel que le symbolisme (depuis le répertoire et jusqu'à certains détails iconographiques) jouera dans la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle. Tout aussi accentué au XVII<sup>e</sup> siècle (dans les grands centres monastiques l'on utilisera parfois des symboles extrêmement complexes – voir, entre autres, la peinture du monastère de Sucevița en Moldavie<sup>16</sup>) ce symbolisme sera doublé par un fort accent narratif (amplification de la vie des saints), de plus en plus nourri d'épisodes pittoresques. Ceci est dû incontestablement à l'influence – de haut en bas de l'échelle sociale – de la diffusion d'une certaine littérature écrite.

Rappelons, en passant, qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le symbole change de caractère et devient, d'une manière de plus en plus évidente, allégorie. Il s'agit une fois de plus d'une pénétration encore plus large et plus profonde de la littérature écrite dans les thèmes de la peinture religieuse. C'est cette littérature à caractère populaire qui jouera le rôle de stimulant, ainsi que le *background* de la dernière phase de la peinture religieuse dans le Sud-Est de l'Europe<sup>17</sup>.

On pourrait donc conclure que, en ce qui concerne la peinture sud-est européenne au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, même si la tradition byzantine lui confère encore un aspect apparemment unitaire, celui-ci est loin de jouer le rôle de dénominateur commun. Ceci n'est légitime que si l'on tient compte du fait de la double signification que comporte la notion de tradition dans l'art de l'Europe orientale : la tradition byzantine proprement dite, dont seule la Grèce est l'héritière directe, et la tradition aux nombreuses nuances nationales, essentielles pour l'évolution de la peinture orthodoxe à l'époque de la domination ottomane dans toute la région balkanique et les Pays roumains. C'est en premier lieu cette seconde signification de la tradition – celle devenue nationale à des époques et des degrés différents, déjà durant l'existence de l'Empire byzantin – qui est à la base de cette survivance à force étonnamment créatrice d'un genre d'art qui n'a de réellement commun que son caractère symbolique.

Ce XVI<sup>e</sup> siècle, tellement divers quant à son paysage artistique d'ensemble, est-il donc une fin ou un commencement ? On pourrait poser le même problème sous un autre aspect : est-il vraiment plus innovateur que traditionnel ? Ce qui est certain c'est que les deux termes y trouvent leur place.

<sup>16</sup> S. Ulea, « Un ctitor uitat al mănăstirii Sucevița », SCIA, 6, 1959, n° 2, p. 211-219.

<sup>17</sup> V. pour tout ce problème concernant la littérature aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles dans les Pays roumains, voir Al. Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul al XVIII-lea* (avec résumé français), Bucarest, 1968, et *Les livres de sagesse dans la culture roumaine*, Bucarest, 1971.

Et s'il en est ainsi, il serait peut-être plus juste de parler d'un regain d'énergie créatrice après le choc, à écho inégal, de la chute de l'Empire. C'est comme une lame de fond qui monte à la surface, uniformément houleuse, de la vie des peuples qui avaient perdu leurs assises nationales, mais qui gardaient indubitablement la nostalgie de leur passé, lequel devenait, à mesure que le temps passait sans changement, un Paradis perdu. Il nous paraît légitime de nous demander ce qu'était Byzance dans la conscience des artistes du Sud-Est de l'Europe vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Ici, un peu partout, même si de manières différentes, l'horizon culturel s'ouvrait à la respiration plus libre de l'humanisme occidental. Le rôle de Venise, en Grèce surtout, mais dont on retrouve des reflets dans la peinture serbe, albanaise et valaque, paraît être beaucoup plus actif qu'on ne l'a affirmé jusqu'à présent. C'est à cette époque qu'il faut chercher les racines d'un humanisme qui deviendra une réalité culturelle et artistique et en fin de compte générale un siècle plus tard. L'Empire, au XVI<sup>e</sup> siècle, était à la fois trop éloigné dans le temps et trop assimilé dans les traditions nationales pour qu'on puisse lui attribuer encore une portée active. Byzance était devenue à des degrés divers un lointain ancêtre commun, prestigieux il est vrai, mais dont l'image réelle devenait de moins en moins précise, de moins en moins agissante. Ce qui en survivait ça et là avec plus de netteté, c'était l'idée impériale (en Serbie, en Valachie, en Moldavie), elle-même teintée fortement des réalités nationales. Cette survivance de l'idée impériale jouera un rôle non négligeable dans certains aspects de la peinture valaque aux XVII<sup>e</sup>- XVIII<sup>e</sup> siècles.

2. On parle d'une décadence générale de la peinture murale sud-est européenne au XVII<sup>e</sup> siècle. Pour la Grèce, le Prof. A. Xyngopoulos déplore l'absence d'artistes à cette époque, absence à laquelle il attribue le manque de beauté de la peinture murale grecque. Par contre c'est la peinture d'icônes qui, grâce à quelques artistes de premier rang, occupera une place de choix. La tradition fléchit, s'amenuise ; sa fatigue, son anachronisme deviennent évidents. Ce qui survit sont des formules tellement répétées que même leur aspect formel n'a presque plus d'actualité. L'art de la peinture devient un métier, plus ou moins mécanique, ou l'émotion créatrice, la recherche de la forme artistique ne jouaient plus le premier rôle. Apparemment c'était un art vieilli, exsangue et sans avenir. Qu'est-il cet art « profane » et « populaire », comme le Prof. Xyngopoulos qualifie – avec une nuance de mélancolie et de dédain – la peinture grecque du XVII<sup>e</sup> siècle ? Prouve-t-elle réellement la fin d'un art dont l'existence avait dépassé un millénaire ? Ce n'est, à notre avis, que la fin du côté aristocratique de l'art impérial, hiératique et solennel, d'une majestueuse beauté, né et développé dans la capitale des basileis. Entre cet art, qui meurt officiellement en 1453, et ce XVII<sup>e</sup> siècle si éloigné il y a un pont, dont les assises immuables n'étaient autres que les fondements de l'œcuménisme orthodoxe, et qui est, dans le domaine de la peinture, celle à caractère monastique. C'est au XVII<sup>e</sup> siècle que le Mont Athos devient plus qu'un centre

spirituel, mais un centre culturel et une source artistique pour une partie très importante du Sud-Est européen. S'il n'est pas lui-même créateur – il ne l'a jamais été d'ailleurs – c'est le phare le plus lumineux, et dont les rayons portent le plus loin de tous les centres artistiques du monde orthodoxe traditionnel. Le Mont Athos est, au XVII<sup>e</sup> siècle surtout, certainement le lieu où la tradition byzantine – tous les acquis post-byzantins compris – s'est gardée la plus vivante, actuelle et autoritaire. C'est le siège incontesté et incontestable de la tradition. C'est donc la source la plus pure, le haut lieu de toute inspiration en matière de peinture religieuse. On retrouve un peu partout dans l'art du monde orthodoxe sud-est européen et qui survit grâce seulement à deux idées fondamentales : la spiritualité commune et la conscience (plus ou moins exprimée) nationale, les modèles athonites. Et ceci constitue le patrimoine commun, l'aspect unitaire – unique – d'un art dont les formes, même si vieilles, continuaient à vivre d'une vie latente mais incontestablement vigoureuse de par leur profonde participation à la vie spirituelle.

On ne sait pas encore exactement, dans les détails iconographiques, ce que la peinture du Sud-Est de l'Europe doit au Mont Athos dans ce XVII<sup>e</sup> siècle autrement divers dans ses manifestations artistiques que le XVI<sup>e</sup>. Mais les spécialistes de chaque pays savent ce que l'art de leur nation doit à ce vénérable centre de tous les peuples orthodoxes. Un des travaux les plus nécessaires pour la compréhension exacte du rôle du Mont Athos serait de rédiger un Corpus des thèmes iconographiques dans la peinture serbe, bulgare, albanaise et roumaine, qui sont directement inspirés du répertoire appartenant aux nombreux complexes de la Sainte Montagne.

C'est toujours, selon nous, à la peinture monastique qu'on doit en grande mesure l'un des traits communs essentiels du point de vue stylistique de la peinture sud-est européenne : notamment son caractère populaire. C'est ici l'un des points les plus difficiles à saisir, les moins étudiés aussi, de tout ce que représente l'art du Sud-Est européen vers la fin du Moyen Âge. La notion même d'art populaire n'a pas encore trouvé une consécration unanime. Est-il au niveau de ce qu'on appelle culture orale par rapport à celle écrite ? Se développe-t-il indépendamment des formes stylistiques héritées de ce qu'on appelait dans l'art byzantin art de la Capitale ? S'agit-il d'un art provincial frappé d'une *capitis diminutio* artistique définitive ? Il est sûr que le problème ne peut pas recevoir une réponse uniquement esthétique. Les formes populaires de l'art religieux dans l'Europe du Sud-Est ne peuvent pas et ne doivent pas être jugées en tant que valeur purement artistique. Elles sont devenues, à cette époque où s'esquisse une culture écrite à caractère national, où l'humanisme devient un idéal à atteindre, où chaque pays retrouve sa propre langue, etc., une expression des peuples et non celle des princes ou celle de l'Église.

La peinture aristocratique de tradition byzantine impériale est bien oubliée au XVII<sup>e</sup> siècle. Elle emploiera désormais le langage du peuple, du

commun, celui où la signification est plus importante que la forme qu'elle revêt. Décadence, peut-être, par rapport au passé, mais en même temps naissance d'une nouvelle forme de culture, d'un langage plastique qui ira de pair (plus tard au XVIII<sup>e</sup> siècle) avec la culture écrite, avec ce qu'on appelle littérature. Le style de la peinture sud-est européenne du XVII<sup>e</sup> siècle prend l'habit démocratique et constituera l'une des formes de communauté de l'art sud-est européen de l'époque. Les historiens de l'art ont toujours considéré le style « monastique » comme une forme simplifiée, abâtardie, du grand art monumental byzantin. Cela commence avec la peinture des grottes de la Cappadoce, continue dans les nombreuses petites églises de Crète et de Chypre aux XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles, avec les petites églises bulgares d'Ivanovo, de Zemen, de Kalotino, avec les églises valaques de Căluui, de Stănești, etc. L'Épire et la Thessalie, le Péloponèse et la Macédoine sont remplis de petits monuments décorés de cette peinture simple, à traits populaires<sup>18</sup>. Ce qui intéresse c'est le contenu, l'iconographie qui s'enrichit considérablement d'éléments narratifs, d'épisodes épiques, de thèmes où le peuple puisse trouver des réponses à son nouvel intérêt pour des connaissances qui s'émancipaient graduellement de l'emprise théologique et acquerraient des traits à caractère surtout moral et parfois même littéraire. C'est ce caractère populaire de la peinture, dont l'origine pourrait être cherchée dans le style monastique, mais qui, en fin de compte, dérive non pas absolument d'une seule école artistique, qui forme le niveau commun de ce genre d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Il est également intéressant à relever le fait que cette époque est très riche en activité picturale, que le nombre d'ensembles peints datant de cette période semble avoir été plus grand qu'au XVI<sup>e</sup> siècle. C'est en tout cas valable pour l'Albanie et la Valachie. On pourrait considérer cette dernière province comme représentant non seulement ce courant populaire, mais tous les aspects – traditionnels et novateurs – du dernier grand siècle de la peinture de tradition byzantine. En effet, non seulement le nombre très grand des ensembles peints à l'époque du règne de Mathieu Basarab – comme aussi celui des fondations qui, dans les Pays roumains, ne peut être comparé qu'à l'époque d'Étienne le Grand – mais aussi la variété des manières de peindre peuvent représenter une sorte d'anthologie de la peinture balkanique de style populaire du XVII<sup>e</sup> siècle.

Les trois étapes de la peinture valaque du XVII<sup>e</sup> siècle correspondent aux trois règnes les plus importants et en expriment, si l'on peut dire, l'essence : Mathieu Basarab (1632-1654), Șerban Cantacuzène (1678-1688) et Constantin Brâncoveanu (1688-1714). Les fondations dues à Mathieu Basarab s'étendent sur toute la Valachie et la Petite Valachie. Elles sont tantôt monastiques (Arnota étant la plus connue), tantôt des églises de ville, tantôt des églises de campagne ou des chapelles érigées sur les terres seigneuriales. Toute leur décoration peinte

<sup>18</sup> V. entre autres, X. Boura, A. Kalogeropoulou, P. Andreadi, *Εκκλησίες της Αττικής*, Athènes, 1969 ; N. K. Moutsopoulos, *Τα αρχοντικά της Σιάτιστας*, Thessalonique, 1964.

– avec, évidemment, des différences de détail peu significatives – se ressemble: quant à l'iconographie, esprit narratif accusé, sensible non seulement dans le grand nombre d'épisodes mais également dans le grand nombre de personnages qui les animent; quant au style: traits simples, à caractère sensiblement décoratif, perte de tout trait individuel, caché sous une maîtrise de la forme qui dénote une parfaite connaissance du métier, mais en même temps l'absence totale d'émotion; couleurs intenses mais non vibrantes. Bien d'individuel dans cette peinture, au contraire, la preuve d'un esprit collectif, l'emploi des formules communes, héritées et investies de l'autorité qu'offre la tradition qui ne doit plus être vérifiée, donc *continuité* dans le sens le moins créateur de la notion. Mais continuité au niveau populaire et qui emploie le langage du peuple. N'est-il pas significatif que ce langage précède, de peu il est vrai, les débuts de la mise en valeur du roumain, ce langage de tous les jours du peuple ? Le slavon était en « agonie »<sup>19</sup>, il devenait anachronique, incompréhensible tout comme la peinture aristocratique byzantine, qui parlait un langage qu'à présent même les élites de la société ne comprenaient plus. Toutefois, le prince lui-même se fait encore représenter de la manière la plus hiératique : long manteau de brocard doublé d'hermine, haute couronne, tous attributs qui soulignaient, comme par le lointain passé, l'idée de royauté, héritage ininterrompu de l'idée impériale byzantine. Il y a, dans l'art du temps de Mathieu Basarab, un aspect encore très médiéval et en même temps la preuve d'une sorte de relation directe entre le prince et son peuple, un don du prince au peuple offert par le truchement non pas des formules consacrées dans le slavon d'église et de chancellerie, mais par celui du langage même du peuple (sans que pour cela les textes des inscriptions soient en roumain) – il s'agit évidemment du langage plastique, du style dans l'architecture comme dans la peinture. Si du point de vue artistique – dans le sens qu'on donne aujourd'hui à cette notion – il y a peut-être décadence ou plutôt appauvrissement des moyens de l'expression plastique, ceci est moins important que le fait qu'entre elle et le niveau général du peuple ou pouvait mettre un signe d'identité.

Rien ne change de ce point de vue dans l'art des Cantacuzène, riche également en fondations mais qui est le mieux représenté par les églises de Filipeștii de Pădure et de Măgureni. Il y a néanmoins un accent très important à prendre en considération et qui constitue une nouveauté pour l'art des Pays roumains et une fois de plus un phénomène unique dans la peinture de tout le Sud-Est de l'Europe. Il s'agit de la première expression en Valachie d'un genre d'art avec lequel débutera la peinture moderne vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et durant toute la première moitié du XIX<sup>e</sup> : *le portrait*<sup>20</sup>. L'innovation revêt ici un

---

<sup>19</sup> V. Căndeș, « L'humanisme d'Udriște Năsturel et l'agonie des lettres slavonnes en Valachie », RESEE, VI, 1968, n° 2, p. 239-287.

<sup>20</sup> M. A. Musicescu, « Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le Sud-Est européen. Essai de typologie », RESEE, VII, 1969, n° 2, p. 282-310.

double aspect : celui de l'intention et celui de la réalisation. En ce qui concerne le premier aspect, il n'est évidemment plus médiéval, cette fierté de famille mêlée à la conscience du rôle de l'individualité est un sentiment déjà très éloigné de la mentalité médiévale. L'exonarthex des églises de Filipești et de Măgureni (terres appartenant à la famille des Cantacuzène), avec sa galerie de 60-80 portraits de famille, n'a pas sa pareille dans la peinture de tradition byzantine, ni occidentale. Si l'esprit vient de l'Occident (les Cantacuzène étaient tous liés à l'Université de Padoue, au monde vénitien), la modalité artistique demeure liée à la tradition. Nous avons à faire ici à l'un des plus impressionnants essais de synthèses entre Occident et Orient, entre tradition et innovation, entre local et international. Tout comme la peinture extérieure moldave demeure un phénomène unique de l'époque post-byzantine de l'Orient chrétien, cette impressionnante galerie de portraits, représentant des personnages portant les mêmes habits et ayant un indubitable air de famille, et qui vous regardent – d'un regard assez vide d'ailleurs – dans l'ombre d'une église, n'a pas au XVII<sup>e</sup> siècle et n'aura pas sa pareille sinon un siècle plus tard, dans les très modestes fondations villageoises de la même Valachie. Ce seront cette fois-ci non pas les membres d'une grande et orgueilleuse famille de boïars et d'intellectuels, mais les collectivités villageoises, les paysans, qui prendront la relève des classes nobiliaires lesquelles, à cette époque-là, auront donné une toute autre expression artistique à leurs attaches avec le passé, celle occidentale.

Le troisième aspect de la peinture valaque est illustré par la grande fondation monastique de Hurezi (1692-1704), due au prince Constantin Brâncoveanu et qui est à son tour une tête de série pour la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle dans cette province. C'est la dernière importante fondation monastique princière avant les Phanariotes et c'est aussi la dernière synthèse artistique qui clôt l'art médiéval des Pays roumains. Dans la peinture, due à un artiste vraisemblablement d'origine grecque (Constantinos, qui signe en grec mais ajoute à son nom « ot Târgoviste ») et qui travaille avec toute une équipe de Roumains<sup>21</sup>, l'on reconnaît, au-delà de l'esprit décoratif très souligné dans le dessein et la couleur, cet intérêt pour la narration, pour le détail pittoresque. Une certaine recherche pour l'élégance de la forme, pour la beauté des figures réussit à ne pas laisser voir d'emblée le style dont les traits essentiels demeurent populaires. En même temps on retrouve – à Hurezi plus que dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle – les traits stylistiques de ce qu'on appelle pour la Grèce du XVI<sup>e</sup> siècle le style de la peinture crétoise. C'est l'influence incontestable du Mont Athos qu'on retrouve également dans certains thèmes iconographiques qui constituent des nouveautés dans le répertoire de la peinture valaque, mais qui

---

<sup>21</sup> T. Voinescu, « Școala de pictură de la Hurezi », dans *Omagiu lui George Oprescu*, Bucarest, 1961, p. 573-576.

n'auront pas de lendemain<sup>22</sup>. C'est également à Hurezi qu'on peut remarquer un certain nombre d'éléments qui révèlent une influence de l'Occident ainsi qu'on peut la reconnaître dans les icônes grecques du XVII<sup>e</sup> siècle surtout. La peinture des fondations dues au prince Brâncoveanu est un excellent reflet de la culture valaque de l'époque ; on y trouve fondus la tradition locale, un assez fort courant grec et des traits occidentaux. On peut ainsi considérer cette peinture comme représentant à la fois toute l'actualité artistique sud-est européenne dans ce qu'elle a de plus caractéristique en tant qu'héritage de Byzance et influence de Venise.

Mais l'époque post-byzantine en Grèce, le XVII<sup>e</sup> siècle plus intensément, présente aussi cette intense action de renouvellement de la tradition ; ce sont les résultats de l'action de Venise qui exerce sa forte influence, depuis le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, sur la peinture grecque. Les résultats en sont assez bien connus pour la Grèce même, mais nous savons moins bien si cette influence, soit directement, soit à travers la Grèce, joue un rôle dans la peinture serbe, bulgare, albanaise des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. En ce qui concerne la Valachie, cette influence arrive par deux voies : directement et par la Grèce. C'est vraisemblablement aux Cantacuzène qu'on doit une grande part des traits néo-classiques et baroques de l'art valaque. En ce qui concerne la voie indirecte, c'est incontestablement le Mont Athos qui joue le rôle essentiel pour la Valachie et Moscou pour la Moldavie.

Pour la peinture serbe, le processus d'infiltration occidentale est similaire sinon plus intense, dans la peinture murale, à celui de la Grèce. Car, comme les peintres crétois, d'une part, ceux des îles ioniennes de l'autre, concentrent dans leur art ces nouveaux traits venant d'un grand centre artistique qui était depuis des siècles lié au monde grec – nous parlons de Venise – les zones du nord et de l'ouest de l'actuelle Yougoslavie étaient depuis le XVI<sup>e</sup> siècle déjà, directement et intensément liées à l'action de Venise. Cette action a été continue et forte ; on lui doit l'entrée de l'art serbe, à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et avant les autres zones balkaniques dans la sphère du monde occidental.

Peu de chose est resté de l'art bulgare de ce temps. En ce qui concerne l'Albanie, elle subit évidemment l'influence occidentale plus intensément à cause de sa proximité d'avec Venise.

La Moldavie, à son tour, marque un net et presque spectaculaire changement dès la première décennie du XVII<sup>e</sup> siècle. La tradition s'arrête presque brusquement à Sucevița. Orient et Occident s'entrecroisent – à Jassy surtout – durant tout le XVII<sup>e</sup> siècle. Les deux courants venant d'une part de Moscou et de l'autre de Constantinople se rencontrent dans la nouvelle capitale moldave sous le dernier prince de Moldavie, Vasile Lupu (1634-1653), pour

---

<sup>22</sup> *Istoria artelor plastice*, II, Bucarest, 1970 (les chapitres sur la peinture valaque des XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles).

lequel l'idée impériale héritée de Byzance avait une actualité politique et dont la vision était à portée internationale. Tous les courants d'art de l'Orient chrétien se rencontrent à Jassy durant le XVIII<sup>e</sup> siècle : néo-classique et baroque, oriental et traditionnel, moldave et post-byzantin. C'est avec cette image éclectique que la Moldavie sortira du Moyen Âge et, sauf de rares exceptions près, abordera, déjà vers le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, une nouvelle direction qui la conduira dans la sphère de l'art néo-classique de l'Europe occidentale. Jassy sera la première ville du Sud-Est de l'Europe (exceptant évidemment les villes transylvaines liées depuis toujours à l'Europe centrale) qui obtiendra, par quelques-uns de ses monuments, un aspect de ville occidentale.

Les deux directions divergentes, monastique-populaire et occidentale-urbaine, clairement séparées au XVII<sup>e</sup> siècle, dans toute la province sud-est européenne, continueront leur vie au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. La première, qui demeure traditionnelle, prolonge ce qui était resté de Byzance dans une vision folklorique semblable dans tout le Sud-Est européen ; la seconde prépare l'entrée de l'art de cette région dans un monde nouveau. Et ce sera la fin de Byzance et de « Byzance après Byzance ». Mais cette fin n'aura lieu que dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est le grand centre monastique de Rila, l'un des plus anciens du Sud-Est de l'Europe, qui mêlera, pour la dernière fois et d'une manière saisissante, les traits devenus tout à fait populaires du style post-byzantin (sensibles aussi dans les nombreux ensembles peints de la Macédoine grecque, comme Kastoria, Verria, Siatista, etc.), l'iconographie athonite et locale, des accents purement populaires et autant d'éléments occidentaux. La peinture du complexe monastique de Rila, œuvre collective de peintres venus de l'Athos et bulgares (ayant accompli leur apprentissage artistique dans les grands centres bulgares de Samokov et de Koprivstica) est une anthologie, la dernière et d'autant plus spectaculaire, de ce que Byzance avait légué aux peuples orthodoxes, mêlé à tous les acquis de l'Occident durant plus de trois siècles, mélange dont le liant n'est autre que cette expression inaltérable qui est la forme artistique purement paysanne.



## BYZANCE, OCCIDENT ET CRÉATION NATIONALE DANS L'ART DU SUD-EST DE L'EUROPE\*

Pour les historiens de la culture et de l'art du Sud-Est européen un livre portant le titre de *Kunst und Geschichte in Südosteuropa* suscite un vif intérêt, teinté d'un certain étonnement. Car, depuis le temps qu'on en parle – et les spécialistes, de plus en plus nombreux, sont là pour témoigner qu'il est justifié de nos jours de parler d'une « discipline » de la connaissance du Sud-Est – aucune étude de plus ample envergure (nous n'envisageons évidemment pas l'utopie que serait une synthèse) ne porte ce titre aussi alléchant que téméraire<sup>1</sup>. Congrès et colloques internationaux, institutions spécialisées, de nombreuses publications des pays du Sud-Est et du dehors étudient les problèmes concernant les peuples de cette zone de l'Europe. Il faudrait peut-être souligner le mérite des instituts d'après guerre ; c'est en grande partie grâce à leur activité dans ce domaine (dont la complexité s'accroît avec l'intensification des recherches) qu'on doit le renouveau d'intérêt à l'égard de cette zone si unitaire et si diverse à la fois.

Nous sommes à la veille du troisième Congrès international des études sud-est européennes. Huit ans nous séparent du premier (Sofia 1966), quatre du second (Athènes 1970) ; moments où l'on a essayé de « faire le point » des connaissances acquises dans tous les domaines de l'histoire (dans le sens le plus large de cette notion) des pays et des peuples de cette partie de l'Europe. Les *Actes* de ces deux congrès demeurent, malgré leur suggestive ampleur, incontestablement en deçà même de l'information obtenue au cours de ce dernier quart de siècle. De ce point de vue, l'historiographie récente est très riche. C'est cette information, qui porte souvent sur des détails, qui a fait surgir certains problèmes d'envergure, ayant trait surtout au rôle de Byzance dans la formation de l'art dans le Sud-Est de l'Europe, du poids que représente la tradition byzantine dans l'art des XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles et enfin des relations artistiques entre les peuples du Sud-Est de l'Europe. C'est à ce niveau théorique qu'on se heurte aux plus grandes difficultés. L'histoire de l'art comparé dans cette zone est encore à faire. Or, le livre que nous étudions aborde en plein ces problèmes. Sa structure

---

\* En marge du livre *Kunst und Geschichte in Südosteuropa*, éd. K. Wessel, Recklinghausen, 1973, 188 p., 150 ill., 34 planches en couleur, XXXI dessins.

<sup>1</sup> A. Grabar, *L'art du Moyen-Âge en Europe orientale*, Paris, 1968. Ce livre envisage pour la première fois une vue d'ensemble de l'art du Sud-Est de l'Europe et de la Russie à l'époque byzantine.

– recueil d'études – lui permet de mettre en regard deux étapes chronologiques : celle où Byzance agit directement sur l'art des peuples slaves du Sud et des Roumains, celle de l'art de ces peuples à la fin du Moyen Âge. En bref, c'est une fois de plus, au binôme tradition-innovation que nous aboutissons. C'est aussi le thème que la Section d'Art aura à développer au prochain congrès. Qu'il nous soit donc permis de discuter le livre *Kunst und Geschichte in Südosteuropa* dans cette perspective qui permettra de situer sa contribution dans le cadre le plus adéquat de son intérêt scientifique.

\*

Du Sud-Est européen, (de ce volume) l'Albanie et la Turquie manquent. Évidemment, cette dernière a peu d'accointances avec un art saturé de symboles chrétiens lesquels deviendront, après la chute de l'Empire, autant d'instruments aidant à créer un autre langage symbolique, celui national ; elle nous lègue une image artistique étrangère à celle créée par Byzance et son *Commonwealth*<sup>2</sup>. Toutefois cet art musulman n'a pas manqué d'offrir des suggestions (à différentes époques et sous des aspects divers) aux peuples chrétiens, à Byzance même, avant et après la conquête<sup>3</sup>. Esquisser au moins quelques-uns des traits de rencontre entre art chrétien et art musulman serait d'autant plus utile qu'il s'agit d'un domaine peu fouillé et susceptible d'offrir des surprises (surtout vers les XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) dans le sens d'un renforcement de l'Orient musulman dans certaines expressions de l'art des pays du Sud-Est.

Quant à l'Albanie, étonnamment peu connue du point de vue artistique en dehors des cercles plus ou moins restreints des spécialistes albanais mêmes, elle offre, tout le long des trois étapes de l'art du sud-est européen : celle byzantine, celle post-byzantine, celle, appelons-la « prémoderne », les mêmes traits, la même évolution, les mêmes preuves d'interférences que celles de l'art grec, bulgare, serbe et roumain<sup>4</sup>.

Avant d'aborder plus en détail quelques-uns des problèmes que pose ce livre, soulignons l'excellence du choix et de la qualité des illustrations. Elles sont de premier ordre et on les « lit » avec le même intérêt que le texte qui les invoque.

\*

---

<sup>2</sup> D. Obolensky, *The Byzantine Commonwealth. Eastern Europe 500-1453*, Londres, 1971.

<sup>3</sup> Pour ce problème v., e.g. A. A. Vasiliev, *Byzantium and Islam*, dans N. H. Baynes, H. St. L. B. Moss, *Byzantium. An Introduction to East Roman Civilization*, Oxford, 1961, p. 308-325.

<sup>4</sup> V., e.g., Th. Popa, « Considérations générales sur la peinture postbyzantine en Albanie », dans *Actes du premier Congrès International des Études balkaniques et sud-est européennes*, II, Sofia, 1969, p. 767-782.

M. Klaus Wessel, « Die Byzantinische Kunst, ihr Lebensraum und ihr Ausstrahlungsbereich », développe son exposé par le moyen de six thèses qu'il soutient par de nombreux exemples de tous les genres d'art, provenant des différents endroits du monde byzantin.

*1<sup>ère</sup> thèse.* « Reichskunst » et « Kunst eines Universalreiches », l'art byzantin n'est pas unitaire ce qui lui permet de devenir une « Leitkunst ». Cette diversité (« Janusköpfigkeit », « Mehrgesichtigkeit ») représente incontestablement une des dimensions les plus significatives de l'art byzantin. Il nous paraît toutefois légitime de la mettre en balance avec son contraire – l'unité – tout aussi saisissante, tout aussi signifiante, autre « constante » de ce monde de successives « Renaissances », malgré son apparente immobilité. Car, même les « particularismes régionaux » auxquels s'attache l'auteur<sup>5</sup> demeurent liés, pour l'essentiel de la forme et de la finalité, au même symbolisme, à la même esthétique. Et c'est souvent à l'art de la Capitale même, justement à l'époque qui intéresse l'auteur, que l'art byzantin doit les plus nobles et les plus pures élaborations qui lui confèrent son unité et dont témoigne son rayonnement même. En fin de compte, ne pourrait-on pas admettre que, si c'est la diversité (sans oublier sa très haute qualité spirituelle) qui en fait une « Leitkunst », c'est à la profonde unité de son répertoire artistique qu'on doit la longue et émouvante survie de cet art dans le monde orthodoxe ? Nous avons une fois de plus la preuve de la difficulté d'une lecture globale d'un art mouvant et divers dans ses détails, constant (même dans ses renouvellements les plus spectaculaires) et unitaire pour ce qui regarde ses articulations essentielles.

C'est de cette survie dans l'espace culturel de l'empire qu'il s'agit dans la *2<sup>e</sup> thèse*. On pourrait encore multiplier les exemples – au-delà de celles parfaitement explicites qu'indique l'auteur (la Cappadoce, le Mont Athos, les Météores, la Crète, le Chypre). Il s'agit dans ce cas de très puissants foyers d'art, rayonnant au loin, comme le Mont Athos. Mais cette survie devient autrement révélatrice dans les vastes espaces ouverts habités par les Grecs, les Bulgares, les Serbes, les Roumains. C'est sur le plan de la « Geistesgeschichte » de tous ces peuples que l'art de Byzance agit – à partir d'un certain moment (le XIV<sup>e</sup> siècle) dans une perspective nationale, mais où la forme byzantine demeure facilement reconnaissable – après la chute de l'empire et jusque dans les temps « prémodernes ».

C'est un rappel nécessaire (on l'oublie si souvent) de l'existence d'un art profane à Byzance que l'auteur développe dans sa *3<sup>e</sup> thèse*. Plus on multiplie les exemples, plus cet aspect – souvent éclatant – obtiendra le poids nécessaire afin de rétablir l'équilibre que la structure profondément religieuse de l'autre aspect

---

<sup>5</sup> A. Grabar, *Le premier art chrétien*, Paris, 1966, p. 280. L'auteur distingue entre trois grandes familles régionales d'œuvres d'art qui se sépareront davantage au Moyen-Âge : arts du Levant et de la Transcaucasie, arts des Grecs et arts des Latins.

de l'art byzantin tend trop souvent à rompre. Toutefois ce ne sont pas que les œuvres d'art disparates (orfèvrerie, miniatures, etc.) aussi typiques qu'elles soient, qui puissent à elles seules rétablir l'équilibre. Il faudrait y ajouter un autre genre d'art, essentiellement profane (même s'il s'intègre surtout dans le contexte de la peinture monumentale religieuse, où il ne manque jamais) : le portrait de donateur. Basileis, krals, tsars, princes, voïévodes, évêques ou simples prêtres, boïars, bourgeois, paysans avec leurs femmes et enfants, souvent avec leurs ancêtres et (vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au XIX<sup>e</sup> en Olténie tous les habitants d'un village, des groupes de haïdouks aussi) sont représentés sur les murs des narthex et des naos des églises du Sud-Est. C'est un autre aspect et pas parmi les moindres – artistique, culturel, social – de l'unité dans l'art du Commonwealth byzantin<sup>6</sup>. Et autant sinon plus que les « arts de luxe », ces innombrables portraits intègrent dans l'art religieux le monde profane, la vie historique et sociale, l'ambiance culturelle des peuples du Sud-Est.

Les thèses 4, 5 et 6 sont dédiées à l'expansion de l'art byzantin, surtout aux XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles, en dehors des frontières de l'empire même (thèse 4 : dans l'art copte, en Syrie, en Arménie, en Géorgie, en Nubie ; thèse 5 : chez les Slaves ; thèse 6 : en Italie, en France, en Allemagne)<sup>7</sup>.

Qu'il nous soit permis de mettre en discussion, en marge de la thèse 5, quelques considérations de détail. Qualifier les peintures de Bojana uniquement par « die noch ganz in komnenischer Tradition stehen » (p. 24), c'est les apprécier injustement. Ses attaches avec la peinture byzantine sont incontestables (des affinités avec l'Occident ont été aussi décelées)<sup>8</sup> ; elles prouvent, comme le soulignent Viktor N. Lazarev et Otto Demus, un certain conservatisme dans le style comme dans le programme iconographique. Néanmoins, ce qui intéresse en premier lieu dans la peinture de Bojana, ce qui lui confère son originalité (prouvant justement « l'édification de ses propres

---

<sup>6</sup> Dans son rapport au XIV<sup>e</sup> Congrès d'études byzantines, Bucarest, 1974, sur l'art profane à Byzance (« L'art profane à Byzance », *Rapports III*, p. 317-341), le Prof. A. Grabar distingue trois grandes catégories d'œuvres d'art profane à Byzance : 1. Thèmes politiques et sociaux ; 2. Thèmes scientifiques et littéraires (c'est dans cette catégorie qu'il classe les portraits peints) ; 3. Thèmes décoratifs : arts de luxe.

<sup>7</sup> L'Angleterre n'a pas été mentionnée ; elle n'échappe pourtant pas à une certaine influence de Byzance. V. D. T. Rice, « The Byzantine Legacy », dans *Sources archéologiques de la civilisation européenne. Actes du Colloque international organisé par le Secrétariat général de l'AIESEE : 1968. Mamaia*, Bucarest, 1970, p. 284-288, avec une riche bibliographie du problème. Pour l'existence de l'unité de la tradition artistique byzantine en tant qu'élément actif parmi les peuples qui participent d'une manière ou d'une autre au vaste domaine de la culture byzantine », v. aussi M. Chatzidakis, « Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans », dans H. Birnbaum, Sp. Vryonis (éd.), *Aspects of the Balkans. Continuity and Change*. Contributions to the International Balkan Conference held at UCLA, October 23-28, 1969, The Hague-Paris, 1972, p. 177-197. V. également A. Grabar, *L'art du Moyen-Âge en Europe orientale*, Paris, 1968, p. 72-76.

<sup>8</sup> A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928.

expériences »)<sup>9</sup>, sa singularité aussi, c'est à travers la variété de leur typologie, la puissante expressivité des figures. Ceci justifie le Prof. V. N. Lazarev de parler de « *tipi dei volti schiettamente nazionali* »<sup>10</sup> et At. Božkov d'une « *...ausgesprochene Bestrebung der Künstler, ihren Bildern spezifisch nationale Merkmale zu verleihen* »<sup>11</sup>. Dans nombre de ces figures Byzance est très loin, souvent n'y est plus qu'un vague souvenir.

On est, d'autre part, en droit de se demander pourquoi l'auteur installe, par une formule par trop générale, « *grössenteils völlig oder weitgehend von der palaiologischen Kunst in Byzanz abhängig* » (p. 24), la peinture bulgare du XIV<sup>e</sup> siècle, sous la tutelle exclusive de Byzance. Il suffirait de comparer l'ensemble peint de Zemen<sup>12</sup> à celui de Ivanovo pour qu'il devienne clair que la peinture bulgare maniait son propre langage artistique (même si issu des prémices byzantines) plastique et chromatique et qui est loin d'étaler la monotonie qu'engendre le parfait conformisme à un modèle, aussi prestigieux qu'il soit<sup>13</sup>.

Il en est de même de la peinture serbe des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles. Il suffirait de mettre en regard l'indiscutablement « *grossartigen Engel* » de Kurbinovo, que cite l'auteur (l'archange de la fig. 20 n'est pas, comme il est dit, le *Verkündigungengel*, mais bien celui peint dans la conque, qui est en adoration devant la Vierge. Son attitude de calme et noble révérence l'indique d'ailleurs clairement. L'archange de l'Annonciation, peint au-dessus de l'arc triomphal, est en plein vol, dominant les hauteurs, dynamique et victorieux dans sa fascinante étrangeté<sup>14</sup>, et celui, non moins remarquable, mais appartenant à une vision tout à fait différente, de Mileševo, pour justifier nos réserves quant à l'affirmation trop catégorique, dangereusement généralisatrice, que « *die serbische monumentale Wandmalerei steht unter kräftigster byzantinischer Ausstrahlung* » (p. 24)<sup>15</sup>.

Sv. Radojčić, « *Die Ausstrahlung der byzantinischen Kunst auf die slawischen Länder in der Zeit vom 11. Jh. bis zum Jahre 1453* ». Dans son langage alerte et souple, rehaussé d'accents de couleur, comme pour mieux faire « voir » sa pensée aussi précise que chargée de nuances imprévues, le Prof.

<sup>9</sup> A. Grabar, *L'art du Moyen-Âge...*

<sup>10</sup> V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 306.

<sup>11</sup> At. Božkov, *Die Bulgarische Malerei*, Recklinghausen, 1969, p. 68.

<sup>12</sup> L. Mavrodinova, *Zemenskata carkva: istorija, arhitektura, živopis*, Sofia, 1980, date la peinture de Zemen vers la fin du XIII<sup>e</sup> - début du XIV<sup>e</sup> siècle. At. Božkov, *op. cit.*

<sup>13</sup> Ce n'est pas l'inhabile reprise en résumé du livre de A. Grabar (*La peinture religieuse en Bulgarie*) qui est celui de D. Panaiotova, que l'auteur cite dans le texte même qui est en mesure d'éclaircir ces problèmes. S'adresser à la source même serait plus profitable.

<sup>14</sup> Voir V. N. Lazarev, *op. cit.*, fig. 339.

<sup>15</sup> Quant à la qualification de « école de Miloutine », M. Milković-Peppek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skoplje, 1967, on est en droit de ne pas y adhérer sans réserve. À son tour, Mme Maria Sotiriou (*H Μακεδονική Σχολή και η λεγόμενη Σχολή Μιλούτιν*, ΔΧΑΕ, 5, 1969, Athènes), propose comme plus adéquate la reprise du vieux terme « art serbo-byzantin », au lieu de celui d'« école de Miloutine ».

Radojčić nous brosse, en lignes très larges, ayant comme toile de fond les références aux situations historiques, l'image, ou plus exactement les images des relations artistiques entre Byzance et les pays slaves d'une part, entre les pays slaves eux-mêmes, de l'autre. C'est un réseau de routes, partant en éventail de Constantinople, qu'il dessine ainsi sous nos yeux, avec ses relais et ses détours, avec ses aboutissants. Ces routes ne sont pas également éclairées, des tronçons en manquent parfois, mais, et c'est ce qui importe, chaque relais devient à son tour réceptacle et foyer rayonnant, créant d'autres routes à l'intérieur des frontières ethniques. L'auteur de cette carte artistique nous entretient surtout de ces foyers, ces centres qui reçoivent et créent à leur tour une architecture, une peinture, des objets d'art somptuaire, qui gardent, avec des accents dont l'équilibre change d'intensité et de signification selon les époques, la double empreinte byzantine et nationale. C'est sur la première qu'insiste l'auteur afin de souligner ce qu'elle est devenue dans l'interprétation soit des artistes venus de Byzance pour exercer leur art en terre étrangère, soit des artistes issus de ces terres mêmes et qui maniaient techniques et formes reçues de Byzance, selon les possibilités, les besoins, l'ambiance culturelle et les traditions artistiques de leur propre patrie.

Il y a d'abord Preslav et sa « Rätselhafte » église ronde, « premier centre de l'art monumental byzantin parmi les Slaves » (p. 36). Cette capitale du tsar Siméon, si intensément fouillée par les archéologues, si minutieusement étudiée et interprétée par les historiens de la culture et de l'art bulgares, révèle – à travers ses imposantes ruines – une image assez claire du remarquable contexte culturel et artistique qu'avait atteint, aux IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles, l'empire bulgare intégré dans le Commonwealth byzantin (malgré la haine de Byzance, que le Prof. Radojčić souligne en prenant comme exemple le grand Siméon même, ce « Zögling Konstantinopels », à la fois « Verehrer der griechischen Bildung und Todfeind des byzantinischen Reichs », p. 35). On pourrait toutefois remarquer, si ce n'est pas trop exiger des preuves – qui existent pourtant – pour accepter sans réserve le point de vue par trop sceptique du savant serbe : « Der Prozess der Entstehung der ältesten byzantinisch-bulgarischen Kunst im 10. Jahrhundert bleibt ganz noch im Dunkeln » (p. 37). Même si presque exclusivement archéologique, la perspective de l'art en terre bulgare, à partir de 681, n'en est pas moins lisible. Il y a les fresques de Peruštica du VII<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>, avec ses souvenirs hellénistiques ; il y a Pliska, ses fortifications, ses basiliques, ses palais, ses églises, où l'on retrouve traditions hellénistiques, souvenirs paléobyzantins, fortes suggestions byzantines. Il y a également, au début du

---

<sup>16</sup> A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie...*, p. 21-53.

VIII<sup>e</sup> siècle le Cavalier de Madara qui est, en fin de compte, un thème « triomphal », comme d'autres à Byzance<sup>17</sup>.

Vient ensuite la prestigieuse Kiev, cette « capitale de l'art » du XI<sup>e</sup> siècle russe. L'auteur en esquisse les traits qui l'apparentent à Byzance, tout en suggérant ce qui est « régionalisme » russe et similitudes avec la Sainte-Sophie d'Ochride, avec les mosaïques de Saint-Luc en Phocide. Au XII<sup>e</sup> siècle, les traits romans se trouvant dans l'architecture et dans la sculpture de Vladimir-Suzdal, comme dans celle de l'église de la Vierge à Studenica, comme la sculpture serbe de la fin du XII<sup>e</sup> siècle qui rappelle die « Vermischung byzantinischer und romanischer Elemente in Venedig und desser nähere Umgebung » (p. 41), montrent, en dépit des différences stylistiques que cet apport de l'Occident engendre dans l'art serbe et russe, la vastité de l'aire artistique qui participait à la création de l'art des Slaves avant le XIII<sup>e</sup> siècle. C'est à cette époque – et la remarque du Prof. Radojčić mérite d'être soulignée – que s'intensifient les relations artistiques entre les pays slaves. C'est un aspect encore trop peu étudié ; ces relations très diverses sont à l'origine de la diversité comme de l'unité de l'art des XIV<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles et qui se prolonge, durant l'époque post-byzantine, dans tous les pays du Sud-Est de l'Europe. Similitudes et traits particuliers, rayonnement de la peinture paléologue dans les Balkans et en Russie, moments représentatifs des différentes modalités stylistiques (Trnovo, Novgorod, l'école Morave, Mistra) lesquels, tout en gardant l'empreinte byzantine, diversifient le paysage de la peinture paléologue en permettant de comprendre les traits qui définissent ce qui devenait un art national bulgare, serbe, russe. Hypothèses, peut-être parfois téméraires mais non moins séduisantes, comme celle que « Ivanovo zeigt die Genesis jener byzantinischen Malerei, die in Serbien um 1370, in Novgorod um 1378 erscheint » (p. 45), ou celle du style « sentimental, lyrique et décoratif » (p. 48) de Kalenić qu'on pourrait difficilement comparer à celui plutôt sec et graphique de la Cozia olténienne (1382), l'art d'un Théophile le Grec et d'un Rublev, le rôle des « Wanderkünstler », tout comme celui des « irrenden Schriftsteller » dans la diffusion de la culture et de l'art byzantin, représentent autant d'éclaircies dans le réseau infiniment complexe que le flux ininterrompu de la pénétration byzantine étend sur les arts de l'Europe orientale. Et le texte du Prof. Radojčić en offre quelques exemples pour souligner fermement que « Alle jungen Völker Europas, besonders in ihrer Nähe, erblickten in Byzanz das Ziel und Vorbild ihres Fortschritts » (p. 49). Que ces « von Byzanz ererbten Kunsttraditionen » deviennent, durant les siècles de la Turcocratie, « eine allzuschwäre Bürde » est une autre page de l'art sud-est

---

<sup>17</sup> V., e.g., Št. Stanchev, « Pliska et Madara, dans l'histoire culturelle bulgare », dans *La culture médiévale bulgare*, Sofia, 1964 ; S. Mihailov, « La grande basilique de Pliska et la tradition paléobyzantine de bâtir dans la Péninsule balkanique », dans *Actes du premier Congrès...*, t. II, Sofia, 1969, p. 583-597.

européen et qui mériterait une étude tout aussi compréhensive, dans ces aspects contradictoires, que celles du convainquant panorama artistique que l'auteur nous a offert pour les XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles.

Corina Nicolescu, *Die alte Kunst Rumäniens und ihre Beziehungen zu Byzanz*. C'est le tour de l'art roumain de révéler ses racines byzantines. Dans quelle mesure les intenses fouilles archéologiques du dernier quart de siècle ont pu prouver que ces racines byzantines s'enfoncent profondément dans le sol de la Roumanie de nos jours, mille ans avant la formation des États roumains indépendants, c'est ce que l'auteur s'est proposé de démontrer. Et il est vrai que cette tâche blanche sur la carte culturelle et artistique de la Roumanie entre 271 et jusque vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle se rétrécit au fur et à mesure de la découverte des innombrables souvenirs de la vie qui acheminait les Daco-Romains vers ce qui deviendra, vers le IX<sup>e</sup> siècle, le peuple roumain. La zone la plus riche en témoignages artistiques, depuis les citadelles et les basiliques (avec leurs beaux chapiteaux en marbre sculptée) et jusqu'à la céramique, est indiscutablement le Bas-Danube avec la Dobroudja, où les influences grecque, romaine, puis byzantine (avec quelques interruptions qui ne provoquent pas de discontinuité dans son processus artistique) sont nombreuses. C'est sur cette zone que l'auteur se penche pour surprendre son *facies* artistique. Il est romano-byzantin, souvent constantinopolitain, d'autres fois provincial, des plus lointaines terres de l'*οἰκουμένη* byzantine, où survivaient des traits orientaux. L'exposé bref et clair de l'auteur, s'appuyant sur la très riche bibliographie archéologique roumaine et à l'aide des nouvelles interprétations historiques, rassemble des témoins épars le long des siècles et recompose ainsi, sinon une image en pleine lumière (qui, du moins pour les VII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles, n'est pas encore possible), du moins une ambiance où Byzance joue le rôle essentiel. Néanmoins, malgré les trouvailles de nombreux objets (céramique, en premier lieu, objets de culte, etc.) dans différents endroits du pays et qui, à leur tour, sont soit de provenance, soit d'imitation byzantine, c'est la Dobroudja qui demeure, jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, le réceptacle le plus actif, le plus permanent aussi, de la pénétration artistique byzantine, parmi ces *μυξοβάββαρος* comme les qualifie Attaléiatès<sup>18</sup> et qui « parlent toutes les langues ». L'art en est byzantin et florissant dans ce thème du Paristrion. L'auteur souligne, à juste titre, que la Dobroudja est une zone « provinzieller byzantinischer Kunst auf der Karte Südosteuropas » (p. 61). On pourrait même surenchérir et parler, si nous envisageons toute l'époque à partir du IV<sup>e</sup> siècle, de la pénétration – plutôt rare, il est vrai – de certains traits de l'art impérial byzantin si l'on juge d'après quelques basiliques et quelques pièces d'orfèvrerie.

---

<sup>18</sup> Pour ce problème, v. aussi E. Stănescu, « Les mixobarbares du Bas-Danube au XI<sup>e</sup> siècle », dans *Nouvelles Études d'Histoire*, III, Bucarest, 1965, p. 46-53.

Si l'on regarde de plus près la carte artistique des IV<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles couvrant le territoire de la Roumanie de nos jours, tout ce qu'on a trouvé en dehors de la Dobroudja (le long du Danube on ne connaît jusqu'à nos jours que la basilique de Sucidava – VI<sup>e</sup> siècle – et les ruines des deux petites églises de Turnu Severin (XIII<sup>e</sup> siècle non encore fouillées), appartient surtout au domaine de la culture matérielle, objets dont les traits artistiques, d'allure stylistique et de procédés techniques byzantins, couvrent tout le territoire du Sud-Est de l'Europe et même une zone très étendue des pays slaves du Nord et de l'Est. Il nous paraît donc difficile d'admettre, sans prudemment nuancer les faits, que « diese vier Jahrhunderte (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) währende Periode ist die wichtigste für die Entwicklung der *rumänischen* Kunst und ihrer Beziehungen zu der byzantinischen Welt » (p. 66). Il est indéniable que ce qu'on appelle la culture « proroumaine » est nourrie aussi des éléments byzantins de province.

Tout ceci ne constitue qu'une sorte de toile de fond, plus ou moins uniformément étendue sur l'ensemble du territoire roumain. Mais d'où viennent Curtea de Argeş et Cozia, Siret, Voroneţ, Neamţ, etc., pour nous limiter aux XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles ? Cette toile de fond ne peut nous suggérer une réponse directe. Et encore moins les modestes églises de Dinogetia-Garvăn et de Niculiţel, ou ce ἄραξ qui est le complexe de Basarabi-Murfatlar sur notre territoire, et qui n'auront pas de lendemain en Roumanie. Il nous paraît impossible d'admettre que ces monuments d'extrême limite d'une petite province de l'empire soient les ancêtres en ligne droite du noble monument, esthétiquement achevé, qui est l'église princière de Curtea de Argeş, byzantin aussi, mais issu d'autres « dimensions » artistiques, avec sa peinture paléologue (si injustement traitée aujourd'hui par quelques-uns des plus grands spécialistes étrangers) qui est grandement redevable à l'ensemble le plus hautement réussi de ce style : la Chora constantinopolitaine<sup>19</sup>. L'église Saint-Nicolas de Curtea de Argeş représente une nouvelle étape historique, elle est issue d'un autre milieu – celui princier du début de l'État valaque indépendant. C'est à d'autres fins que Basarab I<sup>er</sup> et ses successeurs l'ont voulue à l'instar des monuments byzantins de premier ordre. Nous avons, d'une part, pour la Dobroudja, la commande et l'œuvre des chefs militaires et de l'Église, des œuvres de simples artisans aussi, de l'autre, la commande d'un chef d'État. De *ce point de vue* il n'y a pas continuité de relations avec l'art byzantin se trouvant sur le sol de la Dobroudja ainsi que sur le reste du territoire roumain. L'art roumain du Moyen Âge, en tant que commande surtout princière, achevé par des artistes roumains (souvent très grands) pour le peuple roumain, puise très profondément ses sources dans l'art byzantin de l'époque paléologue ; il choisit, adapte, adopte, développe et crée, s'enrichit d'échos gothiques et donne naissance à un style qui lui est propre et qui évolue selon ses données internes. La société roumaine sous les premiers

<sup>19</sup> P. A. Underwood, *The Kahrie-Djami*, vol. I-III, New York, 1966.

Basarab, sous Mircea l'Ancien, Alexandre le Bon, n'était plus celle des XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles ; sa structure, sa manière de vivre, sa *Weltanschauung*, sa culture, son idéal, étaient autrement complexes, autrement permanents aussi, que ceux des temps héroïques des knezats de Jean, de Farcaș, de Litovoi, de Seneslau. La petite église en croix grecque dont les fondations ont été récemment trouvées sous l'actuelle église princière d'Argeș<sup>20</sup>, attribuée à Seneslau, participe elle aussi à l'horizon artistique des églises de la Dobroudja, de Turnu-Severin, de Vodița. C'est une seconde étape, comme le souligne d'ailleurs l'auteur (tout comme les IV<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles en sont une), de la pénétration byzantine sur le territoire qui sera celui de la nation roumaine, mais dont l'aboutissant n'est pas, ne peut pas être, la première église princière, nécropole royale aussi, dans la longue évolution de l'art roumain. L'église princière elle-même ne peut pas être qualifiée de monument roumain ; c'est un monument byzantin sur le territoire de l'État valaque, mais qui exprime dans tous les traits de son art ce que les princes qui l'on fait construire et décorer voulaient pour le monument qui représentait leur État à l'époque où celui-ci venait d'être officiellement reconnu, par le basileus et le patriarche œcuménique, parmi les pays orthodoxes.

Avec ces considérations, en marge de l'excellent article de M<sup>me</sup> Corina Nicolescu, qui a su composer, avec clarté et précision, l'horizon artistique encore si confus des lointains débuts de l'art roumain, ce n'est ni la continuité, ni le rôle éminent de l'art byzantin parmi ses ancêtres, que nous contestons. Nous considérons seulement que l'hypothèse de l'auteur, affirmant que l'église princière de Argeș est une fin d'étape, peut être sujette à caution. N'est-elle pas plutôt un début, qui permettrait à l'art du Moyen Âge roumain de prendre son point de départ et son essor immédiat, non pas dans un contexte artistique provincial du monde byzantin du XIV<sup>e</sup> siècle, mais dans celui de la maturité des Paléologues ? Située ainsi sur la grande route qui liait les deux centres prestigieux de l'Empire, Constantinople et Thessalonique, avec d'autres centres nationaux des pays du Sud-Est, cette église princière représente parfaitement la phase artistique où, comme le dit H. Focillon, « la forme... va perpétuellement de sa nécessité à sa liberté »<sup>21</sup>. Car, si jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, la réception de l'art byzantin s'est faite selon les nécessités d'ordre historique, culturel, spirituel, l'art des États valaques et moldaves transforme et développe ce « prélude », y ajoute l'invention avec la liberté qu'implique le choix et toute perspective de l'avenir.

Virgil Vătășianu, « Romanische und gotische Baukunst in Siebenbürgen ». Un autre paysage artistique nous accueille au Moyen Âge en Transylvanie : celui de l'Occident. Cette province roumaine est, avec les pays slaves du Nord, comme la dernière « marche » du roman et du gothique – à

<sup>20</sup> N. Constantinescu, « La résidence d'Argeș des voïévodes roumains des XIII<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles. Problèmes de chronologie à la lumière des récentes recherches archéologiques », RESEE, VIII, 1970, n° 1, p. 24-31.

<sup>21</sup> H. Focillon, *La vie des formes*, Paris, 1934, p. 95.

travers l'Europe centrale – vers l'Est. Simplifiés, sinon appauvris, si on les compare avec les monuments de la France ou de l'Allemagne, mais néanmoins gardant la pureté du style qui a servi de prototype, les monuments transylvains des XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles sont les témoins d'une « vie des formes » qui se meut et agit selon d'autres interprétations de l'espace, selon d'autres lois esthétiques, selon un autre vocabulaire plastique. L'effet et la portée en sont tout autres. Et c'est avec une maîtrise exemplaire que le meilleur spécialiste roumain du roman et du gothique nous brosse les traits essentiels et l'évolution de ces deux styles en Transylvanie. Il n'est pas lieu ici de nous attarder, ni sur les rapports entre art roumain et art occidental en Transylvanie, ni sur le rôle que ce dernier a joué, depuis le XV<sup>e</sup> siècle, dans la synthèse artistique moldave, etc. L'essentiel a été dit par le Prof. Vătășianu et c'est plus qu'une simple leçon de l'histoire de l'art d'une province qu'il offre au public étranger, mais un aspect – et pas le moindre – permettant, une fois de plus, de rattacher l'art et la culture des Pays roumains à l'art et à la culture européennes. Et il l'affirme dans la perspective intégrale des dimensions historiques du passé roumain à la fin de son exposé : « ...das hier entworfene Bild umfasst die wertvollsten Bauten, in denen die herbe Sprache einer Kunst zur Geltung kommt, die an einem Knotenpunkt der dramatischen Geschichte des mittelalterlichen Europa, in einem geographischen Bollwerk gegen Tataren und Türken geblüht hat » (p. 108).

Djuro Basler, « Die mittelalterliche Grabsteine im Bosnien und in der Herzegovina ». Autre « Randgebiet der Europäischen Kultur im Mittelalter » (p. 121), la Bosnie et la Herzégovine échappent à l'emprise artistique byzantine et adoptent les formes d'art romanes et gothiques. Si, pour ce qui est, au XIV<sup>e</sup> siècle, l'art de la Cour et celui des cloîtres catholiques, c'est, comme en Transylvanie, le gothique qui s'impose, les couches populaires pratiquant à large échelle l'« hérésie » bogomile s'adressent, pour décorer leurs dalles funéraires (« mramor » ou « stecaks ») au vocabulaire plastique roman. Il s'agit d'un art à caractère folklorique, usant d'un langage tout symbolique accessible aux seuls initiés dans cette « doctrine » – très répandue d'ailleurs – longtemps et violemment réprimée par les autorités de l'État et de l'Église. C'est pourquoi cet art des bogomiles fleurit dans une région de relative liberté, deux siècles durant et s'éteint après la conquête musulmane de 1463, laissant toutefois certaines traces dans la décoration des grandes croix en pierre dans les nécropoles du XVI<sup>e</sup> siècle. Il est regrettable que cet exposé qui, malgré sa brièveté, réussît parfaitement à intégrer l'information de détail dans son contexte théorique, soit si pauvrement illustré. Si, née dans un cercle social étroit, éloignée des centres de l'art officiel, cette singulière et attirante « imagerie » bogomile où l'on retrouve, si on y regarde de plus près, des motifs de l'Orient préhistorique comme de l'art provincial romain, nous paraît aujourd'hui si étrange, elle n'est pas – excepté son symbolisme – unique au niveau des arts paysans. Dans les Balkans, dans certaines régions de l'Olténie on trouve dans les cimetières

chrétiens des croix en bois, décorées de motifs peints ou sgraffités où les symboles chrétiens sont difficilement reconnaissables sous des formes et des expressions dont l'extrême primitivisme paraît rejoindre un passé infiniment reculé.

Les trois derniers chapitres du livre sont consacrés à quelques expressions artistiques, parmi les plus relevantes, de la Grèce du Nord, de la Serbie et de la Bulgarie, à l'extrême fin du Moyen Âge, avant l'éclosion d'un art moderne (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles).

Le Prof. Stylianos Pélékanidis, «Die Kunstformen der nach-byzantinischen Zeit im Nordgriechischen Raum », étudie, d'une part, l'architecture et la sculpture religieuse en bois, des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, – en attirant l'attention sur ce qui est héritage byzantin, influence musulmane et occidentale dans la sculpture qui « durchdringen einander... und geben so der neugriechischen kirchlichen Skulptur einen neuen, subjektiveren Ausdruck, der zusammen mit den traditionellen Gegebenheiten zu einem... persönlichen Charakter führt, in welchem das volkstümliche Element neben dem der Natur und dem Leben entnommenen Motiven die bedeutendste Rolle spielt » (p. 130) – et de l'autre, l'architecture profane si particulière des villes marchandes grecques des XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, où naît et se développe ce type de grande et riche maison bourgeoise qui est l'*archontiko*. L'auteur en donne une description systématique et détaillée selon la technique, la structure et les régions, insiste sur la décoration – peinte, sculptée – intérieure où l'on retrouve traitée d'une manière toute personnelle, d'un « rein volkstümlich-griechischen Charakter » (p. 136), paysages orientaux, décor baroque et rococo, décoration qui confère à ces très harmonieux et gais intérieurs autant de charme que d'originalité. On retrouve, pas identiques, mais d'une ambiance apparentée à celle grecque, des images tout aussi directes du nouveau contexte social et culturel, visible dans tout le Sud-Est européen, en Turquie, en Albanie, en Serbie, en Bulgarie et jusque dans les *cula* roumaines. C'est un nouvel horizon de culture où la tradition fraternise harmonieusement, sous des aspects particuliers à chaque pays et zone ethnique, horizon grec, actualité orientale et occidentale à la fois. L'*archontiko* grec demeure, selon notre opinion, l'expression la plus frappante de l'architecture d'un groupe social – riches marchands bourgeois et moyenne noblesse (en Roumanie) qui allait jouer un rôle actif dans le renouvellement spectaculaire de l'art sud-est européen au XIX<sup>e</sup> siècle.

Dejan Medaković, «Die Nationalgeschichte der Serben im Lichte der neuzeitlichen sakralen Kunst ». Le Prof. Dejan Medaković nous fait part de l'un des plus convaincants témoignages de la « unzertrennbare Verbindung » (p. 146) qui, dans la conscience du peuple serbe lie le présent et le passé que leurs « saints rois », despotes, métropolitains et héros (dont ce prince Lazare de

Kosovo) avaient investi d'un inoubliable éclat. Le Prof. V. Djurić<sup>22</sup> a étudié, pour les XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle, la manière dont cette conscience de l'« actualité » historique et la signification nationale d'un passé héroïque se reflétaient dans la peinture et dans la culture écrite serbe de l'époque. C'est ce même aspect que le Prof. D. Medaković étudie dans les différentes expressions artistiques des XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Ceux-ci sont très peu connus. Toutefois, malgré leur indéniable éclectisme stylistique où l'Occident baroque et romantique aussi a presque complètement effacé les anciennes modalités d'expression, ces « portraits » des saints Sava et Siméon, du tsar Uroš, la lignée des Nemanides, ainsi que de nombreux thèmes historiques qu'on retrouve dans les icônes, les peintures murales, les gravures, sont autant de preuves de cette conscience active du passé chez le peuple serbe. Admirable leçon d'histoire, d'histoire de la culture et de l'art serbes après 1690 et jusque vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce texte fait aussi la preuve que cet art tardif et dédaigné de nos jours, parfois si gauche, si naïf dans ses expressions, obtient, de par le symbole qu'il représente et que tous comprennent, la puissance d'un message tout actuel transmis par un genre d'art médiéval, l'unique qui survivait à un très lointain passé : la peinture religieuse. D'ailleurs, dans tous les pays du Sud-Est on trouve, à cette époque, dans l'art religieux d'une part, ce rappel au passé national et de l'autre, certains traits de ce qu'on pourrait appeler « couleur locale » et qui sont peut-être déjà de l'art moderne avant la lettre. La phrase finale de l'exposé du Prof. D. Medaković s'applique à la peinture murale de toute la zone : « Auch der serbische Klassizismus, Romantismus und Realismus stellen keine Kunstbewegungen dar, in den die sakral-historische Malerei vollkommen verschwunden wäre. Das weitere Aufgreifen solcher historischer Thematik seitens der Kirche widerspiegelt gleichzeitig, ohne Rücksicht auf die bereits formierte bürgerliche Opposition, auch den Versuch der Kirche, ihre historische Rolle in der serbischen Gesellschaft zu verlängern » (p. 156).

Vassil Zachariev, « Entwicklung der bulgarischen bildenden Künste während der Epoche der nationalen Wiedergeburt ». « Die Grösse der Wiedergeburtsepoche des bulgarischen Volkes tritt in ihrer ganzen Bedeutung durch den überaus umfangreichen, beachtlichen Aufbau der Kultur und die Entfaltung der Volksbildung in Erscheinung » (p. 165). « Renaissance » de la conscience nationale bulgare (1762-1856), suivie d'une « Renaissance » de la culture et des arts (1829-1856), qui aboutit entre 1856-1879 à une époque d'intensification de la lutte nationale pour la liberté. C'est au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle que se développent et fleurissent ces écoles de peinture

---

<sup>22</sup> V. Djurić « Tri događaja u srpskoj državi XIV vekai njihov odjek u slikarstvu », *Zbornik za likovne umetnosti*, Novi Sad, n° 4, 1968, p. 65-97 ; idem, « Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjega veka i njihove književne paralele », *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, XI, 1968, Belgrade, p. 99-119.

dans de nombreux centres du pays (Trjavna, Samokov, Bansko-Razlog, Debar-Rekan, etc.) qui sont en même temps d'actifs centres économiques et culturels ouverts aux échanges de toutes sortes avec l'Occident, tout en gardant ses attaches religieuses traditionnelles avec le Mont Athos.

Peinture d'icônes et sculpture en bois, gravure et peinture à l'huile aussi, suivant pas à pas les contacts avec l'extérieur, enrichissent l'horizon culturel du peuple sans jamais rompre avec le passé. Cette fiévreuse activité artistique qui se transmet d'une génération à l'autre, de père en fils, permettant le passage sans heurt de l'art traditionnel à l'art moderne est, une fois de plus, – et le regretté Prof. Zachariev le souligne – un des aspects communs de l'art des pays du Sud-Est de l'Europe à l'orée des temps modernes. Tourné vers le passé – un passé vu et senti à travers un esprit romantique, et en même temps préparant l'avenir dans un esprit activement réaliste, l'art des peuples qui luttèrent pour leur affranchissement national, sans rompre les liens entre la « légende chrétienne et le spectacle de la vie », laisse le « réalisme de la connaissance l'emporter sur l'univers visionnaire de la foi »<sup>23</sup>.

\*

Les problèmes essentiels étudiés dans ce livre envisagent, au cours de deux étapes chronologiques, le rôle de Byzance dans la formation, le développement et l'évolution de l'art dans les pays du Sud-Est de l'Europe, notamment : 1. celui de dénominateur commun, actif jusqu'à la chute de l'Empire et 2. l'héritage byzantin en regard de la création nationale en Grèce, en Yougoslavie, en Bulgarie aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Il faut reconnaître et souligner le fait que ce sont les récentes recherches qui ont permis non seulement de révéler les nombreux – et souvent inattendus – aspects artistiques issus des relations avec Byzance, chez les peuples slaves et les Roumains, mais aussi de mettre en valeur un aspect entièrement nouveau, sinon ignoré, du moins trop mal compris par les historiens de l'art d'avant la guerre, qui est celui de l'originalité et de la signification de l'art à la fin du long Moyen Âge sud-est européen avant l'établissement d'un art moderne. Dorénavant, l'étude de « Byzance après Byzance » gagne un nouveau chapitre, celui de l'art et de son message culturel et national pendant l'époque des grandes luttes pour l'indépendance. Evidemment, ce ne sont que les grands cadres qu'esquissent les exposés de St. Pélékanidis, de D. Medaković, de B. Zachariev. Et reconnaissons que c'est le texte du Prof. Medaković qui envisage d'une manière pertinente la meilleure méthode dans ce domaine : celle de mettre les problèmes de l'art en contact direct avec ceux de la culture, car c'est en fonction de celle-ci que l'art traditionnel gagne à cette époque sa vraie signification. Déchu de sa noblesse

---

<sup>23</sup> P. Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, 1970, p. 82.

esthétique, de l'élégance des formes, appauvri de son contexte purement spirituel, cet art ne parle plus un langage aristocratique, mais bien celui populaire, paysan. Et, au-delà des « diversités » ethniques, s'étend – tout comme naguère Byzance et son art – une autre « unité », celle d'un art dont les racines communes, la longue coexistence, permettent une fin, un début et un renouvellement communs. Si nous insistons sur cet aspect final de l'art sud-est européen – que le livre que nous venons de présenter met particulièrement en valeur – c'est du fait que c'est justement dans ce domaine qu'il y a encore tant à travailler. Il y a à démêler jusqu'où s'étend la tradition byzantine, quelle est sa signification, sa place, son rôle, dans la formation des arts nationaux. Quel est le processus qui permet – du point de vue stylistique – le succès rapide de l'art occidental ?

Pour ce qui est, de l'époque byzantine, les articles qui s'en occupent insistent normalement sur les *relations* entre l'art byzantin, balkanique et roumain. Ces relations sont encore à approfondir, pour toutes les époques. À nuancer surtout. Il y a également à préciser certains termes, comme celui d'influence, celui de Renaissance. Il y a à suivre l'avance de l'art occidental depuis le XIII<sup>e</sup> et jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

Ce livre est riche en suggestions et c'est une de ses grandes qualités. Il pose des problèmes et en offre des solutions. Il incite à la discussion, souvent à la controverse. Car c'est un livre vivant à l'instar de la recherche contemporaine dans le domaine de l'histoire de l'art, qui avance pas à pas vers la précision. Il pourrait servir de point de départ pour toute discussion ayant trait à l'art sud-est européen du IV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle.



## INTRODUCTION À UNE ÉTUDE SUR LE PORTRAIT DE FONDATEUR DANS LE SUD-EST EUROPÉEN. ESSAI DE TYPOLOGIE\*

*Avant-propos.* Au Moyen Âge, dans les pays du Sud-Est européen, la représentation des fondateurs était intégrée aux ensembles de peinture religieuse. Mais, malgré l'unité de l'évolution du style, la présentation des fondateurs constitue un problème indépendant, dû au caractère particulier du thème, à la diversité iconographique et à sa qualité de document pour l'histoire, la société et la culture d'un peuple ; son intérêt dépasse donc largement le domaine de l'art et se rattache à celui plus vaste de l'histoire de la culture. Or, si pour les époques romano-byzantine et byzantine il existe des ouvrages fondamentaux<sup>1</sup>, si pour la présentation des fondateurs dans les différents pays de l'Orient chrétien la bibliographie – détaillée ou simplement informative – est assez riche, la plupart des études se limite, pour le Sud-Est européen, à l'époque antérieure à la conquête ottomane<sup>2</sup> ; période d'ailleurs où, exception faite des Pays roumains, la création artistique parvient à son maximum d'épanouissement. Cette limitation s'explique, entre autres, par le fait que, malgré un éveil d'intérêt de la part des historiens de l'art pour la peinture des XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, les problèmes de la

---

\* Cet article a fait l'objet d'une communication à l'Institut d'Études Sud-Est Européennes de l'Académie roumaine (1968). C'est un chapitre d'une ample étude sur les portraits de fondateurs au Moyen Âge dans les pays du Sud-Est européen. L'information incomplète (directe autant que bibliographique) sur la Grèce et l'Albanie ne nous a pas permis d'inclure ces pays dans notre étude. L'espace typographique restreint nous a obligé d'abrégier les notes et de ne citer que les ouvrages fondamentaux. L'article se limite à la peinture murale, sans entrer dans aucun détail d'iconographie et de considérations esthétiques.

<sup>1</sup> Pour les portraits de l'époque romano-byzantine, v. V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, au chap. *L'arte tardo antica*, Turin, 1967 ; le livre de A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, 1936, demeure fondamental dans ce domaine pour l'époque romano-byzantine et byzantine.

<sup>2</sup> Sv. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje, 1934 ; A. Vassiliev, *Kitorski Portreti*, Sofia, 1960. Pour les portraits bulgares jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, ainsi que pour de nombreuses informations sur les portraits serbes, v. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928 ; pour les portraits roumains il n'y a pas d'ouvrage d'ensemble. De nombreuses informations dans *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, Bucarest, 1908-1940 ; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, Bucarest, 1959 (avec une ample bibliographie) ; *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucarest, 1968.

peinture post-byzantine<sup>3</sup>, n'ont, en général, été étudiés que partiellement (et presque exclusivement pour le territoire grec)<sup>4</sup>. Ainsi, le rayonnement de la peinture « crétoise » et tout particulièrement le rôle joué par le Mont Athos dans cette action n'ont été fixés jusqu'à présent que dans leurs traits généraux. Les recherches comparatives entre la peinture de Grèce, de Serbie, de Bulgarie, d'Albanie et des Pays roumains ne sont guère plus avancées. Il n'est donc pas étonnant que dans cette phase des recherches sur la peinture post-byzantine, l'aspect particulier, les problèmes de détail – secondaires en apparence – du portrait de fondateur n'aient pas suscité jusqu'à ce jour un intérêt plus soutenu de la part des historiens d'art. Il existe, d'autre part, parmi les spécialistes d'art médiéval – pour des considérations qui n'intéressent pas ce travail – un préjugé défavorable concernant la valeur esthétique de la peinture post-byzantine en général. Ce fait a également entraîné un certain manque d'intérêt pour les représentations artistiques « provinciales », « locales » qui, en effet, sont loin de pouvoir soutenir la comparaison avec la peinture byzantine et qui apparaissent anachroniques par rapport à l'évolution spectaculaire de la peinture occidentale.

Pourtant le jugement de valeur habituel pour la peinture murale ne saurait constituer l'unique critère d'appréciation d'une expression artistique plus d'une fois médiocre. Car, bien que parmi les portraits de fondateurs des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles de Bulgarie et de Serbie il se trouve des chefs d'œuvres du genre – tels ceux du tsar Constantin Assen Tich et de son épouse Irène, du sébastokrator Kalojan et de son épouse Dessislava de Bojana (Bulgarie)<sup>5</sup> ou bien ceux de saint Sabbas (Nemanjia) et du roi Vladislav de Mileševo<sup>6</sup> (Yougoslavie), du roi Miloutine de Prizren<sup>7</sup> (Yougoslavie), e. a. – ce n'est pas uniquement sous le rapport de la réussite artistique que doit être abordée l'étude du portrait de fondateur en général et, tout particulièrement, au cours de la période post-byzantine. Communs aux pays du Sud-Est européen et caractéristiques pour cette zone, les portraits des fondateurs des XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles sont le plus souvent des représentations d'un réalisme élémentaire, dont le langage plastique est tout aussi direct que les textes des inscriptions votives placées au-dessus de la porte d'entrée des églises.

Dérivé, par sa conception et par sa forme, de Byzance, le portrait de fondateur de Bulgarie, de Serbie et des Pays roumains, de même d'ailleurs que

<sup>3</sup> Nous utilisons la notion de « post-byzantine » dans sa signification la plus large, concernant tout l'Orient chrétien.

<sup>4</sup> Le livre de S. Petković, *Židno slikarstvo na području Pečke Patrijaršije 1557-1614*, Novi Sad, 1965, constitue une première synthèse de la peinture serbe entre 1557-1614.

<sup>5</sup> A. Grabar, *op. cit.*, p. 155-176; A. Vassiliev, *op. cit.*

<sup>6</sup> Sv. Radojčić, *Manastir Mileševa*, Belgrade, 1963., pl. I, II.

<sup>7</sup> Pour les portraits de Miloutine (avec aussi la bibliographie plus ancienne), v. V. Djurić, « Fresques médiévales à Hilandar. Contributions au catalogue des fresques au Mont Athos », dans *Actes du XII<sup>e</sup> Congrès International d'Études Byzantines*, Belgrade, 1964, t. III, p. 73-78.

celui de tout l'Orient chrétien, n'a jamais eu un caractère d'art gratuit. Et c'est par là qu'il se sépare – comme un groupe à part, fonctionnant d'après ses propres lois – de la catégorie générale de l'art du portrait. En effet, la réussite d'un portrait de fondateur dépend en premier de son aptitude à transmettre, de manière aussi suggestive que possible, le symbole que représente la qualité même de fondateur ou de donateur, avec les nombreuses nuances qu'elle acquiert au cours de son évolution. C'est sur la capacité d'exprimer cet attribut que l'accent porte dans les portraits de fondateurs. Le chercheur est donc contraint à les examiner dans leur évolution, car ils changent de configuration non seulement d'un pays à l'autre, mais à mesure que la notion de fondateur elle-même se modifie. Il est par ailleurs évident que les procédés artistiques contribuent eux-aussi à la réalisation de cette exigence ; toutefois autres sont les moyens qui permettent d'atteindre l'accent capable de suggérer la qualité de fondateur. Parmi ceux-ci, celui qui a été d'ailleurs le plus généralement adopté est un moyen d'ordre formel, ayant trait, indépendamment du portrait proprement dit, à ce que nous appellerons « l'iconographie » du tableau de fondateur. Cette contrainte dans la création artistique, dans un sens imposé du dehors, n'est du reste que naturelle pour l'époque médiévale et se retrouve dans toute représentation figurative à signification symbolique de la peinture de l'Orient chrétien. C'est l'iconographie qui, d'une part, permettait de reconnaître le symbole à travers son image et, d'autre part, assurait le respect de la hiérarchie, du protocole, si strictement réglementés dans l'Empire byzantin et qui sont restés en vigueur – avec des nuances elles-mêmes significatives pour la compréhension de l'évolution caractéristique du portrait de fondateur dans les différents pays – jusqu'à la fin de l'époque médiévale. Et même si, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, l'iconographie avait perdu son caractère strictement obligatoire, même si ce qui avait eu la force d'une institution ne représentait plus qu'une procédure traditionnelle, qu'une sorte de cérémonial formel, le fait même que celui-ci fût encore en vigueur prouve combien il était nécessaire à toute formule du portrait de fondateur. À ce point de vue, quels que soient les écarts dans le temps et dans l'espace, aussi évidentes que soient les différences qui séparent les majestueux portraits byzantins de Saint-Vitale de Ravenne, des modestes et gauches portraits de fondateurs paysans des petites églises roumaines d'Olténie de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ou de ceux d'une si monotone uniformité des monastères et des églises de bourg bulgares de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il existe entre eux une parenté qui n'est certes pas celle du langage artistique, mais celle de la signification, d'une finalité et d'un symbolisme commun. Ce n'est qu'en les considérant sous cet angle que les portraits des fondateurs révèlent, plus explicitement que la peinture religieuse, leur rôle de témoin de la culture, de documents plastiques des aspects variés de la société des peuples du Sud-Est européen au cours de presque sept siècles. Image concentrée du monde médiéval, le portrait de fondateur se rattache directement non

seulement à la configuration sociale et culturelle de celui-ci, mais aussi à l'actualité politique, jouant ainsi souvent le même rôle, en tant qu'expression plastique, que les chroniques dans les écrits historiques du temps. Indépendamment de leur réussite artistique, les portraits de fondateurs et de donateurs ou le portrait « historique » sont l'un des moyens les plus aptes à faire saisir un certain nombre de traits caractéristiques de l'histoire de la culture médiévale et de ses rapports avec l'art – et cela pour toute l'aire de l'Europe orientale.

\*

L'examen du portrait de fondateur dans les pays du Sud-Est européen au Moyen Âge s'appuie sur la constatation d'un triple aspect commun : la *généralité* du phénomène, sa *continuité* dans le temps et la *similitude* des étapes d'évolution. Si les deux premiers aspects se passent d'explications détaillées, le dernier permet de surprendre les étapes les plus significatives de ce genre d'art.

Nous ne nous arrêtons pas sur les portraits byzantins. Ils constituent, en effet, un chapitre indépendant, rattaché par ses sources et par son évolution à une période bien plus ancienne que celle que nous nous sommes proposé d'étudier. Néanmoins il faut toujours tenir compte du fait suivant : avec des accents et des intensités différentes, tous les pays du Sud-Est européen s'approprient, maintiennent et adaptent des formules élaborées et parachevées dans le monde byzantin avant la formation des États balkaniques.

Dans son ensemble, l'expression artistique qui nous occupe se déroule le long d'une période de près de treize siècles, si l'on prend comme point de départ les représentations de Justinien et de Theodora à Ravenne – prototypes des portraits byzantins à caractère aulique – et comme point final les frises de paysans des églises d'Olténie de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du siècle suivant, à signification éminemment sociale, d'ailleurs dernière expression originale créée dans ce domaine. On peut distinguer, durant ce laps de temps, deux périodes, correspondant à deux étapes historiques, culturelles et artistiques : la période *byzantine* et la période *post-byzantine*. Mais si l'on tient compte du fait que les portraits bulgares et serbes à caractère aulique des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles – quoique intégralement byzantins comme iconographie – reflètent en même temps avec fidélité la culture et le style de vie de la cour et de la noblesse contemporaine de ces pays, on ne saurait plus les considérer comme de simples copies des portraits byzantins, dues à un esprit d'imitation ou à une attitude strictement velléitaire. Ce sont des créations locales, dont la ressemblance avec celles de Byzance – résultat d'un graduel processus d'assimilation – met en évidence la similitude entre les formes de la vie de cour des pays balkaniques avec celle de l'Empire. Ce n'est qu'en tenant compte de cette réalité qu'il est juste de parler d'une étape byzantine dans l'art du portrait de fondateur en Bulgarie et en Serbie aux XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles. En Valachie, pays

dont l'entrée dans l'arène internationale n'a lieu que vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle – les portraits de l'Église Princière de Curtea de Argeș<sup>8</sup> et celui du voïévode Mircea l'Ancien (1386-1418) dans la grande église du monastère de Cozia (1387-1388)<sup>9</sup> – ne sont qu'un reflet – à première vue assez lointain – de l'étape byzantine telle qu'elle s'est déroulée au sud du Danube. Des éléments occidentaux : la couronne fleur de lysée que porte Nicolas Alexandre, voïévode de Valachie (1352-1364) dans la Déesis (au-dessus de la porte d'entrée du naos), la tunique et les chausses de Mircea l'Ancien à Cozia (portrait repeint au début du XVIII<sup>e</sup> siècle) – s'y mêlent, en une normale synthèse, à l'attitude de *proskynésis* du premier et aux aigles bicéphales qui ornent les vêtements du second et qu'il portait, à l'instar des despotes serbes, au moment où (entre 1388-1391) il avait le droit de porter ce titre<sup>10</sup>. Cependant, du point de vue de l'iconographie, les deux portraits appartiennent à l'art de Byzance et à celui des pays du Sud-Est européen. Et ce sont justement ces quelques différences de détail entre les portraits valaques et ceux bulgares et serbes qui prouvent combien étroitement les portraits des fondateurs reflètent, d'une part, une source commune et, d'une autre, les réalités politiques et culturelles qui avaient cours sur les deux rives du Danube, soulignant ainsi les éléments qui tantôt les rapprochent et tantôt les distinguent de l'art impérial byzantin. Effectivement, on ne saurait constater en Valachie le phénomène de « puissante grécisation »<sup>11</sup> que G. Ostrogorsky remarque dans l'État et la cour serbes du temps du tsar Étienne Dušan (1331-1355)<sup>12</sup>. En revanche, vu ses relations avec la Transylvanie, intégrée à cette époque au royaume angevin de Hongrie, la Valachie avait adopté des éléments de culture matérielle et a subi en même temps une certaine influence artistique de la part de l'Occident, phénomène attesté non seulement par certains détails de ces portraits, mais aussi par des œuvres d'art appartenant à d'autres genres. D'autre part, les portraits serbes et bulgares de l'étape que nous avons qualifiée de byzantine soulignent, notamment par leur caractère aulique, une période au cours de laquelle ce n'est plus Byzance, mais le second Empire bulgare du temps du règne d'Ivan Alexandre (1331-1371) et le royaume serbe d'Étienne Dušan<sup>13</sup> qui représentent la suprême autorité politique dans le Sud-Est

<sup>8</sup> V. Drăghiceanu, *Curtea Domească din Argeș. Note istorice și arheologice*, BCMI, X-XVI, Bucarest, 1917-1923 ; V. Vătășianu, *op.cit* ; *Istoria artelor plastice...*, I, p. 163, fig. 140.

<sup>9</sup> Les problèmes concernant Mircea l'Ancien et ses portraits sont discutés par R. Theodorescu, « Despre un însemn sculptat și pictat de la Cozia (În jurul "despoției" lui Mircea cel Bătrân) », SCIA, 16, 1969, n° 2, p. 191-208.

<sup>10</sup> Pour le problème très controversé de la qualité de « despote » de Mircea, v. R. Theodorescu, *op.cit.* (avec la bibliographie complète).

<sup>11</sup> G. Ostrogorsky, *Geschichte des Byzantinischen Staates*, Munich, 1963, p. 403-404.

<sup>12</sup> Idem, « Problèmes des relations byzantino-serbes au XIV<sup>e</sup> siècle », dans *Thirteenth International Congress of Byzantine Studies*, II, Main Papers, Oxford, 1966.

<sup>13</sup> Idem, *Geschichte...*, les chapitres concernant les Bulgares et les Serbes, avec la bibliographie plus ancienne.

européen. À quelques exceptions près, la note dominante des portraits de fondateurs pendant ce temps est leur caractère manifestement aulique.

Ce caractère n'apparaît pas exclusivement au cours de la période byzantine. Sous cet aspect le temps ne joue pas un rôle essentiel. Ainsi, en Valachie, en pleine période post-byzantine, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, les portraits de quelques-uns des princes reprennent délibérément les représentations auliques byzantines. Il est pourtant nécessaire de préciser la manière dont, à cette époque tardive, le caractère aulique a été rendu dans les portraits des voïévodes roumains. En effet, si l'on compare les portraits du roi Miloutine de Arilje<sup>14</sup> (1296), de Prizren<sup>15</sup> (1309-1314), de Gračanica<sup>16</sup> (env. 1320) à ceux de Mathieu Basarab au monastère d'Arnota (construit en 1637)<sup>17</sup> ou de Constantin Brâncoveanu au monastère de Hurezi<sup>18</sup> (1691-1693) on voit nettement à quel point l'empreinte aulique – d'une si immédiate puissance de communication dans les portraits serbes – s'atténue dans les portraits roumains, qui ont beaucoup perdu de la magnificence extérieure et soulignent plutôt le prestige personnel du voïévode dans la hiérarchie sociale de l'époque, comme c'est le cas du beau portrait de Mathieu Basarab, par exemple. Malgré ce changement d'accent – dû aussi à une mentalité annonçant, dans cette partie de l'Europe, l'aurore d'un humanisme qui n'est déjà plus du Moyen Âge – on décèle clairement dans les portraits valaques (attitude, costume, couronne) l'héritage encore actif du sentiment aulique dont étaient imprégnés les portraits impériaux de l'époque byzantine. C'est avec les nombreux portraits de Constantin Brâncoveanu et de sa famille que prend fin le portrait aulique de tradition impériale dans le Sud-Est européen.

Pourtant, en pleine étape byzantine, on voit apparaître les éléments de représentation de fondateurs qui annoncent ce qui durant la période ottomane deviendra *l'étape balkanique*. Il ne s'agit pas seulement d'une similitude de style de la plupart des portraits de fondateurs de cette étape, à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle ; chaque peuple possède, en effet, de manière plus ou moins évidente, ses traits propres. Mais, en lignes générales, les représentations de fondateurs des XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles acquièrent une série de traits communs, autres que celles de l'époque antérieure, visibles depuis les formules iconographiques jusqu'au costume ou même à des détails de costume des différents fondateurs. Ces traits communs révèlent le niveau de culture matérielle et spirituelle, résultant d'une évolution historique semblable, jusqu'à un certain point, à toute cette région et

<sup>14</sup> Sv. Radojčić, *Portreti...*; Sv. Mandić, *Die Porträts auf den Fresken*, Belgrade, 1966, fig. 8.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> V. Djurić, *op cit.*, p. 73-78.

<sup>17</sup> I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 163-166, pl. 82-84, Paris, 1932.

<sup>18</sup> T. Voinescu, « Șoala de pictură de la Hurezi », dans *Omagiu George Oprescu*, Bucarest, 1961, fig. 1/p. 575 ; p. 580-581.

également de la tradition dont le rôle subsiste autant que ce monde poursuit le même idéal. Il ne s'agit plus à cette époque (sauf pour les Pays roumains) de portraits princiers, mais bien de portraits de dignitaires, parfois des membres de la noblesse, de privilégiés qui avaient aussi le droit et à la fois les moyens de fonder des églises ou des monastères<sup>19</sup>. Les très nombreux portraits de princes de l'Église (métropolitains, évêques), les principaux fondateurs de l'époque, constituent eux aussi un trait commun, reflétant les conditions réelles de la vie du Sud-Est européen, dans l'art des portraits après l'époque byzantine.

Au-delà des ressemblances, nombreuses et frappantes même sous le rapport du style, entre les portraits des fondateurs, les différences, plus nuancées, plus difficiles à saisir aussi, déterminent, à des époques qui ne sont pas les mêmes pour tous ces pays, des *étapes locales*, dues à une série de facteurs dont les plus importants, à notre avis, sont : 1. la continuité – ou le manque de continuité – de la tradition du portrait de fondateur de la période pré-ottomane ; 2. le rôle, plus ou moins actif, joué par les influences étrangères (surtout celles occidentales) aussi bien dans l'art que dans la vie matérielle de tel ou tel pays ; 3. les traits spécifiques de la structure socio-économique et du mode de vie de chaque pays au cours des différentes phases historiques de son passé. Du point de vue chronologique, les étapes locales mettent fin, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'évolution du portrait de fondateur dans le Sud-Est européen.

Au cours de ces trois étapes, on peut distinguer quelques aspects qui, plus que les traits communs des étapes byzantines et balkaniques, ou même que les traits différenciés des étapes locales, sont susceptibles de fournir une image claire des solutions ainsi que des possibilités offertes par la représentation dans la peinture murale du portrait de fondateur. Ces aspects peuvent être définis comme suit : 1. *l'aspect aulique*, qui correspond à l'étape byzantine et qui persiste, comme nous l'avons mentionné plus haut, comme un reflet tardif, avec des significations sur lesquelles nous reviendrons, dans les portraits roumains des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles ; 2. *l'aspect biographique*, commun à tout le Sud-Est européen, le plus caractéristique et le plus répandu d'ailleurs et qui du point de vue de la composition oscille entre une expression simple et une autre complexe ; 3. *l'aspect narratif*, extrêmement rare, que l'on rencontre en Serbie aux XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles, particulièrement intéressant par le fait qu'il atteste, d'une part, l'influence directe de la littérature biographique et représente, d'une autre, certains événements importants de l'histoire de ce pays ; 4. *l'aspect symbolique*, caractéristique toujours pour la Serbie ; 5. *l'aspect historique*, commun à la Serbie et à la Valachie ; 6. *l'aspect social*, caractéristique uniquement à la Valachie depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle jusque vers le milieu du siècle suivant.

Le fait que la plupart de ces aspects, exception faite de ceux auliques et biographiques, ne sont pas communs, mais caractérisent seulement les

---

<sup>19</sup> S. Petković, *op. cit.*, p. 15-32.

représentations d'un ou de tout au plus de deux pays, ne vient nullement à l'encontre de l'unité de vision que nous avons relevée plus haut pour les étapes byzantines et balkaniques, mais démontre justement la diversité, pour chaque pays, des expressions propres qui se manifestent, en tant que sélection locale, dans le cadre plus large de l'unité de l'ensemble.

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons d'analyser succinctement les portraits de fondateurs de Bulgarie, de Serbie et des Pays roumains, en respectant, dans la mesure du possible, la chronologie, tout en utilisant comme critère de classification les aspects que nous venons d'énumérer. Ceux-ci peuvent constituer un jalon permettant d'aboutir à une image à la fois cohérente, discriminatoire et significative du domaine vaste et complexe du portrait de fondateur dans la peinture murale des pays du Sud-Est européen.

\*

*L'aspect aulique* domine, impressionnant en tant qu'expressivité, les portraits des tsars, des kral, des princes bulgares et serbes aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Exception faite de quelques détails, les ressemblances iconographiques et stylistiques entre tous ces portraits sont tellement grandes, qu'elles prouvent de loin combien similaires étaient dans les deux pays, d'une part, la conception des représentations royales (dérivées directement de l'idée et des images impériales byzantines), de l'autre, l'aspect réel, dans les cérémonies, des kral et des tsars des deux pays sud-slaves. Figurés dans l'attitude de la plus hiératique frontalité, portant la dalmatique de pourpre, le loros impérial et la couronne, tenant d'une main le sceptre ou une croix et de l'autre l'« akakia », la figure entourée du nimbe des saints, Constantin Assen Tich<sup>20</sup> à Bojana, le roi Miloutine à Prizren, Étienne Dušan à Lesnovo<sup>21</sup>, le roi Miloutine à Gračanica (fig. 1), le roi Ivan Alexandre à Bačkovo<sup>22</sup> (fig. 2) sont, parmi les portraits de fondateurs à aspect aulique, des plus représentatifs du Sud-Est européen. Image fidèle de la conscience de l'autorité suprême qu'ils représentaient et du pouvoir absolu qu'ils exerçaient, les kral et les tsars bulgares et serbes s'étaient fait représenter dans leurs fondations comme les empereurs de Byzance et tels qu'ils apparaissaient aux grandes cérémonies de leurs cours. Ces portraits sont comme l'équivalent de l'orgueilleuse formule qu'Ivan Assen II avait fait graver sur une colonne dans sa fondation de Trnovo, pour commémorer la victoire de Klokotnica (1230), ainsi que du titre de « tsar des Bulgares et des Grecs »<sup>23</sup> que portait Ivan Alexandre, et de celui de « tsar des Serbes et des Rhomées »<sup>24</sup> que

<sup>20</sup> A. Grabar, *op. cit.*, p. 155-176.

<sup>21</sup> Sv. Radojčić, *op. cit.*; Sv. Mandić, *op. cit.*, fig. 19.

<sup>22</sup> A. Grabar, *op. cit.*, p. 283.

<sup>23</sup> *The Cambridge Medieval History*, IV: *The Byzantine Empire*, Part I, *Byzantium and its Neighbours*, Cambridge, 1966, p. 528.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 538.

portait l'empereur serbe Étienne Dušan. D'autre part, les « Vies » (*Žumuja*) des premiers Némanjides offrent à leur tour au lecteur de nos jours les mêmes images de ces princes qui avaient élevé leur État au même niveau de prestige que l'Empire byzantin. Aussi ce qui dans la littérature de l'époque constitue le côté « rhétorique » correspond justement à l'aspect « aulique » des représentations de ces fondateurs. Au fond, il ne s'agit que de l'expression artistique, d'une même vision théologique, des mérites des fondateurs : l'expression de rhétorique religieuse dans les « Vies » (destinées à être lues les jours de la commémoration du fondateur) et l'expression plastique dans le portrait.

Le même caractère aulique définit les portraits des reines : Irène, épouse de Constantin Assen Tich, à Bojana<sup>25</sup> ; Catherine, épouse du roi Dragoutine, à Arilje ; la jeune et belle Simonide, troisième épouse du tsar Miloutine, à Gračanica ; l'impératrice Jelena, épouse du tsar Dušan, à Lesnovo<sup>26</sup>, toutes filles ou proches parentes des familles impériales byzantines.

Ce même privilège de la représentation aulique s'étend aux portraits de certains membres de la haute noblesse, à la fois les plus grands dignitaires du pays, lorsqu'ils sont représentés en tant que fondateurs. Les différences de détails vestimentaires que l'on y relève par rapport à ceux des rois et des tsars confirment le souci des artistes de respecter jusque dans leurs moindres détails le protocole et l'étiquette dans le cérémonial de la cour. Citons dans ce groupe les beaux portraits du sébastokrator Kalojan et de son épouse Dessislava (fig. 3), les fondateurs de Bojana ; du despote Oliver (fig. 4) et de son épouse Ana-Maria Liverina, de Lesnovo ; le portrait du César Novak, de Maligrad, ou encore celui de Vidoslava, l'épouse du voïévode Nikola Zojić, de Ramača<sup>27</sup>.

On retrouve cet aspect aulique, qui avait si profondément marqué les portraits royaux serbes, jusqu'au début du XV<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'il ressort des impressionnantes représentations (malheureusement dégradées de nos jours) du knèze Lazare, de Ravanica (1385), et du despote Étienne Lazarević, de Resava (1406-1418). Autant le héros de Kossovo, que l'un des derniers chefs de l'État indépendant serbe, portent la couronne, un costume de pourpre broché de fil d'or et le nimbe des saints. C'est que, quoique leurs titres diffèrent, le knèze et le despote étaient considérés par leurs contemporains comme des héritiers légitimes des tsars.

La même qualité survit à l'époque byzantine dans les Pays roumains à une date aussi avancée que le début de la troisième décennie du XVI<sup>e</sup> siècle, Neagoe Basarab, prince de Valachie (1512-1521), son épouse, la princesse Despina, et leurs enfants sont représentés, en tant que fondateurs de la somptueuse église du monastère d'Argeş (peinte vers 1526) (fig. 5). Ils portent

<sup>25</sup> A. Grabar, *op. cit.*, p. 164-173.

<sup>26</sup> Sv. Mandić, *op. cit.*, fig. 18.

<sup>27</sup> *Ibid.*, fig. 41.

de hautes couronnes et des vêtements d'une grande richesse et qui rappellent de très près – évidemment adaptés et transformés – ceux que portent de nos jours les paysannes roumaines de la région.

Comme intention et comme réalisation ces portraits revêtent entièrement l'hieratisme aulique des représentations des tsars bulgares et serbes d'avant la conquête ottomane. De même que dans les pays soumis aux Turcs, on ne pouvait pas construire de monument comparable en magnificence à l'église de Neagoe Basarab – dont l'édification était, « en égale mesure un acte politique et une manifestation religieuse »<sup>28</sup> – ; de même qu'aucun fondateur n'avait fait graver une inscription votive aussi ample – véritable texte littéraire rappelant, d'ailleurs, de près l'autre œuvre écrite du prince<sup>29</sup> – que celle dédiée à l'église par son fondateur ; de même ces portraits, uniques dans leur genre, sont l'image fidèle de la personnalité de ce voïévode qui inaugurerait en 1517 sa fondation érigée dans l'ancienne capitale de la Valachie, en présence des représentants de tout le monde orthodoxe, le patriarche œcuménique en tête. La conscience de son rôle politique et culturel, rôle aussi de protecteur actif de l'Orthodoxie de nos voisins du Sud, si vive chez Neagoe Basarab, ne diffère que par sa finalité – qui embrasse toute la chrétienté orientale – de la conscience de l'importance du rôle politique que les princes bulgares et serbes avaient eu deux siècles auparavant. Dans ces portraits (malheureusement fort retouchés de nos jours), l'héritage de l'idée impériale byzantine, ainsi que celle de l'œcuménisme orthodoxe, est explicable chez ce prince dont l'œuvre littéraire fait preuve non seulement d'une profonde connaissance de la mentalité et de la littérature byzantines, mais de la possibilité d'adapter certaines idées à des fins politiques utiles à son pays<sup>30</sup>.

Infiniment plus vivants que les portraits de Valachie, ceux de la Moldavie d'Étienne le Grand (1457-1504)<sup>31</sup> et de Pierre Rareș (1527-1538 et 1541-1546), sans avoir l'apparence autoritaire si évidemment aulique, gardent – par le costume et la couronne – les éléments formels des portraits de fondateurs d'aspect aulique. Or, dans cette lointaine Moldavie, Byzance ne pouvait plus, à cette époque, être un exemple, mais tout au plus un souvenir, aussi grandiose fût-il. À Voroneț (1488), à Pătrăuți (1487), à Saint-Élie (1488), Étienne le Grand est le prince du pays, représenté auprès de son épouse et de ses enfants ; il offre – toujours par l'entremise d'un intercesseur – son église au Christ. Sa figure n'a rien de majestueux ; il est fils de prince et « prince de la terre de Moldavie par la

<sup>28</sup> E. Lăzărescu, *Biserica mănăstirii Argeșului*, Bucarest, 1967, p. 9.

<sup>29</sup> Pour les problèmes concernant l'œuvre écrite de Neagoe Basarab, v. Dan Zamfirescu, *Studii și articole de literatură română veche*, notamment : « Învățăturile lui Neagoe Basarab. Problema autenticității » (avec la bibliographie complète), Bucarest, 1967.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 150-183.

<sup>31</sup> T. Voinescu, « Portretele lui Ștefan cel Mare în arta epocii sale », dans *Cultura moldovenească în vremea lui Ștefan cel Mare. Culegere de Studii*, Bucarest, 1964, p. 463-478.

grâce de Dieu », mais sans ostentation, l'époque trouble où il vit ne lui permettant pas de penser à lui-même. Si le prince Lazare de Kossovo devenait le héros de tout un peuple, Étienne devint, au moment où les Balkans étaient depuis longtemps terre turque, le héros de la chrétienté dans cette partie de l'Europe. Ses portraits sont les premiers du Sud-Est européen où pour la représentation d'un prince l'héritage de Byzance n'est plus qu'une forme extérieure. Son fils, Pierre Rareș, suit son exemple. Ses portraits, peu réussis du point de vue artistique, sont peut-être plus somptueux, mais l'esprit est le même<sup>32</sup>. Son épouse, la princesse Hélène, d'origine serbe, rappelle, dans son portrait du monastère de Humor (1535), d'assez près ceux des princesses de son pays. L'aspect aulique de ces portraits est purement local et demeurera caractéristique pour les portraits des princes moldaves jusque vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

En Valachie, les portraits de Michel le Brave (1593-1601) à Căluui (1596) (fig. 6a), de Mathieu Basarab (1632-1654) à Arnota (fig. 6b) (1633), celui de Constantin Brâncoveanu (1688-1714) à Hurezi (1691-1692) (fig. 7), etc., gardent l'esprit aulique inauguré en Valachie au monastère d'Argeș. Ce sont les princes valaques qui maintiennent, jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce genre de portrait hérité de Byzance à travers les pays balkaniques.

*L'aspect biographique* est à la fois le plus représentatif et le plus fréquent, celui qui affirme le caractère unitaire de la formule du portrait de fondateur à travers ses trois étapes et dans la zone toute entière du Sud-Est européen. La plupart des portraits représentant le fondateur avec son épouse et leurs enfants, suivant les deux formules iconographiques : avec ou sans intercesseur. Il est intéressant à noter que, à de rares exceptions près, c'est la première formule qui est en usage en Serbie et en Moldavie, la seconde en Bulgarie, en Valachie, en Transylvanie.

Une formule de portrait à caractère biographique, propre à la Serbie du XIV<sup>e</sup> siècle, est celle constituée par l'« Arbre généalogique des Nemanjides »<sup>33</sup>, représenté à Arilje, à Mateić, à Dečani, à Gračanica. Du point de vue iconographique, la structure de ces « Arbres » est identique à celle de l'« Arbre de Jessé ». L'idée de ce système de représentation de plusieurs générations d'une même famille, qui pourrait venir en Serbie autant de Byzance que de l'Occident, est aussi liée aux « Vies » des premiers Nemanjides<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Ce n'est pas un hasard si dans le *Letopisețul anonim al Moldovei*, copié au XVI<sup>e</sup> siècle, le titre des voïévodes moldaves (en commençant avec Alexandre le Bon, 1400-1432) est *молдавстииу царю* [tsars de Moldavie], v. *Cronicile slavo-române din sec. XV-XVI, publicat de Ion Bogdan*, ediție revăzută și completată de P. P. Panaitescu, Bucarest, 1959, p. 6 (texte slave), et p. 14 (traduction roumaine).

<sup>33</sup> Sv. Radojčić, *op. cit.*; A. Grabar, *op. cit.*, p. 249, 282.

<sup>34</sup> St. Haffner, *Serbisches Mittelalter. Altserbische Herrscherbiographien*, Band I, Graz-Vienne-Cologne, 1962.

Dans la structure du type de portrait biographique il ne s'est produit – dans le temps comme dans l'espace – que des modifications minimales. Avec des réussites inégales, la formule du groupe familial aux personnages dont le groupe forme une unité visuelle, ou rangés les uns après les autres (par ordre d'importance et d'âge), à résolu des siècles durant les exigences des représentations des fondateurs. Les portraits qui, à ce point de vue, peuvent être considérés parmi les plus réussis sont ceux de l'église de Kremikovci (fin du XV<sup>e</sup> siècle)<sup>35</sup> (fig. 8) (Bulgarie) et ceux de la Moldavie d'Étienne le Grand. On ne peut relever, à cet égard, d'évolution digne d'être mentionnée.

C'est pourquoi les portraits des Cantacuzène peints vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle par le peintre Pârvul Mutul<sup>36</sup>, constituent une création remarquable, non seulement par leur originalité, mais aussi par leur signification sociale et culturelle. Composés de 50 à 60 personnages, ils sont disposés par groupes de familles, avec leurs femmes et leurs nombreux enfants. On reconnaît dans cette foule de personnages, parmi les chefs de famille – tous grands dignitaires et fondateurs de nombreux édifices religieux – l'« Aga » Mathieu, le « postelnic » Constantin et ses fils : le « grand spathaire » Drăghici, le « stolnic » Constantin, le « spathaire » Michel, l'ancien voïévode Șerban (1678-1688). Tous ces portraits couvrent trois parois du narthex des églises de Filipeștii de Pădure (1692 – fondation de l'Aga Mathieu) (fig. 9) et de Măgureni (1694 – fondation du grand spathaire Drăghici). Dans cette impressionnante galerie de personnages, seuls quelques-uns attirent les regards par une individualisation plus marquée ; apparemment, cette liasse d'hommes, de femmes, d'enfants, aux attitudes presque identiques, aux gestes d'une lassante symétrie, portant les mêmes habits, la même large ceinture nouée par-devant, est d'une fatigante monotonie. Et pourtant, il se dégage de cette multitude un sentiment de solidarité, de puissance, qui est celui d'une famille nombreuse, riche et fière – comme l'était celle des Cantacuzène – profondément consciente de sa force qu'elle utilisait d'ailleurs à ses buts politiques qui étaient en concordance avec ceux du pays tout entier.

On a invoqué, au sujet de l'apparition surprenante de ce genre de portraits, l'intérêt croissant des peintres pour le caractère laïque des représentations. Cette explication a d'ailleurs sa part de réalité, mais elle reste néanmoins insuffisante. Il ne s'agit pas d'une innovation fortuite, ni de la vision ou du goût personnel de l'artiste, ni d'une influence venue du dehors. Il s'agit d'une commande ayant une signification très précise et qui reflète toute une mentalité : la nouvelle conception de vie – publique et privée – qui était à cette époque propre à la classe des grands boïars. Possédant une fortune immense,

<sup>35</sup> A. Vassiliev, *op.cit.* ; S. Mihailov, « Ktitorskiat portret v Kremikovskata manastirska carkva v svetlinata na bălgaro-rumănskite kulturni vrăzki prez XV b », *Археология*, II, 1960.

<sup>36</sup> T. Voinescu, *Pîrvu Mutu Zugravu*, Bucarest, 1968.

mais aussi une culture bien au-dessus de celle du reste de la société valaque contemporaine, fidèles à la tradition et conscients de la noblesse de l'ascendance de leur famille, convaincus de la « noble » origine du peuple roumain auquel ils s'étaient intégrés, tout en agissant selon les impératifs du moment, les Cantacuzènes avaient à la fois l'orgueil de leur classe qui les rattachait au passé et la fierté de leur famille qui leur imposait, en tant que ligne de conduite, de jouer un rôle de premier plan dans la politique du pays auquel ils se rattachaient d'ailleurs aussi par leur ascendance féminine<sup>37</sup>.

Ce n'est pas le fait qu'il s'agit de portraits de famille qui est important, mais le fait que ces portraits sont pour la Valachie l'expression du groupe compact des plus insignes seigneurs du temps. Symbole d'une classe, ils sont tout aussi représentatifs pour les contemporains que le voïévode lui-même. Car les Cantacuzène – dont le plus illustre représentant, Constantin le stolnic – homme d'État d'une remarquable culture et de multiple activité au service du peuple roumain, qui « dessine, pour la première fois chez nous (...) le portrait du véritable humaniste »<sup>38</sup> – ont marqué toute une époque par leur patriotisme actif, par leur lutte permanente et lucide contre la domination ottomane, par leur large esprit européen. L'aspect aulique individuel, marqué par l'attitude pleine de fierté, est souligné implicitement et délibérément dans ces portraits et exprimé par la puissance et l'ampleur de ces groupes hautement caractéristiques d'une partie de la société roumaine du temps. On pourrait peut-être esquisser un rapprochement entre l'« Arbre généalogique des Nemanjides » et ce vaste tableau de famille, qui ont presque la même signification, reflétant une mentalité similaire à certains égards.

Nous n'insisterons pas sur les aspects *narratif* et *symbolique* des portraits serbes, qui constituent un trait à part propre à ce pays, berceau à la même époque (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle) d'un renouveau dans l'iconographie de la peinture religieuse. Nous sommes dans ce domaine en marge du portrait de fondateur ; ce sont les portraits historiques qui représentent les scènes de la vie et de l'activité des premiers Nemanjides, fréquemment figurées dans les chapelles des grands monastères serbes, fondées par ces princes mêmes. Sous le rapport de l'iconographie, le Concile de Siméon et de Sabbas Nemanjia contre les Bogomiles, la mort de Siméon Nemanjia et la translation de ses reliques, la mort de la reine Anne, mère du tsar Uroš I<sup>er</sup> (Sopoćani-1256)<sup>39</sup>, sont tous des

<sup>37</sup> Pour une information détaillée du rôle des Cantacuzène, v. E. Stănescu, « Valoarea istorică și literară a Cronicilor muntene. Studiu introductiv », dans *Cronicari munteni*, I, Bucarest, 1961 ; V. Căndea, *Le Stolnic Constantin Cantacuzène. L'Homme politique – l'Humaniste*, RRH, V, 1966, n<sup>o</sup> 4, p. 587-629.

<sup>38</sup> V. Căndea, *op. cit.*, p. 625.

<sup>39</sup> V. Petković, « La mort de la reine Anne à Sopoćani », dans *L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans*. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, Paris, 1930, p. 217-221 ; V. Djurić, *Sopoćani*, Belgrade, 1963.

adaptations fidèles de l'iconographie des Conciles œcuméniques, de la Dormition de la Vierge, etc. Tous ces portraits historiques, peints dans le contexte des scènes de la vie de ces personnages, correspondent souvent, jusque dans les détails, aux données biographiques et aux textes apologétiques de la littérature serbe contemporaine.

C'est toujours dans cette catégorie qu'on pourrait ranger les portraits « funéraires » si fréquents en Serbie ainsi qu'en Moldavie. Il est intéressant de noter qu'on ne les connaît ni en Bulgarie, ni, peut-être, en Valachie<sup>40</sup>.

Le tableau de fondateur à caractère *historique* mérite un intérêt tout particulier. Il est commun à la Serbie et à la Valachie et n'existe ni en Bulgarie ni en Moldavie. La figuration dans presque tous les édifices religieux de la Serbie de l'époque ottomane des fondateurs de l'État serbe et de ceux de l'Église autocéphale, ainsi que de certains tsars et kralis les plus prestigieux du passé, à côté des véritables fondateurs des monuments, est un fait trop connu pour que nous insistions là-dessus. Ces princes du passé sont devenus des *Свети Краљеви*, les « saints rois », et marquent comme un trait d'union entre le fondateur réel et les saints représentés sur les parois des églises. À ce propos, il n'est pas sans intérêt de mentionner que le fondateur d'origine serbe du monastère de Baia de Aramă (Olténie), le chef des mineurs de la région, Milco, a fait peindre, tout au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les portraits de Siméon et de Sabbas Nemanjia, ainsi que celui d'Étienne Dečanski<sup>41</sup> (fig. 10).

En Valachie, le portrait à implications historiques apparaît pour la première fois à l'église du monastère d'Argeș, où l'on trouve représenté, entre autres, Mircea l'Ancien, fondateur de Cozia<sup>42</sup>. Ce qui constitue un fait unique dans le répertoire artistique des Pays roumains c'est que le fondateur d'Argeș – que sa parenté avec l'ancienne famille régnante de Serbie, ainsi que de puissantes traditions culturelles rapprochaient de ce pays – y a fait peindre aussi le knèze Lazare, le héros de Kossovo<sup>43</sup> (fig. 11).

À l'église princière de Târgoviște et au monastère de Hurezi – c'est-à-dire dans l'ancienne capitale de la Valachie et dans la fondation la plus importante du temps du voïévode Constantin Brâncoveanu – sont représentés de même une série de voïévodes du passé<sup>44</sup>. C'est ainsi que, à des moments de profondes modifications de la culture et de la société valaque, le portrait de fondateur conserve ses attaches avec le passé, fait révélateur pour l'un des aspects les plus significatifs pour l'histoire de la culture roumaine aux XVII<sup>e</sup> -XVIII<sup>e</sup> siècles. Ni

<sup>40</sup> P. Chihaia, « Semnificația portretelor din biserica mănăstirii Argeșului », GB, 26, 1967, n° 7-8, p. 788-799.

<sup>41</sup> R. Cretzianu, « Biserica din Baia de Aramă », MO, VII, 1955, n° 10-12.

<sup>42</sup> P. Chihaia, *op. cit.*

<sup>43</sup> I. R. Mircea, « Relations culturelles roumano-serbes au XVI<sup>e</sup> siècle », RESEE, I, 1963, n° 3-4, p. 377-419.

<sup>44</sup> T. Voinescu, « Școala de pictură... », p. 580-581.

l'influence, assez profonde à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et qui ira s'intensifiant au XVIII<sup>e</sup>, de la culture grecque, ni la pénétration, même dans certaines manifestations artistiques, d'éléments occidentaux, ni les changements dans le mode de vie, n'ont réussi à faire rompre le lien avec la tradition, si profondément enracinée dans toute la société roumaine. Le fait de représenter les princes du passé dans une fondation moderne n'était pas une survivance, ni un anachronisme, ni un geste gratuit, mais bien l'expression de la conviction profonde que le présent n'était que la continuation d'un passé héroïque et exemplaire. Sous les princes phanariotes, le portrait historique disparaît, avec la perte du sentiment de la continuité ainsi que de la valeur de la tradition.

*L'aspect social*<sup>45</sup> est caractéristique pour les portraits tardifs – de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> et de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – des églises de village d'Olténie. À cette époque, dans les fondations des boïars et des dignitaires on peut fréquemment voir apparaître le voïévode du pays, le métropolitain, l'évêque, l'higoumène (s'il s'agit d'un monastère), ainsi que les personnes qui ont contribué par leurs dons ou même leur travail à la construction ou à la décoration de l'édifice religieux. La fondation n'est plus, même dans la conception du fondateur, un acte seulement d'offrande personnelle ou de famille, mais une œuvre et un don communs auxquels participent toutes les catégories sociales. Dans un grand nombre d'églises d'Olténie, on voit représenté depuis le fondateur, lui-même, avec sa famille (très fréquemment sont figurés les ascendants aussi), les prêtres et leurs familles et de très nombreux personnages appartenant soit aux villages de la terre seigneuriale, soit aux collectivités des paysans, encore libres. Ces portraits de Valachie, exprimant la solidarité de groupe, impliquent l'existence d'un type de portrait qui n'est plus un simple portrait de fondateur, mais en égale mesure un portrait votif. Cette dernière notion fait peu à peu son chemin à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour se cristalliser – en Valachie seulement – au début du XIX<sup>e</sup>. Le nombre impressionnant de ces portraits (plusieurs centaines) – de grands ou de petits dignitaires, des bourgeois, des marchands, de grands et de petits boïars (fig. 12), des prêtres, des évêques, des paysans – constitue comme une anthologie figurée de toute la société valaque, de la mode du temps, de sa manière de vivre et de penser (les inscriptions qui accompagnent presque toujours ces portraits sont d'un grand intérêt et trop peu mises en valeur jusqu'à présent, justement pour faire revivre cette image d'une époque, ainsi que d'une société). Souvent le fondateur ne tient plus, n'offre plus l'église, qui plane dans le narthex au-dessus de la porte d'entrée, cependant que sur le registre inférieur des parois de la même pièce se trouvent alignés vivants et morts, jeunes et vieux – comme dans

---

<sup>45</sup> Hormis les très nombreuses mentions dans BCMI, *Arhivele Olteniei, Mitropolia Olteniei*, v. aussi T. Voinescu, « Elemente realiste în pictura religioasă din regiunea Gorj », SCIA, 1, 1954, n° 1-2 ; A. Pănoiu, *Pictura votivă din nordul Olteniei*, Bucarest, 1968.

un obituaire – des générations entières de personnes plus ou moins apparentées aux fondateurs effectifs de l'église. On pourrait même dire qu'il ne s'agit qu'en second lieu d'un don offert à la divinité ; il s'agit plutôt d'une manifestation sociale à implications culturelles : un don commun fait à la collectivité. Il n'est plus nécessaire d'insister sur la signification plus profonde de ces représentations, elles sont la preuve incontestable que, malgré les profonds changements dans la vie tant individuelle que sociale de la société valaque de l'époque, la tradition – une fois de plus – restait vivante. C'était la conscience nationale en germe qui s'exprimait à travers cette solidarité du peuple.

Si les aspects narratif et symbolique expriment ce qu'on pourrait qualifier d'étape locale des portraits serbes, l'aspect social définit par excellence celle des portraits valaques. Elle précède de très peu l'étape locale des portraits bulgares – dont elle est aussi contemporaine – laquelle s'exprime dans les nombreuses représentations de fondateurs, concentrées dans le complexe du monastère de Rila. Au siècle dernier, moines, marchands, petits boïars – portant le costume de la classe dont ils font partie – sont représentés dans les nombreuses petites chapelles qu'environnent ce prestigieux centre spirituel et culturel de la Bulgarie, comptant près d'un millénaire d'existence. La formule iconographique employée pour la représentation des fondateurs dans ces chapelles bulgares est simple : le fondateur, soit seul, soit avec sa femme, offre ou non l'image de l'église. Beaucoup de ces portraits prouvent – surtout par le costume – une visible influence de la « mode » de l'Occident. Ce sont les précurseurs immédiats des portraits à l'huile qui ouvrent l'étape moderne de la peinture bulgare.

On pourrait parler d'une ressemblance entre l'aspect social des portraits de fondateurs en Valachie et celui de Bulgarie, avec cette différence que, en Valachie, les classes sociales sont toutes représentées dans un même monument, cependant qu'en Bulgarie n'apparaissent que les représentants d'une seule des classes, peints soit dans les chapelles autour du monastère de Rila, soit dans les églises des bourgs lesquels à cette époque étaient des centres d'apprentissage des peintres, des sculpteurs en bois, etc.<sup>46</sup>

À cette époque la Serbie était, du point de vue artistique, presque sortie du Moyen Âge. La riche collection de portraits du XVIII<sup>e</sup> siècle, peints à l'huile sur toile, conservée à Belgrade et à Novi Sad, montre que la peinture de chevalet avait remplacé la peinture murale, bien avant que cela ne se passât (avec la même fréquence) dans les autres pays de la même zone.

Les portraits de fondateurs et les portraits votifs des XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles possèdent tous un caractère commun : ils sont l'expression de la tradition,

---

<sup>46</sup> N. Mavrodinov, *Izkvstvoto na bălgarskoto vāzraždane*, Sofia, 1957 ; At. Božkov, « Kām vāprosa za vzaimnite vrāzki meždū bălgarskoto i rumānskoto izkvstvo prez XVI–XVII vek », *Izvestia na Instituta za izobrazitelni izkvstva*, Sofia, VII, 1964, p. 41-94 ; A. Vassiliev, *Blgarski Vazrojdeniski Maistori*, Sofia, 1965.

attestant la persistance ininterrompue des valeurs du passé dans la structure d'un présent où la « nouveauté » pénétrait petit à petit, au début comme un événement singulier, puis de plus en plus fréquemment, mais seulement après le processus d'assimilation des éléments novateurs. Ainsi, dans des fondations de petits boïars, l'enfant qui a fréquenté une école supérieure est représenté vêtu à l'occidentale, un livre dans la main ; les descendants d'une famille, dont les membres sont représentés portant encore le « saraphane » et le « cafetan », sont peints vêtus de robes et de costumes occidentaux ; des jeunes gens qui ont voyagé à l'étranger sont peints suivant la mode du pays où ils ont été. D'innombrables détails de ce genre indiquent comment, dans cette formule traditionnelle du portrait, les fondateurs racontaient – d'une manière tout aussi simple que le faisaient les mentions sur les pages des manuscrits d'antan – l'un ou l'autre des événements qui avaient marqué leur vie de famille.

Peu à peu les portraits des grands boïars se font plus rares, tandis que ceux des petits dignitaires de province se multiplient ; un peu plus tard ce seront les habitants des bourgs et les citadins, et, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la plupart de ces portraits représentent des paysans. Ces changements – qui ne sont, évidemment, pas absolus – sont justement dus à l'assimilation, de haut en bas de l'échelle sociale, d'un nouveau style de vie, d'une « mode » dans le sens moderne de la notion, venue de l'Occident. Tandis que les paysans, vêtus de leurs costumes de fêtes (fig. 13), sont là, peints sur les murs de leurs églises (souvent en bois), tels les voïévodes d'autrefois, hiératiques, en longues frises ou en groupes compacts, les yeux tournés soit vers le modèle de l'église qui surmonte généralement l'entrée, soit droit devant eux.

Phénomène en apparence anachronique, dans une société où se produisait un véritable bouleversement des conceptions de vie et qui évoluait sur tous les plans, le portrait de fondateur est, dans sa dernière phase, l'écho d'une réalité profonde, située en dehors du temps, et qu'il est difficile de déceler dans d'autres manifestations artistiques ou mêmes culturelles. Nous nous référons à cet aspect de la tradition qui est à la base du sentiment et de la conscience de stabilité de tout un peuple. Par-delà les institutions, la culture livresque, les influences du dehors, la pression des idées novatrices, il existe une permanence qui est le résultat d'une sélection multiséculaire de tout ce qui constitue l'expérience de la vie, le patrimoine de la culture et de l'art d'une nation. C'est la conscience de cette permanence que reflètent les portraits des paysans des églises olténiennes et elle n'exprime nullement une survivance du passé, mais bien au contraire, une actualité profonde, nécessité vitale de la continuité d'une nation.

Signalons, pour conclure, un autre critère de classification des portraits des fondateurs, qui pose peut-être plus nettement en évidence que les autres les profondes modifications survenues dans la mentalité de la société au cours des étapes historiques que nous avons évoquées. Suivant ce critère on peut

distinguer trois grands moments dans l'évolution et la signification du portrait de fondateur : un moment d'épanouissement du *portrait individuel*, représenté par les portraits des basileis, des kral, des tsars, des princes, des despotes, des voïévodes, symboles, selon la mentalité du temps, du pays tout entier ; un moment d'épanouissement du *portrait à caractère de classe* (caractéristique pour la Valachie, existant dans une mesure insignifiante en Bulgarie et en Yougoslavie), qui en Roumanie est devenu de plus en plus fréquent, à mesure que la classe des boïars consolidait ses positions, et qui symbolisait de fait la puissance effective dans la vie de l'État ; enfin, un moment d'épanouissement du *portrait à caractère collectif*, symptomatique pour la voie sur laquelle s'engageait la société roumaine au seuil de l'époque moderne et qui, cette fois-ci, symbolisait la nation. Si en Bulgarie et en Serbie cette dernière catégorie n'existe qu'en tant qu'exception, c'est du fait que la domination ottomane avait empêché l'évolution normale de la société et que sauf le critère de la fortune il n'y avait pas de différences notables entre les classes sociales. Mais l'esprit est le même. La présence, presque sans exception, dans les portraits muraux serbes, des « saints rois » du début de l'État et en même temps, la présence, à côté du fondateur, du métropolite ou de l'higoumène, prouve la solidarité avec le passé. En Bulgarie, la représentation de saint Jean de Rila dans presque toutes les fondations du XIX<sup>e</sup> siècle, les portraits des peintres représentés à côté de celui des fondateurs prouvent, une fois de plus, cette conscience et de l'actualité du passé et de la solidarité dans le présent. Chaque peuple à sa manière propre d'exprimer, à travers les portraits des fondateurs, ses attaches avec le passé, ainsi que sa continuité dans le présent.

Il existe, aujourd'hui encore, dans le Sud-Est européen, un centre où se trouvent concentrés, comme dans une vaste anthologie, toutes les catégories de portraits de fondateurs, de tous les pays orthodoxes, de toutes les époques et de tous les styles : c'est le Mont Athos. Ce foyer millénaire de la culture et de la spiritualité de tout l'Orient chrétien, refuge réel et actif de tant de lettrés ou de simples croyants des peuples qui attendaient leur libération, a constitué jusqu'à la conquête de l'indépendance des États balkaniques, le symbole de la continuité spirituelle et artistique du Sud-Est européen, au-delà des diversités ethniques.



Fig. 1 a, b, c— Le roi Miloutine et son épouse, Simonide (Gračanica)  
© BLAGO Fund (USA/Serbia), [www.srpskoblag.org](http://www.srpskoblag.org)





Fig. 2 — Le roi Ivan Alexandre (Bačkovo)



Fig. 3 — Le sébastocrator Kalojan et son épouse Dessislava (Bojana)



Fig. 4 — Le despote Oliver (Lesnovo)



Fig. 5 — Le voïevode Neagoe Basarab, son épouse et leurs enfants (Curtea de Argeş)  
[Musée National d'Histoire, Bucarest]



Fig. 6 b — Le voievode Mathieu Basarab au monastère d'Arnota



Fig.6 a — Michel le Brave à l'église du monastère de Căluțiu



Fig. 7 — Constantin Brancovan, son épouse et leurs enfants (Hurezi)

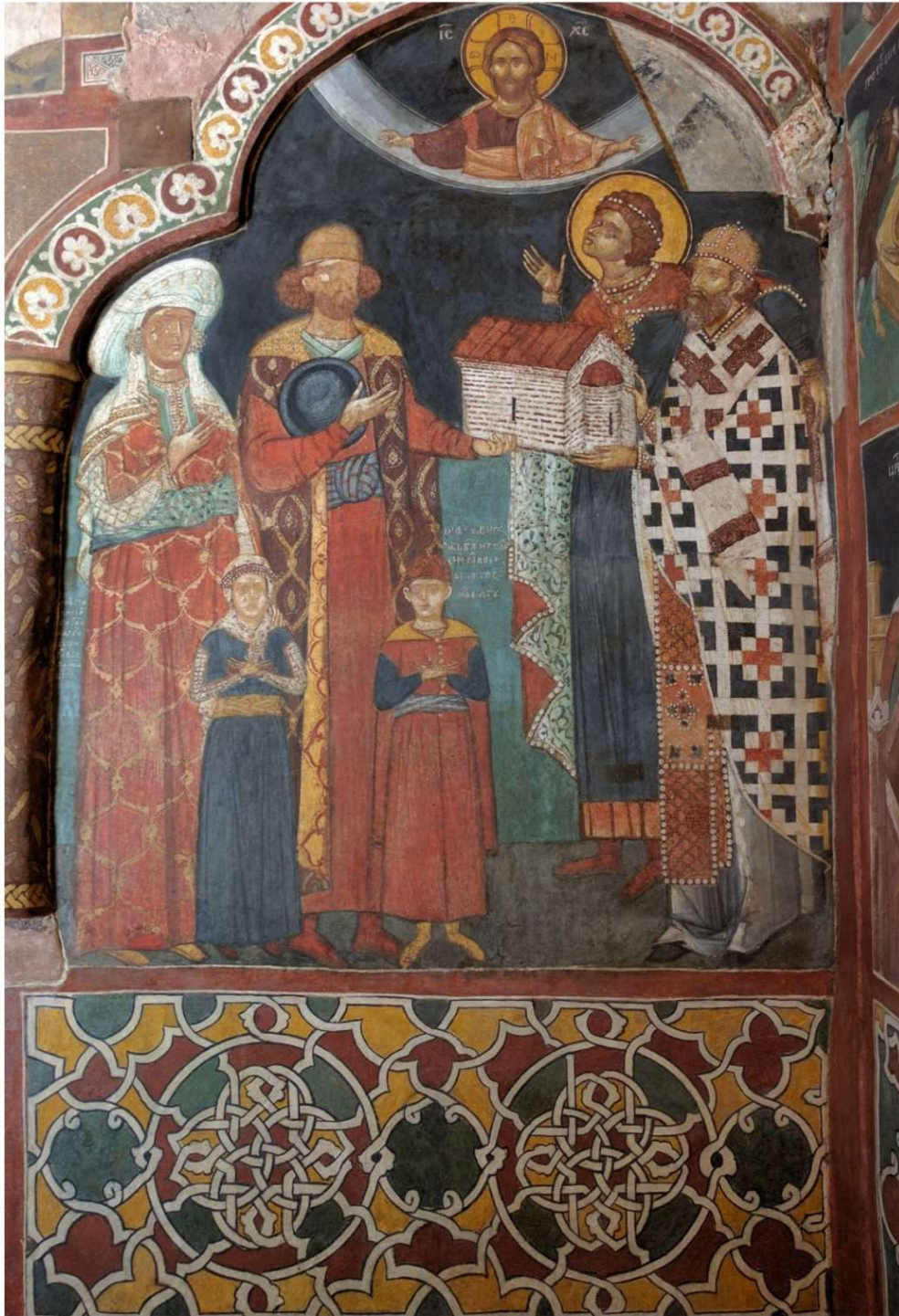


Fig. 8 — Les ktitors Radivoj, son épouse, leurs enfants et le métropolitain de Sofia, Kalevit (église de Saint-George, Kremikovtsi)



Fig. 9 a, b — La famille des Cantacuzène (Filipeștii de Pădure)





Fig. 10 — Le tsar Etienne Dečanski  
(Baia de Aramă)



Fig. 11 — Le knèze Lazare  
(Curtea de Argeș)

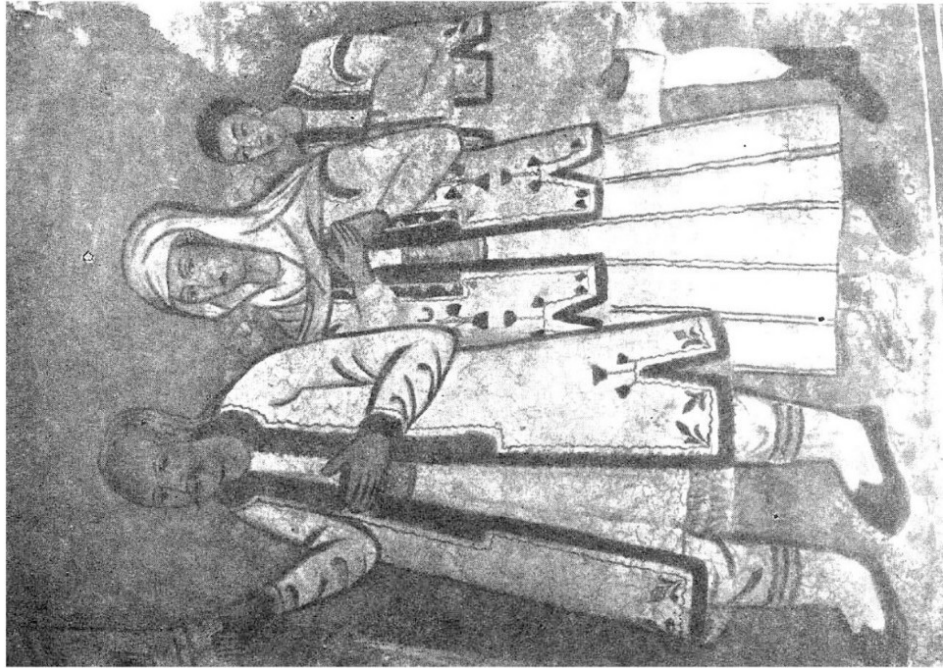


Fig. 13 — Fondateurs paysans (Olténie)

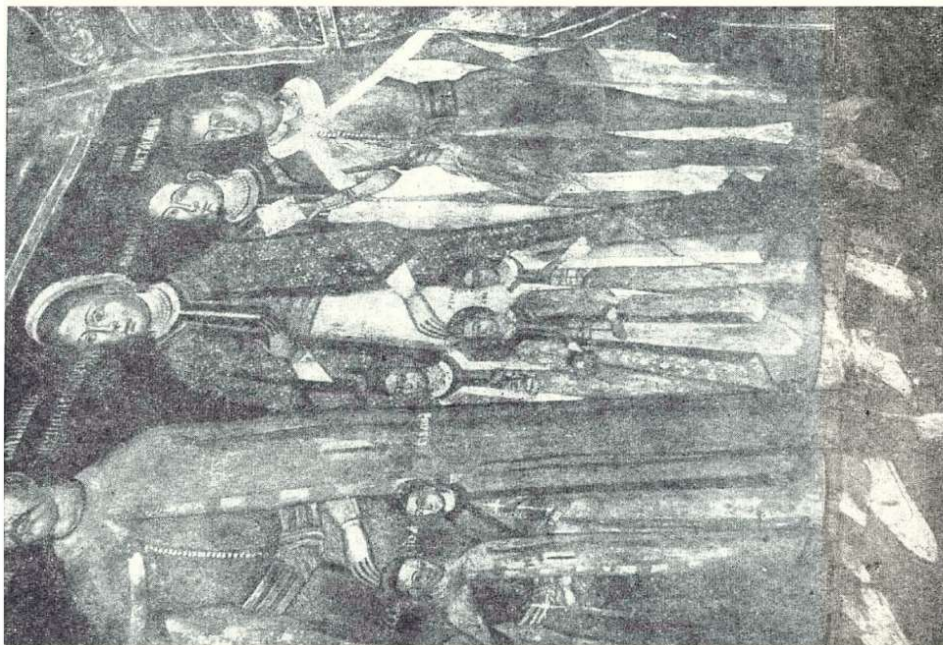


Fig. 12 — Les fondateurs de l'église St. Nicolas – Olănești (Olténie)



**DÉMÈTRE CANTEMIR ET SES CONTEMPORAINS  
VUS À TRAVERS LEURS PORTRAITS  
SIMPLE MISE EN PAGE DU PROBLÈME\***

Motto : *...quem amaverunt bonae Musae,  
suspexerunt sapientes viri, honestarunt magni reges*<sup>1</sup>

La scène sur laquelle Démètre Cantemir joue un rôle que ses contemporains aussi bien que les historiens de la culture de nos jours ont projeté au premier plan, comprend l'Europe toute entière. Entre Paris et Saint-Pétersbourg, entre Vienne et Constantinople, ce demi-siècle des trois dernières décennies du XVII<sup>e</sup> et des deux premières du XVIII<sup>e</sup>, qui prépare le passage entre « humanisme » et « lumières », entre baroque et rococo, met en présence deux mondes qui, dans les pays de l'Est et du Sud-Est de l'Europe tendent à s'interpénétrer : celui d'un héritage encore actif de la traditionnelle culture et spiritualité orthodoxes, celui d'une pénétration par degrés, de la culture occidentale, séduisante par sa nouveauté et dans la mesure où elle s'avérait capable de satisfaire à l'éveil de la curiosité et des problèmes que se posait une génération d'intellectuels saisis par l'humanisme<sup>2</sup>. Dans les Pays roumains, Démètre Cantemir et Constantin Cantacuzène le « stolnic »<sup>3</sup> seront les représen-

---

\* Ce travail n'a pas la prétention de résoudre le problème des portraits de Cantemir, qui n'a pas été étudié jusqu'à présent. Il se contente de mettre en lumière quelques-uns des aspects essentiels concernant les portraits en Occident et dans les Pays roumains, indispensables à la compréhension du sujet que nous abordons. Nous sommes particulièrement redevables à notre collègue, M. Andrei Pippidi, qui nous a fourni de très précieuses indications bibliographiques et a mis à notre disposition un grand nombre de livres, dont plusieurs anciens et introuvables, et s'est donné la peine de traduire en français les textes très difficiles des chroniqueurs et de Démètre Cantemir. Nous lui en sommes grandement reconnaissante.

<sup>1</sup> M. Schendo, « Praesens Russiae letterariae Status », dans *Acta physico-medicae Academiae Leopoldino-Carolinae*, Nürnberg, 1727, Annexes, p. 127.

<sup>2</sup> La littérature concernant cet aspect de l'histoire de la culture dans les pays du Sud-Est de l'Europe est très riche. Nous nous contentons de citer ici quelques études récentes qui comportent une riche bibliographie. Cl. Tsourkas, « Les premières influences occidentales dans l'Orient orthodoxe », *Balkanica*, VI, 1944, p. 333-356 ; V. Căndea, « Les intellectuels du Sud-Est européen au XVII<sup>e</sup> siècle », *RESEE*, VIII, 1970, n° 2 (p. 181-230) et 4 (p. 623-668) ; les tomes X, n° 2 et 3, 1972 de *RESEE* avec quelques articles concernant directement ce problème ; *Tradition et innovation dans la culture des pays du Sud-Est européen*, Colloque CIPS 1967, Bucarest, 1969.

<sup>3</sup> La meilleure étude sur Démètre Cantemir, parmi les ouvrages récents est celle due à P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, Bucarest, 1958, avec une très riche bibliographie et

tants les plus illustres – le premier, vu l'ampleur et l'écho de son œuvre, dans la perspective de l'Europe toute entière<sup>4</sup>, le second dans celle du Sud-Est – de cette « éclosion dans notre culture d'un courant humaniste »<sup>5</sup>.

Un peu à l'écart des « voies royales » qui liaient à travers l'Europe les capitales de quatre grands États, quatre centres, de moindre éclat apparent, mais dont le rôle de relais culturel est d'importance majeure pour les peuples du Sud-Est de l'Europe : Padoue et Venise (cette dernière moins directement, il est vrai, à cette époque, mais prestigieuse par son passé), d'une part, la « Grande École » de la Patriarchie œcuménique (centre et ambassade de la chrétienté orthodoxe dans la Capitale même de l'Empire turc) et la Sainte Montagne de l'Athos (qui concentrait dans son art la plus pure tradition byzantine et tous les acquis d'un siècle et demi d'influence vénitienne), de l'autre, projettent sur l'ancien *Commonwealth* byzantin<sup>6</sup> survivant dans la destinée mouvementée des Grecs et des Roumains qui constituait « Byzance après Byzance » un double faisceau de lumière (que les portraits de Démètre Cantemir, d'une part, et ceux de ses contemporains valaques et moldaves, de l'autre, reflètent parfaitement) : celui intense, aimant irrésistiblement attirant de la culture philosophique et scientifique du monde occidental ; celui pâli, déjà tremblotant (malgré la dure autorité exercée par certains des représentants du Patriarcat de Constantinople), de la traditionnelle culture slavo-byzantine. Se croisant, avec une efficacité inégale, sur le territoire des Principautés roumaines, le premier s'insinuait, en descendant vers le Sud, au cœur même de l'Empire ottoman, dans cette Istanbul où, orientalisé, le faste des basileis survivait à la Cour des Sultans et éclatera, en montant vers le Nord, dans la nouvelle Capitale des tsars ; le second projette sa lumière diffuse de la Méditerranée grecque jusqu'à la Volga. C'est à travers cette lumière diffuse qu'on peut lire et qu'on doit comprendre le prestige du souvenir des voïévodes roumains représentés sur les murs sombres des églises et des monastères. Les portraits de ces princes n'ont pas seulement un rôle cérémonial ; ils sont autant de chapitres de l'histoire du pays, ils en constituent

---

tout récemment, Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, Bucarest, 1972. L'étude la plus complète sur l'œuvre de Cantemir et sa place dans la littérature roumaine demeure celle de N. Iorga, dans *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688-1821)*, Bucarest, éd. 1969, vol. I, p. 221-331. Pour Constantin Cantacuzène, v. V. Cârdeș, « Le 'stolnic' Constantin Cantacuzino. L'Homme politique et l'humaniste », *RRH*, V, 1966, n° 4, p. 587-629 ; C. Dima-Drăgan, *Biblioteca unui umanist român : Constantin Cantacuzino stolnicul*, Bucarest, 1967 ; C. Dima-Drăgan et Livia Bacâru, *Constantin Cantacuzino stolnicul*, Bucarest, 1971 ; V. Cârdeș, *Stolnicul între contemporani*, Bucarest, 1971.

<sup>4</sup> N. Iorga, *op. cit.* et V. Cârdeș, *op. cit.*

<sup>5</sup> M. Berza, *Culture roumaine et culture européenne aux XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Université de Bucarest, Cours d'été et Colloques scientifiques, Sinaia, 1967.

<sup>6</sup> D. Obolensky, *The Byzantine Commonwealth. Eastern Europe 500-1453*, Londres, 1971.

une fidèle chronique figurative pour tout le peuple. C'est ce qui les sépare – du moins selon l'entendement de nos jours – des portraits de l'Occident<sup>7</sup>.

En France, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Italie, les « donateurs » sont debout ou agenouillés devant la Vierge ou leur saint patron ; ces portraits ne signifient, dans la perspective des temps historiques, qu'un épisode individuel ou de famille. Même si leur iconographie demeure des siècles durant sensiblement la même, on ne peut les additionner, ils ne forment pas une série, car ils ont été créés uniquement pour témoigner d'une piété toute personnelle. Il n'en va pas autrement des portraits des rois, des princes, des grands de la terre. Si ce n'est plus dans l'attitude d'humilité qu'ils sont représentés, mais bien dans la manière solennelle qui témoigne de la puissance comme de la fierté de ces personnages qui se veulent illustres et le sont, c'est par des attributs extérieurs – attitude, costume, ambiance (par le style artistique, évidemment aussi) – que ces portraits représentent une époque historique, culturelle, artistique. Souvent des chefs-d'œuvres, ces portraits suggèrent, même dans l'ensemble surchargé des musées d'aujourd'hui, les demeures princières qu'ils avaient décorées. Et à l'instar des donateurs se présentant mains jointes en prière devant la divinité, les rois, les princes, les nobles, l'élite intellectuelle se montrent, dans les atours somptueux de leur toute-puissance, devant leurs contemporains. Ambiance bourgeoise dans les portraits des « donateurs », ambiance aristocratique dans les portraits princiers, l'art du portrait occidental met en valeur, à de rares exceptions près, deux aspects de la structure sociale : celui, plus ou moins anonyme, de la bourgeoisie, celui « représentatif », officiel, de la haute noblesse. Ce qui les unit c'est le fait qu'ils appartiennent tous au présent, à leur présent. Contempler aujourd'hui ces portraits qui se succèdent infiniment nombreux dans tous les musées et châteaux de l'Occident, c'est surprendre d'innombrables présents, qui se suffisent à eux-mêmes, sans que se fasse sentir le besoin – pas même dans le but de légitimer leur « splendeur » – de recourir au passé ou à l'avenir. *Les portraits de l'Occident font partie du monde infiniment fragmenté de l'individualité.*

Images et significations sont tout autres dans les pays du Sud-Est de l'Europe. À l'exception des îles grecques, où l'influence vénitienne dans le costume était depuis longtemps déjà très sensible, dans les églises et monastères grecques, bulgares et serbes, les portraits des fondateurs (beaucoup plus nombreux qu'on ne le croit en général) continuent fidèlement la tradition stylistique et iconographique. Ces fondateurs sont pour la plupart des gens d'Église (moines ou prêtres) ou les habitants des petites villes, des bourgades, représentants de la petite intellectualité provinciale. Par contre, dans les Pays roumains les « ctitori » (fondateurs) d'églises et de monastères sont en même

---

<sup>7</sup> Pour l'ensemble des portraits de l'Occident, v. l'excellente synthèse de Galienne et Pierre Francastel, *Le portrait : 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris, 1969.

temps chefs de l'État (à cette époque, plus rarement de grands dignitaires). Leur fondation est à la fois un don à Dieu et un don au pays. Et c'est dans cette double qualité de « donateur » et de « voïévode » que les princes roumains se font représenter sur les murs du narthex (ou du naos) de leurs fondations religieuses. Il n'est pas nécessaire de rappeler ici les différentes catégories de portraits princiers, ni les étapes de leur évolution iconographique<sup>8</sup>. Ce qui intéresse c'est le fait qu'ils représentent une série ininterrompue de personnages qui, trois siècles durant, ont réussi à force de diplomatie ou de guerre à maintenir la relative indépendance, toujours menacée, du pays. N'importe si le règne de l'un ou de l'autre de ces princes avait été pacifique ou guerrier, long ou bref, glorieux ou terne, le portrait n'en communique rien ; ainsi le voïévode représente un chaînon, identique à tous les autres, appartenant au passé et qui marque non pas les âges mais bien la continuité de la plus importante institution politique de l'État – « domnia » (règne) – et cela au cœur même de l'une des plus représentatives institutions médiévales : l'Église.

Quoique parfois remarquables, ces portraits sont rarement des chefs-d'œuvres ; les figures se ressemblent dans leur calligraphie souvent élémentaire, les attitudes sont les mêmes – cérémonieusement debout, tenant sur leurs paumes l'église-offrande – tandis que le costume ne change qu'insensiblement des siècles durant<sup>9</sup>. Les princes, leurs épouses, même leurs enfants, portent des couronnes symboliques<sup>10</sup>. Il s'agit d'une série de portraits presque interchangeable, à force d'être semblables. L'individualité de ces personnages ne perce que rarement à travers l'effigie. Ils paraissent moins réels qu'ils ne sont symboliques. Ce symbolisme signifie la continuité de l'État. Ce n'est donc pas en premier lieu le présent – individuel ou historique – qu'évoquent ces portraits, mais bien une constante qui implique le passé tout en s'engageant dans l'avenir. Ce genre de portrait, si pauvre en expressions individuelles, n'est qu'en subsidiaire un document humain. Une invitation à se souvenir plutôt qu'un présent à révérer, ces portraits sont investis d'une sorte de grandeur secrète et émouvante, saisissable non seulement aux habitants du pays auquel ils appartiennent, mais à tous ceux qui y surprennent la véritable signification. Jamais spectaculaires, dans

<sup>8</sup> N. Iorga, *Portretele domnilor români (Album)*, Sibiu, 1930. Pour quelques données concernant la typologie des portraits roumains du Moyen Âge, v. M. A. Musicescu, « Introduction à une étude sur les portraits des fondateurs dans le Sud-Est européen. Essai de typologie », RESEE, VII, 1969, n° 2, p. 282-310 [étude reproduite dans ce volume, n. éd.].

<sup>9</sup> C. Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Române, secolele XIV - XVIII*, Bucarest, 1970 ; Al. Alexianu, *Mode și veșminte din trecut*, 2 vol., Bucarest, 1971.

<sup>10</sup> Dans sa *Descriptio Moldaviae*, Cantemir parle du fait que « ...le métropolitain posait sur la tête du prince une brillante couronne d'or sertie de pierres précieuses... ». En parlant des princesses il dit : « ...elles portaient une couronne qui ressemblait à celle du voïévode, comme on peut le voir amplement dans les anciens portraits des princesses ». L'information de Cantemir, de ce point de vue, n'était donc pas cueillie des sources mêmes (qui en parlent très rarement), mais des portraits des fondateurs se trouvant dans les églises et les monastères de Moldavie.

le sens occidental, mais toujours révélateurs d'une permanence, celle d'un peuple dans la perspective de son histoire, ces portraits font partie du monde indivisible de la collectivité.

\*

À l'époque qui nous intéresse, aux deux bouts de l'Europe, l'avant-scène dont nous avons tâché d'éclairer l'arrière-plan est dominée par l'ample personnalité de deux souverains : Louis XIV et Pierre I<sup>er</sup> auxquels l'histoire, en ajoutant à leurs noms l'épithète de « le Grand » a consacré le plus insigne des titres de noblesse. Rien de plus révélateur pour cette intense recherche du « nouveau » (qui commence à poindre dans les pays de l'Est et du Sud-Est de l'Europe vers le XVII<sup>e</sup> siècle), que le tsar de la « troisième Rome » allant visiter la « ville lumière », où il fut reçu en 1717 deux ans après la mort du « roi soleil », par le jeune Louis XV et par le Régent, Philippe d'Orléans, ainsi que son désir de voir Versailles où il fut reçu par le duc d'Antin et y passa plus d'une semaine. Son « air de grandeur mêlée d'audace », les « yeux grands et vifs, le regard perçant et quelquefois farouche », sa « physionomie... conservant toujours un peu de majesté, sarmate »<sup>11</sup>, ainsi que le dépeint un contemporain, se retrouve dans plusieurs des portraits de jeunesse et de maturité du tsar, en commençant avec celui peint, justement en 1717, par J. M. Nattier<sup>12</sup>. Moment solennel dans la perspective de l'histoire de la culture : les frontières de deux mondes, prestigieuses les deux, s'écartaient. Deux traditions s'affrontent, deux présents s'interrogent. L'humour du tsar qui devant les portraits de Rigaud s'exclamait : « Les Français sont donc tous des rois ? » implique aussi un étonnement admiratif. Et le fondateur de la Russie moderne portera, dans les palais de sa Capitale l'écho du fastueux Occident et c'est par sa « geste » que, pour ses contemporains, d'autant plus pour ses successeurs, la « superbe » occidentale remplacera l'« hiératisme » hérité des basileis. C'est à travers cette

---

<sup>11</sup> *Mémoires secrets sur la Régence*, éd. Arthème Fayard, Paris, s.d., p. 53.

<sup>12</sup> Parmi les ouvrages plus anciens concernant les portraits de Pierre le Grand, v. D. Rovinskij, *Slovari russkikh graviovanykh portretov* et idem., *Russkije graviory*, Saint-Petersbourg, 1872 ; L. Réau, *Portraits de Pierre le Grand*, Paris 1922. L'information la plus complète se trouve dans le Catalogue de l'exposition *Portret petrovskogo vremeni* (M. A. Aleksejeva et al.), Leningrad, 1973. Nous tenons à exprimer ici notre reconnaissance à Mme Alice Bank du Musée de l'Ermitage qui a pensé à nous envoyer ce Catalogue, essentiel pour une vue d'ensemble des portraits russes à l'époque de Pierre le Grand. Pour un portrait de Pierre le Grand ne se trouvant pas dans le Catalogue mentionné, v. A. Helladius, *Status praesens Ecclesiae Graecae: in quo etiam causae exponuntur cur graeci moderni Novi Testamenti editiones in graeco-barbara lingua factas acceptare receuserint*, Altdorf, 1714, reproduit dans D. Russo, *Studii istorice greco-române, Opere postume*, t. I, Bucarest, 1939, planche 21. Il s'agit d'une gravure à inscription grecque. Dans son *Histoire de l'Empire ottoman*, II, p. 784, Cantemir affirme que Charles XII aurait envoyé au Sultan un portrait du tsar gravé à Amsterdam portant l'inscription « Petrus Primus Russo-Graecorum Monarcha ».

ambiance qu'il faut considérer quelques-uns des plus connus portraits du tsar,<sup>13</sup> ainsi que ceux du prince Démètre Cantemir exécutés durant son séjour en Russie.

L'éclat du règne de Louis XIV et de son Versailles atteint l'Europe centrale. À Vienne, à Varsovie, à Prague, à Bude même, empereurs et rois, tels Léopold I<sup>er</sup>, Joseph I<sup>er</sup>, Auguste II de Saxe, Stanislas Leszczyński, Charles VI, instaurent dans leurs palais, dans leur entourage, la mode française qui y avait pénétré, au fur et à mesure, depuis presque un demi-siècle. Les portraits de tous les souverains du temps en témoignent pleinement.

Tout ce faste, qui souvent ne manque pas de grandeur, cette ostentation du luxe ne demeurent pas inconnus au sud et à l'est des Carpates, en Valachie et en Moldavie. Les voyageurs<sup>14</sup>, de nombreux témoins étrangers<sup>15</sup>, tout comme les chroniqueurs valaques et moldaves de l'époque<sup>16</sup> évoquent souvent avec de nombreux détails le luxe, l'« apparat », des Cours princières. Certains échos en sont reconnaissables dans les arts somptuaires – orfèvrerie, bijoux, sculpture décorative en pierre aussi<sup>17</sup> – toutefois, le mode de vie dans les maisons seigneuriales des Cantacuzène, dans ce qu'on appelait déjà à l'époque les

---

<sup>13</sup> P. Hazard, dans *La crise de la conscience européenne*, 1. (1680-1715), Paris, 1961, p. 108 souligne cette spectaculaire transformation de la vie des Russes : « ...d'année en année, la Moscovie se transforme ; changements dans les mœurs, dans les habitudes, dans les modes, dans la façon de se coiffer dans la façon de se vêtir ; un voyageur hollandais, Cornelis van Bruyn, perçoit si vivement ces modifications, qu'il se hâte de dessiner des costumes locaux afin d'en conserver le souvenir ». Si l'influence de l'Occident, sur l'art russe aussi, est indéniable, il n'en est pas moins vrai que les artistes, même ceux qui avaient visité l'Occident, tâchaient de mettre en accord la nouveauté avec la tradition ; v. *l'Introduction* au Catalogue mentionné ainsi que la série des portraits de Pierre le Grand et d'autres russes contemporains, reproduits dans le *Catalogue*. Tout récemment, M. L. Demény de l'Institut d'Histoire « N. Iorga » de Bucarest, a découvert dans un manuscrit de la chronique de Miron Costin, *De neamul moldovenilor*, se trouvant à Léningrad à la page 20<sup>v</sup>, la suivante annotation de la main de Cantemir : « ...dans cette partie de la terre, où vivent les Russes, être habillé à la française signifierait *geler* ; maintenant les Russes s'habillent à la française et ne gèlent pas. L'habitude est une seconde nature ». Nous remercions M. Demény de nous avoir permis d'utiliser cette précieuse information encore inédite.

<sup>14</sup> Les témoignages des voyageurs étrangers qui ont écrit leurs impressions sur les Pays roumains sont très nombreux. Pour l'époque commençant avec la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, v. *Călători străini despre Țările Române*, 4 vol., Bucarest, 1968-1972 ; N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, Bucarest, 1928 ; P. Cernovodeanu, *Societatea feudală românească văzută prin călători străini* (avec une riche bibliographie), Bucarest, 1973 ; idem, *Țările Române în viziunea călătorilor englezi (a doua jumătate a sec. XVII și primele două decenii ale celui de al XVIII-lea)*, SMIM, VI, 1973, p. 111-144.

<sup>15</sup> P. Cernovodeanu, *op. cit.*

<sup>16</sup> Pour la Valachie, v. les deux volumes de *Cronicari munteni*, éd. E. Stănescu, M. Gregorian, Bucarest, 1961 (avec une ample étude introductive par le Prof. E. Stănescu) ; pour la Moldavie, v. surtout, Miron Costin, *Opere*, éd. P.P. Panaitescu, Bucarest, 1958 et Ion Neculce, *Letopiseșul Țării Moldovei*, éd. I. Jordan, Bucarest, 1955.

<sup>17</sup> *Istoria artelor plastice* II, 1970 ; V. Drăguț et N. Săndulescu, *Arta brâncovenească*, Bucarest, 1971 ; M. M. Popescu, *Podoabe medievale în Țările Române*, Bucarest, 1970.

« palais » de Brâncoveanu (Mogoșoaia, Potlogi, Hurezi, etc.) ou dans la ville de Jassy, résidence des voïévodes moldaves, ne ressemble guère à celui de l'Occident. La richesse, un indiscutable éclat, sont à la manière orientale, sans que pour cela quelques traits de l'ambiance traditionnelle, même s'acheminant vers l'anachronisme, n'en persistent. Au fond, ce monde prouve peu d'adhérence à l'étincellement occidental, tout comme il ne peut se permettre la surabondance de la vie princière des pays qui avaient instauré le baroque. Ce qui est occidental dans ce monde saturé de tradition, demeure un simple vernis, même au niveau le plus haut de la société. La lecture de la *Descriptio Moldaviae* de Cantemir en fait foi dans plusieurs circonstances significatives.

Quant aux portraits valaques et moldaves (ces derniers laissent voir, justement par le luxe à goût très éclectique du costume, un penchant prononcé pour l'« appareil »)<sup>18</sup>, ils demeurent dans la ligne traditionnelle. Les quelques exceptions ne changent rien dans l'ensemble. Signalons, parmi les portraits (très peu nombreux d'ailleurs) à l'occidentale, celui représentant Grigorașcu Ghica, prince de Valachie (1660-1664, 1672-1673), portrait qui s'encadre – long cheveux bouclés et armure – dans la série que nous avons évoquée (fig. 5). Plus on descend vers le Sud, à travers les Balkans (où la tradition est encore plus purement persistante, comme le prouvent les portraits votifs des fondateurs et des donateurs dans toutes les zones chrétiennes), plus l'éclat occidental pâlit, sans toutefois s'éteindre sur les rives du Bosphore turc. Le célèbre « Album » de Fériol<sup>19</sup> nous fait voir à quel point le costume oriental est demeuré pur à la Cour même des Sultans. Toutefois, encore peu connu, le processus d'infiltration de la civilisation occidentale dans l'Empire turc ne demeure pas sans échos dans certains aspects – un peu plus tardifs, il est vrai – de la vie et de l'art des peuples du sud-est de l'Europe. Le portrait de jeunesse de Démètre Cantemir (celui se trouvant à Rouen)<sup>20</sup>, en pourrait constituer une preuve expressive.

En ce qui concerne les portraits russes de l'époque, innovateurs eux aussi par rapport au passé, ils sont remarquables par leur variété, par l'accent « national », qu'ils gardent à travers une manière de peindre qui s'approche de celle occidentale. La dualité tradition-innovation, qui définit la civilisation russe à l'époque de Pierre le Grand, se reflète très fidèlement dans les portraits du tsar et de l'aristocratie<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> On pourrait donner comme exemple les grands portraits brodés de la femme et du fils du prince Vasile Lupu. Voir P. Johnstone, *Byzantine Tradition in Church Embroidery*, Londres, 1967 ; M.A. Musicescu, *La broderie médiévale roumaine*, Bucarest, 1969.

<sup>19</sup> *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant tirées sur les tableaux peints d'après nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Fériol, ambassadeur du roi à la Porte*, Paris, 1714.

<sup>20</sup> Aujourd'hui au Musée National d'Histoire de la Roumanie, Bucarest [n. éd.].

<sup>21</sup> V. le Catalogue russe, *Portret...*

Rien de plus saisissant, de plus révélateur pour cette époque « essentiellement monarchique » que les nombreux portraits de Louis XIV, de Louis XV et des nobles et gentilshommes de leurs Cours, peints et sculptés par de grands artistes comme Vouet, Bernini, Mignard, Coysevox, Rigaud. À l'instar de l'œuvre d'un Corneille, d'un Racine, d'un Bossuet, cet art si éloquent (qui n'évite pas toujours la grandiloquence) définit, selon la remarque si juste de P. Francastel, « Une civilisation crée simultanément son langage parlé et son langage visuel »<sup>22</sup>, non seulement le « siècle de Louis XIV », mais aussi la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. « ...Condition royale et princière des héros... unité de ton... noblesse constante du style... »<sup>23</sup>, cette définition de la tragédie classique française, vaut parfaitement pour les portraits de la catégorie qui nous intéresse. Les artistes eux-mêmes, tâchant d'accorder la dignité du sujet avec la destination de l'œuvre, exigent ce faste ; Bernini est d'avis qu'il faut donner aux artistes français le « sens de la grandeur » ; c'est ce que Poussin appelle « manière magnifique », ce que Diderot entend par « sublime » et ce qu'on appellera plus tard le « grand goût »<sup>24</sup>. Le portrait royal, qui n'est pas absolument la création de Rigaud, comme l'affirme Louis Réau<sup>25</sup> (car il a des aïeux qui remontent à plus d'un siècle), mais auquel on doit l'extraordinaire succès du genre, devient tête de série pour tout un siècle, modèle non seulement pour les souverains contemporains, mais également pour tout ce monde international de la diplomatie et de la culture, non seulement pour la noblesse de naissance, qui est aussi celle de l'épée, mais également pour la noblesse de robe. Dans son savant livre sur l'estampe, Jean Laran<sup>26</sup>, en parlant justement des portraits de Rigaud, les définit avec une parfaite précision : « Pour lui [Rigaud] un portrait n'est pas spécialement un visage, c'est un personnage en habit d'apparat, ... Donc apparat avant tout ... hommes richement vêtus ; avec de magnifiques perruques, des cravates de dentelle, des oïdies au cou, une robe de charge, des manteaux, des draperies flottantes ; ses contemporains lui reprochent, l'éclat constant de ses draperies et le vent spirituellement héroïque qui les fait voler ... Le tableau représente l'homme en action, le bâton de maréchal ou la plume de l'écrivain à la main avec des accessoires jetés comme au hasard ... »<sup>27</sup>. Il ne faut pas oublier les armures qui, avec les perruques, sont les accessoires essentiels, imposants, minutieusement élaborés, de ces portraits cérémonieux. Mentionnons en passant, ce voisinage inattendu : l'armure médiévale et la perruque moderne et qu'on retrouve dans la plupart des portraits

<sup>22</sup> P. Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, 1970, p. 123.

<sup>23</sup> P. van Tieghem, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique. De la Renaissance à nos jours*, Paris, 1946, p. 72.

<sup>24</sup> L. Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Paris, éd. 1969, p. 122.

<sup>25</sup> L. Réau, *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris, 1951.

<sup>26</sup> J. Laran, *L'Estampe*, 2 vols., Paris, 1959, p. 130.

<sup>27</sup> *Ibid.*

de l'époque, s'échelonnant depuis la France et l'Angleterre, à travers l'Allemagne, l'Autriche, la Pologne, jusqu'en Russie<sup>28</sup>.

Le nombre impressionnant de ces portraits, répandus dans les musées des capitales et des provinces, dans les châteaux et dans les collections particulières, constitue la preuve éclatante de leur succès. D'une mode, ils sont devenus une nécessité, le témoignage même de la gloire, de la célébrité. Les miniatures, les estampes qu'on en a tirées se dénombrent par milliers. C'est d'ailleurs par l'intermédiaire de cet art et de cette technique, « ...merveilleux instrument d'information et de documentation... consacrant la célébrité des grands hommes, satisfaisant les curiosités de la foule... elle a illustré les splendeurs des règnes et assuré le prestige des dynasties... c'est grâce à elle qu'un style, une mode, un dispositif franchissant en un instant les frontières et se répandant dans le monde comme une traînée de poudre »<sup>29</sup> que les images des souverains et des célébrités de l'époque seront connues, imitées, copiées. Il y aurait à faire toute une étude sociologique sur la mentalité de la société européenne à travers ces innombrables portraits aussi ressemblants quant à leur typologie qu'ils sont différents quant à la pénétration analytique de la personnalité du modèle et de la réussite artistique.

Citons, à titre d'exemple, quelques-uns des portraits, parmi les plus connus, des contemporains de Démètre Cantemir : en France, ceux de Louis XIV (Rigaud), de Louis XV, du « prince Eugène » de Savoie-Carignan (Rigaud), du duc d'Antin, de Louis-Auguste de Bourbon, prince de Dombes ; en Angleterre, celui de Jacques II, en Espagne, celui de Philippe V, en Allemagne, ceux de Léopold I<sup>er</sup> (fig. 6), de Charles VI (Rigaud), en Italie, celui de Cosimo III Médicis (Juste Sustermans)<sup>30</sup>, en Russie, ceux de Pierre le Grand<sup>31</sup>. N'oublions pas les portraits du duc de la Rochefoucauld, du duc de Marlborough, du duc de Villars, du maréchal Turenne et, parmi les personnes mêlées de près à l'histoire roumaine, les portraits des maréchaux Cheremetiev<sup>32</sup> et Stainville<sup>33</sup>, des

<sup>28</sup> *Portret...*, Introduction.

<sup>29</sup> J. Laran, *op. cit.*

<sup>30</sup> G. F. Young, *I Medici*, Firenze, MCMXVI-XIX, Tav. XXVIII.

<sup>31</sup> V. le Catalogue russe ; *Theatrum europaeum*, XVIII Frankfurt/Main, 1720. Sur l'influence de l'art français à la Cour de Pierre le Grand, v. aussi L. Réau, *op. cit.*, p. 197 : « ... le tsar... engagea... comme peintre 'à tout faire' le marseillais Louis Caravaque. Arrivé à Pétersbourg en 1716, Caravaque y resta jusqu'à sa mort en 1754... Pierre le Grand lui fit peindre son portrait ». V. *Portreti...*, p. 174. Il est intéressant à noter que ce portrait est tout ce qu'il y a de moins conventionnel.

<sup>32</sup> C. Șerban, *Jurnalul feldmareșalului B. P. Seremetiev despre campania de la Prut (1711)*, dans *Relații româno-ruse în trecut*, București, 1957, p. ; idem, « Jurnalul lui Ivan Ilinski (1721-1730) », *Studii*, 1955, p. 119-135. Pour les portraits de B. P. Cheremetiev, voir *Portreti...*, p. 240 (portrait datant de 1702 environ), p. 106 (portrait de 1710) et p. 89 (portrait datant de 1729). Dans les deux portraits il porte la longue perruque et l'armure. Un autre portrait du même se trouve à Bucarest. Il est du même genre que ceux mentionnés plus haut.

généraux Heissler et Veterani, du comte Louis Ferdinand de Marsigli, et, parmi les amis de Démètre Cantemir, ceux du comte G. I. Golovkin (fig. 7) et de P. A. Tolstoi (fig. 8)<sup>34</sup>.

Figurés de trois-quarts ou de profil, jeunes et beaux ou souvent d'une laideur frappante, le regard toujours hautain, parfois un sourire aux lèvres, ces grands seigneurs de la politique, de la diplomatie, de la guerre, de la pensée aussi, aux noms retentissants à travers toute cette « Europe des capitales »<sup>35</sup>, portent une longue perruque qui encadre le visage et retombe en vagues souples sur les épaules et l'armure étincelante, avec épaulière, plastron, cubitière, ils portent parfois une cravate en dentelle, ou encore l'ample manteau royal doublé d'hermine et qui flotte abondamment autour de la rigide armure métallique. Les plus connus des portraits de Démètre Cantemir s'encadrent exactement dans cette catégorie. C'est l'unique prince roumain qui ait jamais été représenté si pleinement dans ces atours – perruque et armure (Grigorașcu Ghica ne porte pas de perruque), mais ce n'est pas dans cette qualité, mais bien en tant que prince de l'Empire russe qu'il a été figuré ainsi.

Combien différents sont les portraits des princes valaques et moldaves : ceux de la nombreuse famille des Cantacuzène, ceux de Constantin Brâncoveanu en Valachie, ceux de Gheorghe Duca, de Constantin Cantemir et de son fils Antioche, en Moldavie. Ils n'en sont pas moins saisissants dans leurs costumes traditionnels, que Démètre Cantemir a dû lui aussi porter à l'occasion de son mariage avec la princesse Cassandre, fille du voïvode valaque Șerban Cantacuzène et en tant que prince de Moldavie<sup>36</sup>. À Hurezi et dans leurs nombreuses fondations, Șerban Cantacuzène et Constantin Brâncoveanu portent une haute couronne, le long manteau de brocard doublé d'hermine ; à Cetățuia

---

<sup>33</sup> G. Fr. v. Probszt, « Feldmarschall Graf Steinville und die Walachei », *Südost Forschungen*, XXVI, 1967, p. 339-353. Il est intéressant à noter ce fait unique dans la série des portraits de fondateurs dans les Pays roumains : dans l'église Saint-Nicolas de Olănești, Olténie (1718), parmi les nombreux portraits de la famille Olănescu, les fondateurs, se trouvait aussi (peint sur le mur nord du narthex) celui de général Steinville et qui a été effacé plus tard ; l'inscription mentionnant son nom et sa qualité *цванѣи гинъра* est encore parfaitement visible. C'était l'époque de la domination autrichienne en Olténie et les sentiments philo-autrichiens de la famille des Olănescu étaient bien connus. Toutefois, aucune source ne nous permet d'expliquer le fait insolite de la présence dans une église orthodoxe d'un représentant des forces d'occupation de la province et en outre de religion catholique. Sur le mur sud-ouest de la même église figure le portrait d'un adolescent – « jupan » (messire) Constantin – tenant un livre dans la main droite et portant un costume de page occidental. Nous remercions M. Radu Cretzianu pour les photos ainsi que pour les informations sur la famille Olănescu.

<sup>34</sup> Dans le Catalogue russe *Portret...* figurent quelques autres portraits des contemporains de Pierre le Grand, portant longue perruque et armure ; les comtes P. A. Tolstoi (p. 34) et G. I. Golovkin (p. 84) portent des habits de cérémonie et perruque poudrée.

<sup>35</sup> G. C. Argan, *L'Europe des Capitales*, Paris, 1964.

<sup>36</sup> Cantemir lui-même, dans sa *Descriptio Moldaviae*, compare le costume des voïvodes d'antan et ceux de son temps à l'occasion de la solennité du couronnement.

(Jassy), dans sa fondation, Gheorghe Duca porte le même manteau en brocard doublé de fourrure et le bonnet en fourrure (« cuşma ») avec une haute aigrette. La conscience de la dignité de leur rang se reflète dans la noblesse hautaine – qui déjà vers le commencement du XVII<sup>e</sup> siècle tendait à remplacer l'hiératisme (jamais très pur, il est vrai, dans les Principautés, à peu d'exceptions près) de tradition byzantine – de l'attitude, dans la fierté du geste d'offrande. Ces princes ne sont jamais représentés seuls ; ils sont toujours suivis ou entourés de leurs femme et enfants et souvent – comme pour souligner une continuité (qui est rarement dynastique) dans la lignée des voïévodes – ils ont fait figurer quelques-uns de leurs prédécesseurs sur le trône,<sup>37</sup> comme on peut le voir, entre autres, au monastère de Hurezi, le plus représentatif des monuments du règne si riche en fondations religieuses et profanes, de Constantin Brâncoveanu. La même idée de continuité que laissent surprendre les portraits votifs valaques acquiert, dans l'art des portraits serbes, un caractère émouvant. Même dans les très modestes fondations de l'époque, les ancêtres de l'État serbe, les Nemanjić et quelques-uns de leurs successeurs, figurent toujours en tant que « sveti kralj » en place d'honneur.

À leur tour, en Valachie, les Cantacuzène, dont plusieurs de leurs membres dominant la vie politique et culturelle des Principautés de cette époque et dont la renommée en avait dépassé les frontières, se font représenter, dans leurs fondations, avec les très nombreux membres de leur illustre famille. Aucun, même le plus « occidentalisé » d'entre eux, Constantin le « stolnic » ne porte dans ses portraits des habits importés d'Occident<sup>38</sup>. Et même dans les

<sup>37</sup> Ce procédé, exclusivement valaque, a été inauguré dans les Pays roumains par le prince Neagoe Basarab selon, vraisemblablement, une influence serbe, dans sa très illustre fondation, le monastère de Curtea de Argeş (1517-1526). V. pour ce monument E. Lăzărescu, *Biserica mănăstirii Argeşului*, Bucarest, 1967 ; M. A. Musicescu, « Introduction à une étude sur les portraits des fondateurs dans le Sud-Est européen », RESEE, VII, 1969, n° 2, p. 282-310 ; eadem, « Étapes du langage pictural aux XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Réflexions sur la relation entre la forme artistique et l'œuvre témoin », RESEE, X, 1972, n° 2, p. 173-189 ; eadem, « Réflexions sur quelques problèmes de la peinture post-byzantine dans le Sud-Est de l'Europe », *Bulletin AIESEE*, X, 1972, n° 1, p. 95-110 [études reproduites dans ce volume, n. éd.].

<sup>38</sup> Il y a à notre connaissance une seule exception de ce point de vue parmi les portraits peints de l'époque : « jupan Preda Drugănescu », parti à l'étranger en 1710 « pour s'instruire, voyageant dans presque toute l'Europe et tout... le Levant », ainsi qu'il est dit dans l'inscription dédicatoire de l'église de Drugăneşti (Ilfov) (1723-1724) qui est une fondation de la famille. Après avoir voyagé 16 ans durant (études à Padoue en 1711), il rentre en 1724 et, revenu dans sa famille, se fait représenter parmi les siens, dans son costume de boïar, portant une perruque rousse en boucles retombant sur le col fourré de sa « dulamă » (manteau). V. Arh. I. Dumitrescu et R. Creţeanu, *Trei conace boiereşti din prima jumătate a secolului al XVIII-lea aflate în judeţul Ilfov*, BMI, XLII, 1973, n° 4, p. 3-26 (avec la bibliographie antérieure). Toutefois, la mode de porter une perruque avait dû pénétrer dans la société des boïars roumains, car – c'est la *Chronique anonyme* qui nous le relate – Preda, boïar de Prooroci, traître envers Constantin Brâncoveanu et qui sera exécuté par les Turcs, portait « *chică nemţească numai legată sub işlic şi cismele cele nemţeşti cu pinteni lungi căruia i-au luat işlicu înaintea vizirului... întru mai adevărat mărturie, precum au fost cu nemţii* »

gravures occidentales de Constantin Brâncoveanu,<sup>39</sup> le voïévode porte toujours le traditionnel costume princier.

Tous ces portraits de princes et de grands boïars roumains de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, dont un bon nombre venait de parfaire leurs études dans les Universités de l'Occident (à Padoue surtout), demeurent, malgré la richesse de leurs habits, quelque peu patriarcaux ; c'est qu'ils appartiennent à une grande famille, la leur et celle du pays, et non pas à l'Europe. Rien d'essentiel dans leur costume ne les distingue de leurs aïeux ; la coupe des cheveux est orientale et le geste de ceux qui ne sont pas les fondateurs mêmes – une main posée sur la poitrine ou tenant une croix, de l'autre montrant la maquette de l'église – garde un certain hiératisme (devenu il est vrai, quelque peu maniériste) qui est celui du passé.

Il n'y a rien de commun entre les portraits de l'Europe, occidentale et centrale et les portraits valaques et moldaves et ceux, moins nombreux, des fondations dans le Sud-Est de l'Europe. Aussi, tout les sépare : « l'attachement à d'autres traditions figuratives et mentales », métier, technique et iconographie, mode et effet, rôle et finalité. Ce qui, en définissant les portraits de type Rigaud, devenait une sorte de glorification du présent, demeurait dans les Principautés l'affirmation de la noblesse du passé. Les premiers peuvent être considérés comme le porte-parole d'une personnalité, les derniers le porte-parole d'une nation.

\*

Il serait fastidieux et inutile de rappeler ici les mérites culturels de Démètre Cantemir<sup>40</sup>. Ce qui demande à être souligné c'est qu'il participe – de par son origine, sa personnalité, sa culture, son œuvre et le haut rang qui lui a été dévolu dans l'aristocratie intellectuelle de l'époque – aux deux mondes que nous avons sommairement évoqués. Toutefois, Démètre Cantemir n'a pas connu directement l'Occident. C'est surtout à Constantinople, non seulement dans l'ambiance des ambassades qu'il a assidûment fréquentées, mais aussi dans celle de la « Grande École » où il a étudié dans sa jeunesse, qu'il a appris à connaître la culture occidentale. C'est là que se retrouvaient tous ces Grecs érudits, moines pour la plupart, qui ayant fait leurs études à Padoue et parfois parcouru de

---

(« la longue chevelure à l'allemande, seulement cachée sous son 'işlic' (couvre-chef) et des bottes à l'allemande avec de longs éperons. Ils lui ont pris l'işlic devant le Vizir... car c'était un vrai témoignage de son entente avec les Allemands ») ; v. *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 la martie 1717 (Cronica anonimă despre Brâncoveanu)*, dans *Cronicarii munteni*, Bucarest, 1961, II, p. 297.

<sup>39</sup> Ces gravures se trouvent au Cabinet des Estampes de l'Académie Roumaine.

<sup>40</sup> P. P. Panaitescu, « Le prince Démètre Cantemir et le mouvement intellectuel russe sous Pierre le Grand », *Revue des études slaves*, VI, 1926, p. 245-262 ; N. Iorga, *Istoria literaturii române în sec. XVIII*, éd. Bucarest, 1969, vol. II, p. 273-413.

nombreux pays, devenaient des « iatro-philosophes », des professeurs des Académies Princières de Jassy et de Bucarest, des secrétaires princiers<sup>41</sup>. Nombre d'entre eux étaient célèbres à l'époque et représentaient l'élite intellectuelle du Sud-Est européen. C'est dans ce monde grec, de culture principalement italienne<sup>42</sup>, que Démètre Cantemir connaîtra tout ce qui impliquait à l'époque l'expérience culturelle de l'Occident. Il devient, comme l'avait été avant lui le Moldave Nicolae Miclescu et comme l'était son contemporain plus âgé, le *stolnic*, un érudit de taille européenne. Il n'en demeure pas moins attaché à son pays, même si cet aspect de sa personnalité est moins évident, moins agissant que ne le prouvent la vie et l'action du « stolnic ». Aussi les portraits de Cantemir ne révèlent-ils pas directement sa qualité de voïévode de Moldavie. C'est à peine au XIX<sup>e</sup> siècle, époque de patriotisme ardent, que Gheorghe Asachi fera graver, probablement d'après le texte de la chronique de Ion Neculce, un Cantemir en costume de prince roumain, s'arrêtant avec le tsar, dans la ville de Jassy, devant l'église des Trois-Hiérarques<sup>43</sup>. Si Pierre I<sup>er</sup> porte une sorte de tenue de campagne, Cantemir, lui, porte un long manteau fourré, avec un large col en fourrure, par-dessus un double collier et sur la tête la « cușma » avec une haute aigrette. Ce costume ressemble beaucoup à celui de Vasile Lupu aux Trois-Hiérarques<sup>44</sup> (aujourd'hui au Musée des Trois-Hiérarques de Jassy). Rien de commun entre cette représentation qui pourrait figurer en tant que portrait de « fondateur » dans une église moldave et tous les autres portraits de Cantemir. Image toute aussi singulière dans la série de ses portraits que l'a été, dans sa destinée, sa qualité si brève de prince régnant. Ce n'est d'ailleurs pas un portrait proprement dit, mais bien une « esquisse », dans le genre des « instantanés » pour rappeler un « événement » important du passé moldave. Il est vrai, d'autre part, que Démètre Cantemir n'a pas été fondateur d'églises dans

<sup>41</sup> Pour quelques-uns de ces Grecs et leur rôle dans le Sud-Est européen, v. Const. Sathas, *Neοελληνική Φιλολογία*, Athènes, 1868; A. Camariano-Cioran, *Les Académies Princières de Jassy et de Bucarest et leurs professeurs*, Thessalonique, 1973; N. Vătămănu, « Iacob Pylarino medic al Curții domnești din București (1648-1687; 1694-1708) », extrait de *Din istoria medicinei românești și universale*, Bucarest, 1962, p. 121-132; O. Cicanci et P. Cernovodeanu, « Contributions à la connaissance de la biographie et de l'œuvre de Jean (Hiérophée) Comnène (1658-1719) », *Balkan Studies* 12, 1971, p. 143-186 (avec une riche bibliographie du problème dans son ensemble). V. aussi A. Pippidi, « Quelques drogmans de Constantinople au XVII<sup>e</sup> siècle », *RESEE*, X, 1972, n° 2, p. 227-255; G. Plumidis, « Gli scolari Oltramaroni a Padova nei secoli XVI e XVII », *RESEE*, X, 1972, n° 2, p. 257-270.

<sup>42</sup> « La prépondérance de la culture italienne dans l'aire hellénique, caractéristique du XVII<sup>e</sup> siècle, commençait dès le début du siècle suivant à s'atténuer devant la vague de la langue et de la culture française », C. Th. Dimaras, *La Grèce au temps des Lumières*, Genève, 1969, p. 138.

<sup>43</sup> Pour Gh. Asachi et son rôle dans la culture roumaine du XIX<sup>e</sup> siècle, v. *Istoria literaturii române*, II, Bucarest, 1968, p. 354-372; R. Niculescu, « Gheorghe Asachi și începuturile litografiei în Moldova », *Studii și cercetări de bibliologie*, I, Bucarest, 1955, p. 67-112.

<sup>44</sup> N. Iorga, *Portretele domnilor români*, Sibiu, 1930; N. Grigoraș, *Biserica Trei Ierarhi din Iași*, Jassy, 1962, fig. 15 et 18.

son pays ; il n'a pas non plus été représenté dans la fondation de son père – l'église de Mira (près de Focșani) – et qui a été achevée par Antioche Cantemir. Constantin et Antioche y figurent en tant que « fondateurs » (c'est Constantin qui tient l'église) dans les atours traditionnels qu'impliquent cette qualité<sup>45</sup>.

Ainsi, tous les portraits de Démètre Cantemir connus jusqu'à présent, demeurent hors de la tradition de son pays ; ils ne représentent pas non plus une innovation, car ils n'auront pas d'héritiers dans les Pays roumains. Ils n'ont vraisemblablement même pas été connus ici, ni même après sa mort, à l'époque où son fils Antioche les faisait connaître en Occident<sup>46</sup>. Ces portraits ont toutefois une signification non moins réelle que celle du maintien de la tradition, celle qui prouve, parmi d'autres témoignages (dans l'œuvre écrite de Cantemir), ce que N. Iorga entendait par « la place des Roumains dans l'histoire universelle ». Ce fils de *răzeș* (paysan libre) moldave, dont le père, le frère et lui-même seront princes de leur pays, devient, lui, de par sa culture, sa personnalité et son œuvre, un humaniste dans le sens européen de cette notion.

Les portraits de Cantemir parlent également, d'une manière qui nous paraît assez évidente, de lui-même ; ils désignent les étapes principales de sa vie (exception faite de celle, trop brève, de voïévode de Moldavie) – selon justement cette notion de la « fortuna labilis », si explicite dans son œuvre<sup>47</sup> – certains traits de son caractère, de sa mentalité. Et ils deviennent dans ce sens de véritables portraits exprimant, du moins selon notre opinion, ce que le savant exprime lui-même à travers certains passages de son œuvre, du tréfonds de sa propre pensée.

1. Si le beau et fier jeune homme du portrait de Rouen (fig. 1) représente effectivement Démètre Cantemir (et même s'il n'en était pas ainsi ce serait admirablement *ben trovato*)<sup>48</sup> il ne peut s'agir que de l'époque où le jeune prince envoyait d'Andrinople, à son frère Antioche, voïévode de Moldavie (son premier règne : 1695-1700) la lettre dédicace de sa première œuvre – *Divanul...* – imprimée à Jassy en 1698. Il avait 22 ans, avait passé trois ans comme otage à Constantinople (1688-1691), avait assisté, en revenant à Jassy à l'exécution, sur l'ordre du voïévode son père, du grand chroniqueur Miron Costin (1691), avait

<sup>45</sup> S. Iosipescu, « Note istorice despre mănăstirea Mira, ctitoria fortificată a Cantemireștilor », BMI, XLI, 1972, n°4, p. 53-56.

<sup>46</sup> H. Grosshof, *Antioch Dimitrievic Kantemir und Westeuropa*, Berlin, 1966.

<sup>47</sup> V. les travaux sur Cantemir cités à la note 172, ainsi que l'*Introduction* de V. Căndea à *Divanul* et P. Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, Bucarest, 1972.

<sup>48</sup> N. Iorga, « Un portrait français peint à Constantinople », *Gazette des Beaux Arts*, 66, 1924, p. 234-236. Dans son étude introductive au *Divan* (éd. Bucarest, 1969), V. Căndea reproduit (p. VII-VIII, note 1) un passage de la lettre de Mlle Popovici, Conservateur au Musée d'art et de céramique de Rouen, selon laquelle cette attribution se heurte à certaines difficultés qu'on n'a pas réussi à résoudre jusqu'à présent. En ce qui nous concerne, n'ayant pas vu l'original et du fait que les nombreuses photos parues jusqu'à présent sont peu claires, il nous serait difficile d'en tirer une conclusion.

succédé, à l'âge de 20 ans, à son père (19 mars – 9 avril 1693), avait été obligé de retourner à Constantinople, avait pris part au siège de Petrovaradin et à la défaite des Turcs à Zenta (1697). Il avait donc, à ce très jeune âge, vécu en raccourci, les aspects essentiels de sa vie à venir : celle de savant lettré, celle de prince, celle d'exilé. Il était déjà par sa culture un européen et sa vie à Constantinople l'avait mis directement en contact avec le monde oriental des musulmans, avec le monde orthodoxe des Grecs et de ses compatriotes, avec le monde occidental des ambassadeurs, des diplomates, des savants<sup>49</sup>. Dans le portrait de Rouen (tel que nous pouvons le juger d'après des photographies), expression et attitude définissent son individualité, tandis que le costume témoigne de la participation du jeune prince à différentes cultures et civilisations. Nous devons à N. Iorga la plus expressive des descriptions de ce portrait et elle présente précisément le Cantemir de cette première étape de sa vie : « ...un jeune homme, très beau, très fin, d'une figure qu'éclaire une vive intelligence, un garçon de vingt à vingt-cinq ans, à la mince moustache, aux yeux très brillants, portant la perruque habituelle à cette époque à la Cour de Louis XIV ou bien sa propre chevelure en boucles lui retombant sur les épaules. Il porte un costume oriental en drap d'or, ajusté au corps ; en guise de ceinture un châle, il porte l'épée et autour du cou une cravate comme à Versailles ou à Paris, qui s'étale en éventail sur la poitrine, comme à la Cour de France, tandis que la tête est couverte d'un turban, un très beau turban blanc et bleu, surmonté d'une aigrette de plumes précieuses. Ce mélange de choses orientales et occidentales qu'on ne pouvait rencontrer qu'à Péra de Constantinople, faubourg à caractère occidental de la capitale de l'Empire ottoman. C'est ainsi qu'il apparaît rattaché à la fois au monde occidental qu'il connaissait par les livres et au monde oriental qu'il avait à sa disposition sous tous ses aspects : l'aspect grec, l'aspect turc contemporain, l'aspect persan, car... sans doute il a été l'homme qui a su cueillir de partout les choses que son intelligence supérieure a su intégrer sans effort »<sup>50</sup>.

Ce même portrait, à l'aide duquel N. Iorga met en lumière l'aspect physique et le contexte social de la vie du jeune Cantemir, rappelle d'une manière saisissante le personnage qui, dans le *Divan* rêve de l'avenir : « ... Moi je désire des richesses »... « je veux devenir illustre et renommé »... « je veux encore des bourgs et des châteaux-forts »... « je requiers et prétends de grands honneurs »... « être puissant parmi les Seigneurs » ... et, en fin de compte, voilà aussi ce qui persistait chez cet humaniste en herbe de la tradition médiévale de

<sup>49</sup> Démètre Cantemir a connu de près et a fréquenté en ami, entre autres, les ambassadeurs de France, les marquis de Fériol et de Châteauneuf, Jacob Collyer, ambassadeur des Provinces Unies, lord William Paget, ambassadeur de Grande-Bretagne (v. E. D. Tappe, « Documents Concerning Romania in the Paget Papers », *The Slavonic and East European Review*, XXXIII, 1954, p. 201-211. V. aussi P. Cernovodeanu, *Societatea feudală românească*, Bucarest, 1973.

<sup>50</sup> N. Iorga, « Originalitatea lui Dimitrie Cantemir », *Cuget clar*, VIII, 1935, n° 19-24, p. 416.

son pays : « avec cela j'aspire encore à gagner et à hériter le Royaume des cieux »<sup>51</sup>. Son premier maître, le savant prélat crétois Jérémie Cacavélas<sup>52</sup>, dans sa réponse à l'envoi du livre de la part de son ancien élève, lui promet une destinée glorieuse : « Poursuivez donc, avec la grâce de Dieu, très illustre Seigneur, l'amour de la science et de la sagesse et soyez sûr que bientôt la sagesse vous couronnera en inscrivant votre nom dans le livre de ses grands héros »<sup>53</sup>. Ce que le portrait reflète, ce que le texte réclame, ce que son maître prévoit, tout cela deviendra réalité dans la vie de Démètre Cantemir.

Comparé aux deux portraits, œuvres d'artistes occidentaux, représentant le jeune tsar Pierre I<sup>er</sup> vers la même époque (1697), en armure, les cheveux courts et bouclés (il est probable que le tsar n'a jamais porté la longue perruque poudrée et frisée à la mode en Occident)<sup>54</sup>, celui de Cantemir souligne clairement l'éclectisme, sinon celui de son propre goût, du moins celui de la société qu'il fréquentait à Constantinople<sup>55</sup>.

2. « Demetrius Cantemirius Palatinus Moldaviae » (fig. 2), c'est l'inscription que porte l'estampe représentant un Cantemir dans la force de l'âge. Il a 37 ans en 1710, au moment de son accession au trône de Moldavie. Il porte les cheveux courts en boucles larges (imitant la perruque), de longues moustaches un peu retroussées et une courte barbe arrondie, comme son frère Antioche, comme son contemporain valaque Constantin Brâncoveanu, comme le sultan Achmed III ou Alexandre Mavrocordat le Grand Drogman. Par-dessus l'armure est jeté, en larges plis, ce qui paraît être un manteau fourré, qui pourrait rappeler le manteau voïévodal. La figure du prince – ovale régulier, grands yeux (trop grands et trop songeurs pour ne pas rappeler ceux de presque tous les portraits votifs hérités de l'époque byzantine), long nez droit, bouche volontaire – est un mélange de décision et de mélancolie. La différence entre le portrait de Rouen et celui-ci est très grande. C'est un bel homme. La description que nous a léguée Moreau du Brassej ne paraît pas exagérée : « De petite taille, au corps mince et à la figure délicate, bel homme, grave et avec un aspect si agréable comme je n'en ai jamais vu dans ma vie »<sup>56</sup>. À cette époque il avait déjà écrit quelques-unes de ses œuvres les plus importantes, parmi lesquelles le *Traité de musique turque* et *L'histoire hiéroglyphique*. C'est une autre étape de sa vie, très brève d'ailleurs, celle de l'accomplissement d'un idéal, celle aussi de la sagesse

<sup>51</sup> Dimitrie Cantemir, *Divanul*, Bucarest, 1968, p. 48-50.

<sup>52</sup> A. Camariano-Cioranu, *Jérémie Cacavélas et ses relations avec les Principautés Roumaines*, RESEE, III, 1965, n° 1-2, p. 165-190.

<sup>53</sup> Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 28-29.

<sup>54</sup> Aucun des nombreux portraits reproduits dans *Portret...* ne montre le tsar portant la longue perruque occidentale.

<sup>55</sup> V. V. Căndea, « Les intellectuels... », p. 181-230 et I. Matei, « Le maître de langue turque de Dimitrie Cantemir: Es'ad Efendi », RESEE, X, 1972, n° 2, p. 281-288 (les deux avec une riche bibliographie).

<sup>56</sup> M. du Brassej, *Mémoires politiques, amusants et satiriques*, I, Amsterdam, 1716, p. 47.

acquise par la culture et l'expérience, la maturité. Ce portrait est celui de l'homme – qui est lui-même – dont Cantemir esquisse le profil psychologique et éthique dans son *Histoire hiéroglyphique* : « fidèle à sa parole, persévérant dans ses actions et constant dans sa pensée, car non seulement il ne s'abaisse pas à mentir, mais il ne consent point à entendre le mensonge, il défend à sa langue de proférer de vaines paroles, il bouche ses oreilles pour échapper aux mots sans conséquence »<sup>57</sup>. Paroles d'un moraliste qui a médité sur quelques-unes des valeurs essentielles de l'existence.

3. « Demetrius Cantemir S. Rossiaci Imperii et Moldaviae Princeps M. Russori Imperatoris Senator et ab intimiis Consiliis » (fig. 3). La plupart des portraits contemporains et plus tardifs représentant Démètre Cantemir pendant son long séjour en Russie (1711-1723, date de sa mort) sont de la même facture : c'est le genre de portrait – avec armure et perruque (il ne porte plus ni moustache ni barbe)<sup>58</sup> – dont nous avons parlé dans la première partie de ce travail. C'est un Cantemir comblé d'honneurs : il est deux fois prince, sa renommée a dépassé les frontières de son pays d'adoption, il est membre de l'Académie de Berlin ; « ...l'empereur l'aimait et lui avait accordé une position supérieure à celle de tous les autres », constate le chroniqueur moldave Ion Neculce qui l'avait suivi en Russie<sup>59</sup> ; il était riche ; c'est toujours Neculce qui parle de : « ...le Sénat a choisi de donner à Dumitrașcu-Vodă 1000 domaines (« dvor ») qui comptent 50 villages et quelques 15 000 serfs. Et lui avait-on encore donne 80 bourses d'argent comme pension annuelle, ce qui revient à 6000 roubles et deux beaux palais dans la Capitale »<sup>60</sup>. Est-il comblé cet ambitieux, aussi intelligent que cultivé et qui apparemment avait atteint – ce qui si rarement réussit même à des êtres exceptionnels, comme l'était Cantemir pour l'époque – tout ce qu'il avait souhaité pour sa vie, l'ayant exprimé si clairement dans sa première œuvre ? Ce portrait, si parfaitement « officiel », ne représente pas uniquement « un personnage en habit d'apparat », mais un être très vivant, au noble visage orgueilleux et fermé, au fier regard inquiet. « ...Le prince rêve qu'il est toujours puissant, comme dans son pays du temps qu'il régnait... »<sup>61</sup> – c'est

<sup>57</sup> Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, Bucarest, 1964, II, p. 84.

<sup>58</sup> F. W. von Bergholz, «Tagebuch welches er in Russland von 1721 bis 1725 als Holstanischer Kammerjunker geführt hat », dans *Büsching Magazin für neue Historie und Geographie*, Halle, XX, 1785. L'auteur, témoin oculaire, relate une fête où Cantemir portait de riches habits orientaux, avec une grande barbe et un immense turban. D'autre part, Leonid N. Maikov, « Materialy dlia biografii Kn. A. D. Cantemira », *Sbornik otdelenie russkogo iazyka i slovenosti Akademii Nauk*, Saint-Petersbourg, LXXIII, 1903, p. 58 (cité par P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, p. 135), raconte que le tsar, en sa qualité de parain, demanda à Cantemir de se faire raser la barbe, de quitter ses habits orientaux et de mettre selon la mode occidentale, une perruque poudrée et des habits courts.

<sup>59</sup> Ion Neculce, *Letopiseșul Țării Moldovei*, Bucarest, 1955, p. 301.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 306.

toujours Neculce qui parle, qui a compris pourquoi, malgré l'éclat de sa gloire et de sa renommée, le prince son maître, en dépit de son savoir et des privilèges desquels il jouissait à la Cour du tsar, ne pouvait oublier sa défaite. Cet illustre Européen et qui avait parfaitement conscience de sa propre valeur – fait que ses portraits soulignent dans l'allure martiale, dans le geste possessif en tenant le bâton de maréchal – ce Moldave est et se sent un exilé, il n'a jamais oublié sa patrie, « son » pays. D'ailleurs l'œuvre écrite de cette époque de sa vie le prouve. En tant que portrait, celui-ci s'encadre le mieux et intégralement dans la série, devenue internationale, des portraits proclamant la gloire, la renommée d'un personnage à destinée exceptionnelle.

C'est en guerrier que Démètre Cantemir a été représenté (quelques livres sont, il est vrai, posés devant lui sur une table). Nous ne connaissons aucun portrait du savant Cantemir, du diplomate, du ministre de l'Empire russe, comme le sont ceux de ses contemporains : Louis Ferdinand Marsigli, le chancelier G. I. Golovkin<sup>62</sup>, l'ambassadeur P. A. Tolstoi<sup>63</sup>, etc.

4. « Kniaz Dimitrii Konstantinovič Kantemir » – cette gravure russe est un portrait extrêmement émouvant, celui d'un homme puissant et fatigué (fig. 4). Il ne porte plus la perruque ; sa moustache tombante, sa barbe en collier le font ressembler à son frère Antioche ; il porte par-dessus sa robe orientale, qui colle sur un corps devenu lourd, une pèlerine. À travers sa poitrine, le grand cordon d'un ordre impérial sur lequel est fixé un médaillon entouré de pierres précieuses et surmonté de la couronne des tsars, avec le portrait de Pierre I<sup>er</sup> que celui-ci lui avait offert, « afin que le prince le porte en sautoir, à droite »<sup>64</sup>. Un double fardeau dramatique pèse sur ce corps alourdi dont on sent la malade pesanteur, celui de la perte des illusions, celui de la maladie. Sa figure n'est pas moins dramatique : bouche dure, traits tirés, cernés autour des yeux, regard totalement tourné vers l'intérieur. Dans son *Histoire hiéroglyphique* (1705) il y a un admirable passage, si roumain dans sa facture presque folklorique, qui peut être considéré comme une parfaite interprétation de ce portrait : « Moi j'ai vieilli, me suis affaibli, et telles les fleurs sous la brume me suis terni, le soleil m'a frappé, la chaleur m'a épuisé, les jours m'ont meurtri, les années m'ont vieilli, les nuits m'ont enlaidi et ce qui est le plus terrible, la chance m'a abandonné et de son amour m'a chassé »<sup>65</sup>. C'est une très belle page littéraire, l'une des plus belles de l'œuvre de Cantemir<sup>66</sup> ; elle a la cadence de quelques vers de Dosoftei, la

<sup>62</sup> Académie roumaine, Cabinet des Estampes ; *Portret ...*, p. 84.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>64</sup> « Letopisețul Țerei Moldovei : de la domniea lui Istrati Dabija V.V până la a treia domnie a lui Mihai Racoviță V. V , atribuită lui Nicolai Muste », dans *Cronicele României sau Letopisețele Moldaviei și Valahiei*, 2<sup>e</sup> éd., éd. M. Kogălniceanu, III, Bucarest, 1874, p. 46.

<sup>65</sup> Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, II, p. 81.

<sup>66</sup> V. aussi Perpessicius, « Locul lui Cantemir în literatura română », dans *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, Bucarest, 1957, p. 286-304, cité aussi par A. Duțu, *Coordonate ale*

noblesse grave des Homélies d'Anthime d'Ivir, le charme du rythme de certaines phrases des chroniqueurs. Et si l'on nous permettait une analogie d'ordre subjectif, nous dirions, que cette page de Cantemir rappelle – dans sa discrète complainte, comme dans la courbe souple et mélodieuse de la phrase, le paysage moldave, dans sa rêveuse et attachante poésie. Ce dernier portrait, si profondément humain de Cantemir, peut être considéré, malgré le fait qu'il est l'œuvre d'artistes russes, parmi les premiers « vrais » portraits d'une personnalité du passé de notre pays, genre de portraits qui marqueront, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, encore un chapitre de fermé dans l'ensemble de l'art roumain du Moyen Âge, tout en ouvrant un nouveau chapitre, celui des débuts de l'art moderne. Ce dernier portrait de Cantemir n'a pas son pareil dans la galerie des portraits des souverains roumains de l'époque, sauf, peut-être, celui moins émouvant il est vrai, mais d'une puissance d'expression très rare dans l'art des Principautés, – de Constantin Brâncoveanu au monastère de Surpatele, peint en 1707<sup>67</sup>.

\*

Nous n'avons certainement pas épuisé ici l'analyse des portraits de Démètre Cantemir ; il doit y en avoir d'autres, pas encore trouvés ou bien non identifiés. Il est, entre autres, plus que probable que dans la Capitale des Sultans, où Cantemir a passé 22 ans de sa vie, on a dû faire des portraits de ce prince si connu parmi les Turcs comme parmi les étrangers. Lui-même d'ailleurs était intéressé par ce genre d'art ; pour illustrer son *Histoire de l'Empire ottoman*, il avait cherché, demandé et obtenu de nombreux portraits de Sultans se trouvant dans les archives de l'Empire turc<sup>68</sup>. Il nous faut mentionner également cette gravure si parfaitement baroque, dans son style comme dans sa symbolique : elle représente le prince moldave sur un fougueux cheval blanc, foulant à ses pieds des drapeaux turcs ; en haut une « gloire » ailée tend vers la tête du prince une couronne ; en haut, à gauche, assise sur un trône, une très belle femme qui paraît accueillir le prince. C'est une gravure russe, représentant, peut-être, Démètre Cantemir quittant la Moldavie. Tout est artificiel dans cette allégorie, peu artistique d'ailleurs, mais s'encadrant parfaitement dans un genre d'art, très répandu à l'époque. Plusieurs œuvres du même genre – allégorique, officiel et flatteur – ont été faites en Russie pour glorifier Pierre le Grand<sup>69</sup>.

---

*culturii românești în sec. XVIII*, Bucarest, 1968, p. 41-42, en parlant d'un « style » de la culture roumaine de l'époque.

<sup>67</sup> R. Crețeanu, « Mănăstirea Surpatele », BMI, XLI, 1972, n° 4, p. 15-24.

<sup>68</sup> Dimitrie Cantemir, *Istoria imperiului otoman*, Bucarest, 1877. V. aussi *Dimitrie Cantemir. Historian of South East European and oriental civilizations. Extracts from 'The History of the Ottoman Empire'*, edited by Al. Dușu and P. Cernovodeanu, Bucarest, 1973.

<sup>69</sup> S. Callimachi, V. Block, E. Georgescu-Ionescu, *Dimitrie Cantemir, Viața și opera în imagini*, Bucarest, 1963.

Même si on trouvait d'autres portraits de Cantemir, ils ne feraient que renforcer l'un ou l'autre des aspects de la vie de ce prince si intimement liée à l'histoire de la culture européenne. Le portrait de Rouen appartient au monde éclectique de Constantinople où Cantemir a passé si longtemps de sa vie, à la limite entre Occident et Orient, entre passé et présent, entre tradition et modernité. Dans le second de ses portraits il appartient à son pays (malgré l'étrangeté de la formule iconographique employée). Dans le troisième il appartient à l'aristocratie sociale et intellectuelle de l'Europe, c'est en vainqueur qu'il jette un pont entre sa patrie et la grande Europe. Dans le dernier des portraits il est lui-même avec toute la charge d'un lourd passé, humain et encore fort ; c'est le portrait de l'homme Cantemir tel qu'il devait être déjà au moment où il écrivait la dernière de ses grandes œuvres *Honicul vechimii româno-moldovlahilor* (1717 ?).

Du point de vue de l'histoire de l'art, les portraits de Démètre Cantemir appartiennent à l'Occident. Et si le beau portrait de sa première femme, la Roumaine Cassandra, fille de Șerban Cantacuzène, hésite encore entre Orient et Occident, ceux de leurs enfants : Antioche Cantemir, futur ambassadeur de l'Empire russe à Londres et à Paris, la très belle Catherine Cantemir, mariée princesse Golitzin, Smaragda Cantemir, ainsi que celui de sa seconde femme, Anastasie, née princesse Trubețkoi, appartiennent entièrement à l'art et à la mode de l'Occident\*.

---

\* Des circonstances indépendantes de notre volonté nous ont mise dans l'impossibilité d'illustrer plus amplement cet article. En y ajoutant quelques considérations sur les portraits russes et vénitiens, nous espérons compléter cette fâcheuse lacune dans l'un des prochains numéros de la revue.



Fig. 1 — Démètre Cantemir, portrait de Rouen [Musée National d'Histoire, Bucarest]



Fig. 2 — Gravure se trouvant au Cabinet des Estampes de l'Académie roumaine, mentionnée pour la première fois par N. Iorga, « Portrete și lucruri domnești nou descoperite », *Academia Română, Memoriile Secțiunii Istorice*, s. III, t. IX, Mém. 5, p. 224-225



Fig. 3 — Portrait de Démètre Cantemir accompagnant la traduction anglaise de l'*Histoire de l'agrandissement de la décadence de l'empire ottoman* (Londres, 1734)



Fig. 4 — *Kniaz Dimitrii Konstantinovič Kantemir*, gravure par A. Osipov (1770 - 1850), dans: D. Bantâș-Kamenski, *Деяния знаменитых полководцев и министров, служивших в царствование Государя Императора Петра Великого*, Москва, 1821



Fig 5 — Grigorașcu Ghica, prince de la Valachie (1660—1664, 1672—1673)



Fig. 6 — Léopold I<sup>er</sup> empereur du Saint-Empire romain germanique, gravure de William Faithorne, environ 1658-1660 [National Portrait Gallery, London]



Fig. 7 — Portrait du chancelier d'Etat Gavriil Ivanovich Golovkin (1660-1734), par Ivan N. Nikitin, ca. 1720  
[Galerie Nationale Tretiakov, Moscou]



Fig. 8 — Comte Pyotr Andreyevich Tolstoy (1645-1729), par Johann Gottfried Tannauer, environ 1710  
[Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg]

## **II. ADOPTION ET ADAPTATION DU MODÈLE BYZANTIN DANS L'ART DES PAYS ROUMAINS**



## ÉTAT ACTUEL DE LA RECHERCHE SUR L'ART ROUMAIN DU MOYEN ÂGE\*

Les deux aspects – *informatif* et *théorique* – sur lesquels porte toute recherche scientifique concernant l'art du passé se complètent nécessairement dans les pays du Sud-Est européen d'un troisième, qu'on ne saurait ignorer sans le risque d'amputer la signification et la compréhension de la création artistique du Moyen Âge dans cette partie de l'Europe. Il s'agit de *l'aspect comparatif*. Car nous avons à faire à un art qui évolue, des siècles durant, en tant que *création nationale*, sur des prémices techniques, iconographiques, stylistiques créées à Byzance (l'emploi même de cette notion exige, justement quand il s'agit du problème si complexe de la réception de l'art byzantin dans les pays du Sud-Est européen, un maniement aussi nuancé que précis). Les prémices, la formation, les étapes successives, la fin même de chaque art national gardent des points de contact – qui varient en intensité et en profondeur selon les époques – avec celui de tous les autres pays balkaniques. Mettre en clair, d'une part, en quoi consiste la création artistique spécifiquement roumaine, donner un contour à sa physionomie propre et, de l'autre, définir les points de contact (à partir des IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles, époque où la formation du peuple roumain était déjà un fait accompli) avec l'art de Byzance et celui des autres pays balkaniques, ainsi qu'avec l'art des pays situés au-delà des frontières de la *koiné* culturelle et spirituelle, dont la Roumanie fait partie intégrante, constituent, dans les grandes lignes, les tâches essentielles de la recherche roumaine d'après-guerre dans l'histoire de l'art. Il nous paraît néanmoins nécessaire de souligner, dès le début de cet exposé, que ce n'est pas sur ce qu'on appelle, souvent trop commodément, « l'unité » sud-est européenne que s'appuie cette recherche. Cette notion, aux contours fuyants, également alléchante et dangereuse, demeure aléatoire sans l'appui durable d'une connaissance rigoureuse de l'essentiel des traits définissant chaque art national et non de celle d'un ensemble artistique sud-est européen que l'état actuel de nos connaissances est encore loin de pouvoir saisir dans toute sa complexité.

L'historiographie roumaine de l'entre-deux-guerres<sup>1</sup> a d'ailleurs elle aussi contribué à diriger la recherche actuelle dans ce sens. L'analyse des monuments

---

\* Pour une information plus détaillée sur les recherches d'après-guerre, ainsi que sur les publications parues jusqu'en 1962, v. *Studii. Revistă de istorie*, 15/6, 1962 ; M. A. Musicescu, « Cercetări de artă veche românească », SCIA, 11, 1964, n° 1, p. 55-79.

d'architecture, les recherches concernant la peinture, la mise en valeur des arts somptuaires, donc une œuvre de minutieuse information à caractère nécessairement plutôt technique, d'une part, et la constatation des similitudes stylistiques et techniques avec l'art de Byzance, de l'Orient, des pays slaves, de l'Occident, donc un début de recherche comparative, de l'autre, ont indiqué à la nouvelle génération de chercheurs la nécessité de distinguer – afin de leur tracer un contour clair – les deux termes du binôme que représente toute expression artistique du Moyen Âge dans le Sud-Est européen, notamment : 1) héritage, influences, survivances byzantines communes à l'aire géographique et culturelle rattachée à Byzance et 2) création spécifiquement nationale.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici, à titre d'exemple, l'activité de Gheorghe Balș<sup>2</sup> (1868-1934) qui, le premier en Roumanie et parmi les premiers savants dans le Sud-Est européen, a fondé ses études concernant l'architecture médiévale en Roumanie sur de minutieuses recherches comparatives avec l'architecture serbe, grecque, bulgare, orientale. Ses conclusions, tant celles concernant tel ou tel détail technique ou aspect ornemental, que celles d'ordre théorique, demeurent, à peu d'exceptions près, valables jusqu'à nos jours. Avec les recherches d'iconographie comparée du Professeur I. D. Ștefănescu<sup>3</sup>, le premier qui se soit occupé systématiquement en Roumanie de la peinture médiévale, et celles portant sur les arts somptuaires de M. E. Turdeanu<sup>4</sup>, le legs de l'historiographie roumaine justifie sa double portée : l'étendue de l'information (qui d'ailleurs continue à constituer, jusqu'à nos jours, la principale, sinon l'unique source d'information pour les spécialistes étrangers) et son rôle de point de départ pour les recherches ultérieures. C'est à partir de l'image que nous offrent ces études – image plutôt cumulatrice et constatative, qu'interprétative – qu'ont débuté les recherches de l'après-guerre, avec une perspective plus large toutefois.

Deux nouveaux facteurs ont déterminé la direction à suivre dans l'étude d'après-guerre de l'histoire de l'art roumain : les nouvelles assises de la recherche historique et le développement remarquable de l'activité archéologique. D'autre part, les très nombreuses restaurations de monuments médiévaux, activité toujours précédé d'une enquête archéologique, ont joué un

<sup>1</sup> M. A. Musicescu et D. Năstase, « Cercetări de artă veche românească în sec. XIX », SCIA, 3, 1956, n° 1-2, p. 129-147; R. Theodorescu, « Tradiții ale istoriei de artă românești », SCIA, 13, 1966, n° 2, p. 159-172 ainsi que les articles parus dans la revue *Studii și cercetări de istoria artei* (SCIA) depuis 1954 et surtout le *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* (BCMI), 1910-1945.

<sup>2</sup> Pour une vue d'ensemble des travaux de G. Balș, v. *Byzantion*, 10, 1935, p. 787-794.

<sup>3</sup> I. D. Ștefănescu, hormis ses travaux très connus sur la peinture moldave et valaque, v. aussi *Iconographie de la Bible*, Paris, 1938, et « Arta balcanică și arta religioasă a Țărilor Românești », *Revista Istorică Română*, 13, 1942-1943, p.1-18.

<sup>4</sup> E. Turdeanu, « La broderie religieuse en Roumanie. Les épitaphioi moldaves aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *Cercetări Literare* 4, 1941, p. 164-214 ; idem, « La broderie religieuse en Roumanie. Les étoiles des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *Buletinul Institutului Român din Sofia*, Bucarest, 1941, p. 5-62.

rôle extrêmement utile dans l'appréciation exacte de toutes les données de l'évolution d'un monument à travers les siècles. Il faut reconnaître dès à présent combien efficace a été pour la recherche la collaboration étroite des historiens de l'art, des archéologues et des architectes restaurateurs de monuments. Portant sur de nombreux domaines – architecture religieuse, militaire, civile, peinture aussi – l'activité de la Direction des monuments historiques (qui continue d'ailleurs celle – très connue – de l'ancienne Commission des monuments historiques) a joué un rôle considérable dans l'ensemble des études concernant l'art du Moyen Âge roumain. Nous lui devons, entre autres, un intérêt plus marqué, une connaissance plus précise de l'architecture militaire (châteaux-forts) et civile (résidences princières et seigneuriales)<sup>5</sup>.

Cette activité complexe – fouilles archéologiques, restauration de monuments, recherches de détail, programme et moyens de travail, formation de spécialistes – a pu être menée à bonne fin grâce à l'intérêt, et à l'aide permanente et active de l'État et du gouvernement. C'est dans le cadre des Instituts de l'Académie (Institut Archéologique, Institut d'Histoire de l'Art et, récemment, Institut d'Études Sud-Est européennes), qu'ont été initiées et accomplies toutes les recherches d'après-guerre. C'est l'État également qui publie, à une très grande échelle (et en plusieurs langues), les micro-monographies artistiques des monuments les plus représentatifs du Moyen Âge roumain. C'est toujours grâce à l'initiative et à la contribution de l'État que, avec l'aide active des spécialistes, ont été réorganisés, d'une manière moderne et sur une base scientifique, les musées et les collections d'art du pays. Exception faite évidemment, du Musée d'Art de Bucarest, les autres musées sont organisés en tenant compte du caractère artistique propre à la région respective. Le Musée du Palais de Mogoșoia (près de Bucarest) rassemble, pour la première fois, une remarquable collection d'œuvres dues à l'époque des Cantacuzène et de Constantin Brâncoveanu; le musée du monastère de Tismana (Olténie) garde les peintures du XVIII<sup>e</sup> siècle qui couvraient celle du XVI<sup>e</sup> dans le narthex de l'église; les trésors des monastères de Moldavie (réorganisés par les soins de l'Église métropolitaine de Moldavie): Putna<sup>6</sup>, Sucevița, Moldovița, Dragomirna, etc. gardent des chefs-d'œuvre de broderie, d'argenterie, de manuscrits et d'icônes des XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles moldaves.

Parlant du cadre dans lequel se déroulent actuellement les recherches d'histoire de l'art, nous voudrions rendre un hommage très mérité à la mémoire du Professeur George Oprescu, décédé pendant l'été 1969 à l'âge de 87 ans et dont la disparition laisse un vide sensible, autant scientifique qu'affectif, parmi tous les historiens de l'art de Roumanie. Directeur de l'Institut d'Histoire de

<sup>5</sup> Voir les publications de la Direction des monuments historiques : *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*.

<sup>6</sup> M.A. Musicescu, *Muzeul mănăstirii Putna*, Bucarest, 1967.

l'Art depuis sa fondation en 1949 notre Professeur à tous, il a dirigé pendant vingt ans, avec une compétence, un intérêt actif et un enthousiasme exemplaire, les recherches d'histoire de l'art d'après-guerre. C'est grâce à son autorité scientifique et nous dirons paternelle également, qu'ont pu être menées à bonne fin les recherches difficiles sur l'art médiéval roumain et qu'ont été publiés la plupart des travaux le concernant.

L'enquête sur les antécédents, sur la formation de l'art du Moyen Âge roumain appartient, encore presque exclusivement à l'archéologie<sup>7</sup>. L'étude de cette période se trouve, malgré ou plutôt à cause de la richesse même des découvertes d'après-guerre, dans sa phase informative. L'interprétation, malgré le caractère presque exclusivement technique, du matériel mis à jour par les fouilles très nombreuses couvrant toutes les régions du pays, n'en a pas moins permis de combler une importante lacune, celle notamment des plus anciennes activités artistiques précédant le Moyen Âge proprement dit et qui expliquent, dans une certaine mesure, l'édification, entre autres, d'un monument byzantin des dimensions et de la qualité artistique de l'église princière Saint-Nicolas à Curtea de Argeș (ca. 1352). Est-elle un aboutissement, comme on l'a proposé<sup>8</sup>, ou marque-t-elle le début d'une autre étape ? La discussion demeure encore ouverte. Les résultats de ces nombreuses découvertes ont également facilité la rédaction des premiers grands essais de synthèse<sup>9</sup>, permettant ainsi de tracer des limites chronologiques et même d'esquisser un premier profil artistique de cette période des IX<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, considérée comme des *dark ages* sur le territoire de la Roumanie. Dans cet espace imprégné, d'une part, des traditions provinciales romaines qui ont survécu, sous des formes populaires, aux grandes migrations, et de l'autre, d'une culture matérielle et spirituelle provinciale byzantine qui, malgré des accents différents, prouve des points communs avec celles des Bulgares et des Serbes, ce seront les IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles qui permettront quelques-unes des prémices dont l'addition et l'interprétation permettront d'esquisser plus clairement le processus d'élaboration de l'art du Moyen Âge. Un premier essai plus poussé d'analyse des moyens techniques, ainsi que des formules décoratives, et dont il serait difficile de nier l'aspect unitaire sur toute l'aire qui nous intéresse, souligne, au-delà d'une certaine unité, déjà sensible avant les XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, quelques signes préférentiels, résultat d'une sélection qui correspond évidemment au stade atteint par la culture matérielle de la société de l'époque et prouve l'existence incontestable d'une dominante byzantine, que

---

<sup>7</sup> V. les publications de l'Institut d'Archéologie de l'Académie roumaine : *Studii și cercetări de istorie veche* (SCIV) à partir de 1950 ; *Materiale și cercetări arheologice* (1954-1962) ; *Dacia. Revue d'archéologie et d'histoire ancienne. Nouvelle série* (à partir de 1957).

<sup>8</sup> C. Nicolescu, « Începuturile artei feudale în țara noastră în lumina ultimelor cercetări arheologice », SCIA, 6, 1959, n° 1, p. 47-59.

<sup>9</sup> V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, I, Bucarest, 1959 ; *Istoria artelor plastice în România* I, Bucarest, 1968 et II, Bucarest, 1970.

la Roumanie partage avec les civilisations du Sud du Danube. Cette dominante, facilement explicable pour la Dobroudja et pour toute la zone du Bas-Danube, est moins soulignée, mais néanmoins prouvée archéologiquement, pour l'intérieur du pays aussi. Même éparses, les découvertes des objets de parure<sup>10</sup> (sans parler des trésors monétaires byzantins qui viennent confirmer des relations d'ordre plus précis avec l'Empire), constituent la preuve d'une intense circulation d'objets d'art provenant, sinon de la Capitale même, du moins de la vaste province byzantine.

D'autre part, l'étude des ruines des églises de Garvăn-Dinogetia<sup>11</sup> et de Niculițel<sup>12</sup> (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles), découvertes dans les années d'après-guerre, de celles de la ville de Turnu-Severin en Olténie (XIII<sup>e</sup> siècle), etc. prouvent clairement que la direction que l'art prendra dans les Principautés roumaines au XIV<sup>e</sup> siècle était déjà toute tracée depuis au moins deux siècles.

Le XIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que le commencement du XIV<sup>e</sup>, dont l'étude – archéologique – est à peine à ses débuts, peuvent réserver des surprises spectaculaires. Deux exemples sont en mesure de justifier cette hypothèse : 1) la découverte toute récente<sup>13</sup> des fondations d'une église en pierre précédant d'un siècle l'église Saint-Nicolas de Curtea de Argeș et se trouvant exactement sous les fondations de cette dernière et 2) la découverte dans la région du Maramureș d'un ensemble monastique de la même époque, dont l'église était également en pierre<sup>14</sup>. Au moment où ces découvertes auront dit leur dernier mot, un important pas en avant dans la connaissance de la formation et des origines exactes de

<sup>10</sup> R. Theodorescu, « Quelques considérations sur les prémices et les débuts de l'art médiéval sur le territoire, de la Roumanie », RRHA, 4, 1967, p. 67-72 ; idem, « Câteva observații asupra unor piese de argintărie din veacul al XVI-lea. În jurul unei continuități balcano-dunărene », SCIA, 14, 1967, n<sup>o</sup> 2, p. 145-153 ; idem, « Sur la continuité artistique balkano-danubienne au Moyen Âge (À propos de quelques pièces d'argenterie des X<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles) », RESEE, VI, 1968, n<sup>o</sup> 2, p. 289-312 ; idem, « Quelques observations sur les prémices et les débuts de l'art médiéval sur le territoire de la Roumanie », RRHA, 4, 1968, p.67-72 ; idem, « Despre periodizarea și unele aspecte ale artei metalelor pe teritoriul României în secolele IV-XIV », *Pagini de veche artă românească*, Bucarest, 1970, p. 9-95 ; idem, « Sur les débuts de l'art populaire médiéval roumain », RRHA, 7, 1970, p. 5-14 ; idem, « Échos byzantins et éléments balkaniques dans l'art du Bas-Danube aux X<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles », dans *Actes du Congrès international d'Histoire de l'Art*, Budapest, 1969, Budapest, 1970, p. 205-218 ; M. M. Popescu, *Podoabe medievale în Țările Române*, Bucarest, 1970.

<sup>11</sup> Gh. Ștefan, I. Barnea, M. Comșa et E. Comșa, *Dinogetia. 1. Așezarea feudală timpurie de la Bisericița-Garvăn*, Bucarest, 1967.

<sup>12</sup> *Șantierul arheologic Garvăn-Dinogetia*, SCIV, 6, 1955, n<sup>o</sup> 3-4, p. 713-752.

<sup>13</sup> N. Constantinescu, « La résidence d'Argeș des voievodes roumains des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Problèmes de chronologie à la lumière des récentes recherches archéologiques », RESEE, VIII, 1970, n<sup>o</sup> 1, p. 5-31.

<sup>14</sup> R. Popa, « Biserica de piatră, din Cuhea și unele probleme privind istoria Maramureșului în secolul al XIV-lea », SCIV, 17, 1966, n<sup>o</sup> 3, p. 511-528 ; idem, « Recherches d'archéologie médiévale au Maramureș. Résultats et perspectives », RRH, 5, 1966, n<sup>o</sup> 5, p. 769 et suiv. ; idem, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, Bucarest 1970, p. 210-216.

l'architecture médiévale roumaine aura été marqué. Mettre en évidence et poser correctement le problème du rôle des XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles dans le développement ultérieur de l'art roumain, compte parmi les acquis les plus récents de la recherche roumaine actuelle. Il est donc facile de comprendre pourquoi les historiens de l'art se sont penchés, avec un intérêt renouvelé, sur les monuments – même si connus depuis longtemps – de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> et de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. C'est pendant cette époque que se posent les prémices fondamentales de l'évolution ultérieure de l'art roumain. Les monuments valaques (église princière de Curtea de Argeș, église de Cotmeana : ca. 1377-1385 et église du monastère de Cozia : 1387-1391) et moldaves (église Saint-Nicolas de Rădăuți : 1359-1365 et la Sainte-Trinité de Siret : fin du XIV<sup>e</sup> siècle), ainsi que les objets d'art de cette période sont à même d'établir les zones auxquelles s'adressent la cour, le haut clergé ainsi que l'aristocratie roumaine pour satisfaire les nécessités représentatives de l'État, de l'Église et de la société. La Valachie se rattache essentiellement aux formules artistiques qui ont fait leur chemin depuis Byzance, à travers la Bulgarie et la Serbie, jusqu'au-delà du Danube ; la Moldavie ajoutera (dans la structure et la décoration de ses monuments) certains éléments propres à l'architecture romane et gothique. En ce qui concerne l'art de la Transylvanie et les problèmes extrêmement complexes qu'il pose, ce sont les recherches d'après-guerre qui ont, pour la première fois, réussi à lui donner un aspect clair et systématique grâce essentiellement aux travaux récents du professeur Virgil Vătășianu, de Cluj<sup>15</sup>. Cette province roumaine, à travers laquelle l'art valaque et moldave est entré en contact avec les grands courants de l'art occidental, depuis le roman jusqu'au baroque, était considérée – et le demeure encore pour la plupart des historiens de l'art étrangers – comme intégralement rattachée à l'Occident. Or, s'il est vrai que l'art des villes, tant religieux que profane, représente, en quelque sorte une dernière « marche » vers l'Est des formules artistiques créées dans les pays catholiques, la Transylvanie n'en est pas moins la gardienne d'un art populaire très ancien et en même temps un réceptacle, plus actif qu'on ne le croit généralement, de l'art valaque et moldave. Il y a cinquante ans, N. Iorga parlait d'un « art roumain unitaire » à partir du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. Des travaux récents sur l'architecture et sur la peinture de la Transylvanie<sup>17</sup> sont à même de prouver qu'il existe, du point de vue artistique aussi, un échange permanent, entre les trois provinces roumaines ; que la Transylvanie n'a jamais ignoré l'art orthodoxe roumain de l'autre versant des Carpathes. C'est d'ailleurs ce qui a permis l'intense rayonnement de l'art valaque du XVII<sup>e</sup> siècle en Transylvanie, l'existence de nombreux et importants centres d'apprentissage de la peinture, etc. C'est tout récemment qu'on a

---

<sup>15</sup> V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 7-98, 211-286.

<sup>16</sup> N. Iorga, G. Baș, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922.

<sup>17</sup> V. Drăguț, *Pictura murală din Transilvania (sec. XIV-XV)*, Bucarest, 1970.

rassemblé un grand nombre d'icônes appartenant à la Transylvanie, dont le style, ainsi que l'iconographie prouvent une synthèse très originale et d'une beauté parfois saisissante entre l'art seigneurial du Moyen Âge valaque et moldave et l'art populaire local<sup>18</sup>.

Avec la connaissance plus précise de l'art de la Transylvanie, l'image de la création artistique roumaine des XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles gagne non seulement en ampleur, mais également en profondeur et ce fait est un autre acquis des récentes recherches roumaines qui mérite d'être souligné.

2. C'est la Moldavie qui est devenue, dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, durant le brillant règne d'Étienne le Grand (1457-1504), l'un des plus éclatants foyers d'art du Moyen Âge roumain. C'est dans l'étude de cette étape de la création moldave que les récentes recherches ont donné des résultats de premier ordre. Ils ont été consignés, au fur et à mesure des découvertes et des mises au point théoriques, dans la revue *Studii cercetări de istoria artei*<sup>19</sup> et sous forme de synthèse dans le volume *Istoria artelor plastice în România* paru au début de l'année 1969. Que ces recherches soient encore trop peu connues ou, en tout cas, pas mises en valeur même dans les plus récentes synthèses étrangères<sup>20</sup>, demeure un fait étonnant qui mérite d'être discuté.

Ce que prouvent, entre autres, ces recherches, c'est l'existence d'une « école » d'art propre à la Moldavie des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles. Cette notion d'« école » (école macédonienne, école morave, etc.) locale, régionale ou nationale acquiert de nos jours un intérêt justifié ; elle mérite, en tout cas pour l'époque post-byzantine, d'être envisagée de plus près par les spécialistes de l'art des pays du Sud-Est européen.

Ces « écoles », qui constituent souvent des centres de rayonnement, sont l'effet indéniable d'une synthèse artistique et non pas comme de simples nuances régionales. Tout comme, par exemple, l'école de la Morava (dont le rayonnement en Roumanie, en architecture comme en peinture, bien qu'évident

<sup>18</sup> C. Nicolescu, *Icoane vechi românești*, Bucarest, 1971, p. 18, 23-27 et suiv, fig. 14-18, 57-78.

<sup>19</sup> S. Ulea, « Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut al lui Petru Rareș, și datarea ansamblului de pictură de la Probota », SCIA 6, 1959, n° 1, p. 61-70 ; idem, « Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț », SCIA, 8, 1961, n° 2, p. 483-485 ; idem, « Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (I) », SCIA, 10, 1963, n° 1, p. 57-93 ; idem, « Datarea ansamblului de la Râșca », SCIA, 10, 1963, n° 2, p. 433-437 ; idem, « Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae Dorohoi », SCIA, 11, 1964, n° 1, p. 69-79 ; idem, « Gavril Uric, primul artist român cunoscut », SCIA, 11, 1964, n° 2, p. 235-263 ; « Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești », dans *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare. Culegere de Studii*, Bucarest 1964, p. 419-461 ; idem, « Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Gheorghe Suceava », SCIA, 13, 1966, n° 2, p. 207-231 ; D. Năstase, « Toiture des anciens monuments d'architecture moldave. Origine, formes et signification stylistique », RRHA, 1965, n° 2, p. 81-94 ; idem, « Biserica mănăstirii Tazlău și locul ei în evoluția stilului moldovenesc », SCIA, 14, 1966, n° 1, p. 109-118.

<sup>20</sup> A. Grabar, *L'art du Moyen Âge en Europe orientale*, Paris, 1968, p. 99-119.

exige encore des études comparatives détaillées), l'école moldave, mieux définie qu'elle ne l'était jusqu'à présent, peut, elle aussi (en dehors de l'influence reconnue que la miniature moldave a exercée en Russie), révéler des aspects qui n'ont pas encore été mis en valeur par les historiens de l'art.

Le « problème » de la peinture extérieure du XVI<sup>e</sup> siècle moldave est connu et discuté depuis très longtemps par les spécialistes étrangers<sup>21</sup>. Repris par un historien roumain de l'art<sup>22</sup> de la jeune génération, étudié, dans tous ses détails, sous son aspect historique, culturel, iconographique, il a non seulement gagné en précision, mais des données inconnues jusqu'à présent viennent enrichir et à bien des égards préciser la signification de ce phénomène artistique unique qui confère à la peinture roumaine du XVI<sup>e</sup> siècle une place de premier ordre dans le contexte de l'art post-byzantin et qui n'a pas encore été suffisamment mise en valeur.

Il n'est pas inutile de préciser l'ampleur des difficultés que la recherche, extrêmement minutieuse, de l'art moldave a dû surmonter : nouvelles datations des ensembles de peinture, étude rigoureuse des détails iconographiques, reprise de l'analyse des inscriptions, nouvelle interprétation des sources, ainsi que de certains textes contemporains, etc. Les fouilles archéologiques, précédant les restaurations des monuments, ont souvent apporté une aide précieuse à ces recherches.

L'image actuelle de l'art moldave est celle d'une création homogène, très harmonieuse, suivant une évolution sans heurt ni césure pendant un siècle et demi ; un art issu d'expériences locales complexes dues à des Roumains (on connaît aujourd'hui un bon nombre de peintres auxquels on doit les ensembles les plus représentatifs de la peinture des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles); un art d'une qualité esthétique très élevée et parfaitement unitaire dans toutes ses manifestations. Il constitue – et ce sont les recherches actuelles qui l'ont prouvé – le « style » moldave et représente à la fois l'étape classique de l'art du Moyen Âge roumain.

Les mêmes recherches minutieuses concernant cette fois-ci surtout l'architecture des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles ont été poursuivies pour la Valachie<sup>23</sup>. Les

---

<sup>21</sup> P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1930 ; idem, « L'Arbre de Jessé dans les peintures de Bucovine », dans *Mélanges de l'Institut Français des Hautes Études en Roumanie*, Paris, 1928 ; A. Grabar, « Les Croisades de l'Europe Orientale dans l'art », dans *Mélanges Charles Diehl*, Paris, 1930, p. 19-27 ; idem, « L'origine des façades peintes des églises moldaves », dans *Mélanges offerts à M. N. Iorga*, Paris, 1933, p. 365-382 ; idem, « Un graffite slave sur la façade d'une église de Bukovine », *Revue des études slaves*, 23, 1947, p. 89-101.

<sup>22</sup> S. Ulea, *op. cit.* ; idem, « L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave (I) », *RRH*, II, 1963, n° 1, p. 29-71.

<sup>23</sup> E. Lăzărescu, « Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche românească », *Romanoslavica*, 11, Bucarest, 1965, p. 237-285 ; idem, « Data zidirii Coziei », *SCIA*, 9, 1962, n° 1, p. 107-137 ; idem, « O icoană puțin cunoscută din secolul al XVI-lea și problema pronaosului

résultats, publiés trop sommairement dans le volume cité plus haut, sont d'un intérêt inattendu et permettent de changer et de préciser à beaucoup d'égards l'image souvent confuse et trop générale héritée du passé. L'architecture valaque du XVI<sup>e</sup> siècle, dont on ne soulignait jusqu'à présent que certains des traits les plus saisissants (origine orientale de la décoration des monastères de Dealu et de Curtea de Argeș, influence de l'architecture athonite évidente dans l'église du monastère de Snagov, etc.) prouve une variété d'expériences, une richesse de solutions techniques et ornementales qui mettent en œuvre tradition byzantine, innovations balkaniques et formes proprement locales. C'est l'époque des « expériences les plus hardies de toute l'architecture valaque »<sup>24</sup> et en même temps l'un des moments les plus dynamiques de la création architecturale post-byzantine des pays sud-est européens. Les conclusions les plus récentes de cette recherche ne sont que partiellement publiées. On peut néanmoins affirmer dès à présent que au-delà de la variété des formes architecturales (chaque monument, seigneurial ou plus modeste, représente une solution originale), il existe une unité dans la vision constructive, une manière spécifiquement roumaine d'adapter le décor des façades à la structure du monument<sup>25</sup>, fait qui confère à l'ensemble de ceux-ci, au-delà de la diversité des formes et même du décor, une unité de conception qui, parachevée vers la fin du siècle, donnera naissance à ce qu'on appelle le « style » de l'architecture valaque.

La peinture valaque (difficile à étudier à cause de son mauvais état de conservation, ainsi que des nombreux repeints) pose – en raison justement de sa diversité des problèmes d'ordre comparatif qui sont encore loin d'être résolus. Des recherches toutes récentes (et encore inédites) permettent d'affirmer qu'elle doit être mise en relation, d'un côté, avec le renouveau artistique que représente pour la Serbie l'activité du Patriarcat de Peć et, de l'autre, avec la peinture du Mont Athos, des Météores et aussi avec celle de certains centres de l'Épire et de la Macédoine. La peinture valaque des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles<sup>26</sup>, ainsi que la broderie liturgique, comptent parmi les genres d'art qui fournissent la preuve du rayonnement direct de l'art post-byzantin s'étendant jusqu'en Roumanie. Cet aspect est en train d'être étudié de plus près. Mais il existe en même temps un courant inverse qui permet de poser l'hypothèse du rôle qu'auraient joué les artistes roumains dans les pays balkaniques, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Le professeur Sv. Radojčić soupçonne la présence de peintres valaques auxquels

---

bisericii mănăstirii Argeșului », SCIA, 14, 1967, n° 2, p. 788-799 ; idem, *Biserica mănăstirii Argeșului*, Bucarest, 1967.

<sup>24</sup> E. Lăzărescu, chapitre sur l'architecture valaque, dans *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucarest, 1968, p.146-162, 236-262.

<sup>25</sup> F. Dumitrescu, *Biserica Mihai Vodă din București*, Bucarest, 1969.

<sup>26</sup> M.A. Musicescu, « Évolution des étapes stylistiques de la peinture murale valaque », *Actes du premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, II, Sofia, 1969, p. 823-836 [étude reproduite dans ce volume, n. éd.].

serait due la peinture de l'iconostase de Krušedol<sup>27</sup>, tandis qu'on retrouve plus tard les signatures de peintres roumains – et même des portraits de fondateurs – en Bulgarie et en Grèce<sup>28</sup>.

Quel est l'apport des artistes roumains dans les Balkans des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles ? Quels sont les artistes étrangers, grecs, serbes, bulgares, qui ont travaillé en Roumanie ? Quel est leur rôle dans l'activité artistique de la Valachie à partir du XVI<sup>e</sup> siècle et jusqu'à l'époque des Cantacuzène et de Constantin Brâncoveanu ? Deux noms de peintres s'imposent à la peinture des fondations princières de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : celui du roumain Pârnu Mutu (peintre officiel des Cantacuzènes) et celui du grec Constantinos, auquel on doit l'ensemble de l'église « Doamnei » de Bucarest et qui, vers 1692, est devenu le chef du groupe des peintres qui ont décoré l'église du monastère de Hurezi<sup>29</sup>, la plus importante des très nombreuses fondations de Constantin Brâncoveanu. Qui était ce Constantinos qui signe en lettres grecques, mais ajoute à son nom « ot Tîrgoviște » ? Quelle est sa part de labeur dans l'ensemble de Hurezi ? Voilà autant de questions autour desquelles se développe actuellement la recherche concernant la peinture valaque. Toutefois, les données les plus précises, les hypothèses les plus vraisemblables ne peuvent être confirmées que par des recherches comparatives, qui n'en sont encore qu'à leur début. Un examen de l'ensemble peint de l'église de Monodendron et de quelques autres se trouvant dans la région de Zagori, en Épire, relève d'impressionnantes similitudes iconographiques et stylistiques avec la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle valaque.

C'est l'époque où de nouveaux centres d'art s'organisent autour des monastères, des évêchés, dans les villes (là surtout où fonctionnent des imprimeries) mais aussi dans les villages. L'activité de ces « corporations » de peintres rayonne au loin, jusque dans les hameaux perdus des montagnes. C'est à eux qu'on doit l'extraordinaire floraison de la peinture religieuse (monumentale ou d'icônes) des XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle. La tradition représente, dans cette peinture, seulement un point de départ ; l'iconographie s'enrichit de nombreux thèmes, moralisateurs et autres, qui doivent être mis en relation avec la diffusion de plus en plus large du livre imprimé. La culture écrite joue à présent un rôle de premier ordre dans un art qui, du point de vue esthétique, s'achemine vers sa fin.

<sup>27</sup> Sv. Radojčić, « Rapports artistiques serbo-roumains de la fin du XIV<sup>e</sup> jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, à la lumière des nouvelles découvertes faites en Yougoslavie », *Actes du Colloque international des civilisations balkaniques*, Sinaia, 1962, p. 23-29.

<sup>28</sup> Le peintre Georges de Bucarest décora avec Michel de Salonique le pronaos de l'église des Archanges à Arbanassi ; v. At. Božkov, « Kâm vâprosa za vzaimnite vrâzki meždû bâlgarskoto i rumânskoto izkustvo prez XVI–XVII vek », *Izvestia na Instituta za izobrazitelni izkustva*, Sofia, VII, 1964, p. 41-94. A. Orlandos mentionne un peintre roumain de la fin du Moyen Âge en Thessalie.

<sup>29</sup> T. Voinescu, « Școala de pictură de la Hurezi », *Omagiu lui George Oprescu*, Bucarest, 1961, p. 573-587 ; idem, « Zugravul Pîrvul Mutul și școala sa », *SCIA* 2, 1955, n° 3-4 ; idem, *Pârnu Mutu Zugravu*, Bucarest, 1968.

Le processus est, le même dans tous les pays balkaniques et l'intérêt de cet art tardif est d'ordre essentiellement culturel.

La floraison intense de l'architecture, religieuse autant que profane, ainsi que celle de la peinture (avec ses particularités locales), de la sculpture en pierre et surtout en bois ; la synthèse, spécifiquement valaque, entre la tradition byzantino-balkanique, certains traits provenant de l'art paysan (déjà sensibles au XVI<sup>e</sup> siècle) et un baroque d'interprétation locale, permettent de parler d'une « école » d'art valaque à partir de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Les résultats de longues recherches portant sur des centaines d'églises de villages et de terres seigneuriales, ont permis la rédaction du second volume de l'*Istoria artelor plastice în România*, Bucarest, 1970<sup>30</sup>. Il n'en demeure pas moins un travail préliminaire en attendant la publication d'études similaires en Grèce et en Yougoslavie. Par contre, en Bulgarie, les publications sur l'art de la « Renaissance » bulgare<sup>31</sup>, sur la sculpture en bois<sup>32</sup>, sur les icônes<sup>33</sup>, sur les tableaux de fondateurs<sup>34</sup>, sur la décoration<sup>35</sup> aident grandement à l'approfondissement des études comparatives. Car cet art, de caractère nettement populaire (et qui dénote déjà une influence occidentale moderne), couvre cette fois, avec des nuances régionales (qui mériteraient d'être étudiées de plus près) tout l'espace sud-est européen.

Grâce aux recherches effectuées sur les centres d'art de Valachie, on est arrivé à connaître un grand nombre d'artistes et à suivre plus ou moins leur activité<sup>36</sup>. La nécessité de rédiger un répertoire des peintres se fait sentir de plus en plus vivement ; on en a fait, les débuts en Roumanie et en Grèce et les informations recueillies jusqu'à présent promettent d'être d'un intérêt qui déborderait les frontières d'un seul pays. Car cette dernière phase de l'art post-byzantin, qu'elle soit qualifiée en Roumanie d'époque « brancovane » ou en Bulgarie de « Renaissance », n'en est pas moins un phénomène balkanique au même titre qu'un art national. Mais les études comparatives manquent encore.

<sup>30</sup> T. Voinescu. V. le chapitre sur la peinture valaque des XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles dans *Istoria artelor plastice în România*, II, Bucarest, 1970, p. 59-76.

<sup>31</sup> N. Mavrodinov, *Izkustvoto na bălgarskoto vāzraždane*, Sofia, 1967.

<sup>32</sup> D. Drumev et A. Vasiliev, *Rezbarsko izkustvo v Bălgaria*, Sofia, 1955 ; D. Drumev, *Trevnensko rezbarsko izkustvo*, Sofia, 1962.

<sup>33</sup> Iv. Akrabova-Jandova, *Ikoni v Sofijskia Arheologičeski Muzej*, Sofia, 1965.

<sup>34</sup> A. Vasiliev, *Ktitorski portreti*, Sofia, 1960.

<sup>35</sup> Z. Dimitrov et B. Sharov, *Mural ornaments from South-West Bulgaria*, Sofia 1965. Voir aussi, pour la Yougoslavie, Z. Janić, *Ornamenti fresaka iz Srbije i Makedonije od XII do sredine XV veka* (en serbo-croate, avec. rés. fr. et angl.). Pour la Roumanie, v. F. Dumitrescu, « Motivul palmetei în decorația medievală românească », dans *Omagiu lui George Oprescu*, Bucarest 1961, p. 143-157 ; idem, « Etape din evoluția artei vechi românești reflectate în ornamentică », SCIA, 12, 1965, n<sup>o</sup> 1 ; idem, « Probleme ale ornamentației în pictura murală brâncovenească », SCIA, 12, 1965, n<sup>o</sup> 2.

<sup>36</sup> T. Voinescu, *loc. cit.*

Un intéressant début, mais concernant une période plus ancienne, a été fait dernièrement par M. M. Chatzidakis<sup>37</sup>.

C'est spécialement pour la peinture de la fin du Moyen Âge que la collaboration des spécialistes des pays sud-est européens devient de plus en plus actuelle. Un échange de plans de recherches et surtout de publications, la rédaction d'un répertoire de thèmes iconographiques nouveaux des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, ainsi que la connaissance directe des réalités artistiques dans tous ces pays, deviennent des conditions décisives pour la mise en valeur scientifique de toute recherche nationale.

Avant de clore cet exposé, nous voudrions mentionner trois autres aspects nouveaux de la recherche roumaine : 1) l'étude de l'ensemble artistique d'une époque ; 2) celle des arts somptuaires ; 3) celle de la décoration dans l'architecture, dans la peinture, dans la sculpture en bois. Deux grands volumes sur l'art et la culture moldaves, au temps du règne d'Étienne le Grand, sont déjà parus<sup>38</sup>, ainsi qu'un volume sur l'art « brancovan ». Il s'agit d'œuvres collectives d'historiens, d'archéologues et d'artistes de l'art. Une intéressante monographie, celle fois-ci régionale (du Maramureș), due au professeur I. D. Ștefănescu, vient de paraître récemment<sup>39</sup>. L'art de cette région de l'extrême Nord du pays (architecture en bois, peinture murale de tradition post-byzantine mêlée à des influences occidentales, peinture d'icônes à caractère nettement populaire, sculpture en bois nettement paysanne), mis en relation avec celui des autres provinces roumaines, ainsi qu'avec celui de la Bulgarie (mieux connu jusqu'à présent), prouve, un fois de plus, une évolution similaire sur toute l'aire balkanique.

En ce qui concerne les arts somptuaires, dont l'essor en Roumanie est ininterrompu à partir du XIV<sup>e</sup> et jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, ils ont été étudiés de très près. De nombreux articles et études<sup>40</sup> ont été publiés et des répertoires complets de la broderie liturgique, des icônes, de l'argenterie, de la sculpture en bois paraîtront prochainement. Un volume richement illustré est récemment paru sur l'argenterie médiévale des collections du Musée d'Art de Bucarest<sup>41</sup>.

Signalons, pour finir, la participation de la Roumanie à l'exposition byzantine d'Athènes<sup>42</sup> et l'organisation en Angleterre, en France, en Suisse et en Allemagne Fédérale d'expositions des œuvres d'art somptuaires les plus

<sup>37</sup> M. Chatzidakis, « Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300-1550) », dans H. Birnbaum, Sp. Vryonis (éd.), *Aspects of the Balkans. Continuity and Change*, Paris, 1972, p. 177-197.

<sup>38</sup> *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din vremea lui Ștefan cel Mare*, Bucarest, 1957 ; *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare. Culegere de studii*, Bucarest, 1964 ; V. Drăguț et N. Săndulescu, *Arta brâncovenească*, Bucarest, 1971.

<sup>39</sup> I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, Bucarest, 1968.

<sup>40</sup> P. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, Londres, 1967.

<sup>41</sup> C. Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în Țările Române (sec. XIV-XIX)*, Bucarest, 1968.

<sup>42</sup> *L'art byzantin. Art européen*, IX<sup>e</sup> exposition sous l'égide du Conseil de l'Europe, Athènes, 1964.

représentatives pour toutes les époques<sup>43</sup>. Une dernière exposition, organisée à Belgrade (septembre 1960)<sup>44</sup>, par les soins de la section médiévale du Musée d'Art de Bucarest, du costume princier et seigneurial roumain au Moyen Âge (et qui présente de nombreuses pièces tout récemment reconstituées dans les ateliers du Musée), offre une image saisissante de la richesse et de la variété des tissus employés et dont la provenance (orientale et occidentale) prouve, une fois de plus, la permanence des relations roumaines avec de nombreuses zones de culture.

Toutes ces recherches minutieuses et de longue haleine ont réussi à tracer de l'art roumain du Moyen Âge une image plus précise et plus nuancée, d'un intérêt plus large aussi que celui qu'on ne lui accorde généralement (le plus souvent, à cause d'une information défectueuse, situation qui mériterait une plus ample discussion). Le problème essentiel qui se pose à présent aux spécialistes roumains – on est arrivé de nos jours (avec la perspective que nous offrent les ouvrages de synthèse mentionnés plus haut) au seuil de cette nouvelle étape de la recherche – est de préciser le rôle de l'art, sa place, son poids, sa signification dans l'ensemble de la culture roumaine des XIV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles. C'est d'ailleurs la condition *sine qua non* pour aboutir à une définition exacte et complète de la création artistique proprement roumaine. Ce desideratum est également valable pour tout le Sud-Est européen. Quelques études publiées dans la *Revue des Études Sud-Est Européennes*<sup>45</sup>, des travaux récemment parus<sup>46</sup>, ainsi que des recherches en cours, aideront grandement les historiens de l'art. Dans ce sens, nous mentionnerons trois points du programme actuel des recherches roumaines, notamment : 1) l'étude du rôle de l'« époque des Lumières » dans les innovations iconographiques de la peinture roumaine du XVIII<sup>e</sup> siècle ; 2) l'étude du rôle joué par la circulation du livre imprimé dans l'art de l'époque des Cantacuzène et de Constantin Brâncoveanu ; 3) la délimitation entre la notion d'art « populaire » et d'art « paysan » à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour résumer ce vaste exposé (qui n'épuise toutefois pas le problème), essayons de fixer en quelques points les aspects essentiels qui se dégagent de la recherche roumaine actuelle, d'intérêt également international.

<sup>43</sup> *Rumanian art treasures: fifteenth to eighteenth centuries*, Londres-Edinburgh, 1965-1966 ; *Trésors de l'art roumain du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1966.

<sup>44</sup> C. Nicolescu, *Dvorski kostim Rumunije od XIV do XVII veka*, Belgrade, 1969 ; eadem, *Istoria costumului de curte în Țările Române, secolele XIV-XVIII*, Bucarest, 1970.

<sup>45</sup> V., entre autres, V. Căndea, « L'humanisme d'Udriște Năsturel et l'agonie des lettres slavonnes en Valachie », RESEE, VI, 1968, n° 2, p. 239-287.

<sup>46</sup> Al. Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, Bucarest 1968 ; idem, *Les livres de sagesse dans la culture roumaine*, Bucarest, 1971 ; M.A. Musicescu, « Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le Sud-Est européen », RESEE, VII, 1969, n° 2, p. 281-310 [étude reproduite dans ce volume, n. éd.].

1. L'existence d'une activité artistique complexe sur le territoire roumain aux IX<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, essentiellement liée aux zones se trouvant au sud du Danube et qui prépare l'art médiéval roumain.

2. Le double aspect – occidental et local – de l'art en Transylvanie, phénomène qui pourrait être mis en relation avec l'art des provinces de l'Ouest de la Yougoslavie au Moyen Âge, ainsi qu'avec celui des îles Ioniennes.

3. L'existence d'« écoles » d'art en Moldavie (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) et en Valachie (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) et dont il faudrait déterminer la place dans le contexte des autres écoles post-byzantines dans le Sud-Est européen.

4. L'étude de l'origine, de la formation et de l'œuvre des artistes dont le nom a été récemment découvert et son importance pour préciser la notion d'« école » locale, régionale et nationale sur toute l'aire sud est européenne.

5. L'étude des centres de création artistique en Roumanie pose aussi le problème des limites, du rayonnement (local, régional et international), des points de contact, des différences et des similitudes avec d'autres centres situés au-delà des frontières nationales.

6. La délimitation précise du rôle de l'influence occidentale (comme on l'a fait partiellement pour l'art roumain et serbe) intéresse également la Bulgarie et la Yougoslavie pour la fin du Moyen Âge. Il serait nécessaire d'étudier de plus près les zones et les conditions de pénétration de cette influence, ainsi que ses résultats dans chacun de ces pays. Ce problème ouvre aussi une discussion d'une autre nature : il s'agit de trouver la définition exacte de la notion de « Renaissance » à l'époque post-byzantine. On parle couramment d'une « Renaissance » brancovane en Roumanie et d'une « Renaissance » bulgare. Mais le contenu diffère sensiblement d'un pays à l'autre.

7. Tout comme pour les grands siècles de l'art byzantin, on a récemment étudié en Roumanie le XVI<sup>e</sup> siècle valaque. Une recherche du même genre a été entreprise en Yougoslavie pour le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>47</sup>. Il serait utile de mettre en discussion, pour compléter les trois études fondamentales sur la peinture post-byzantine en Grèce<sup>48</sup>, la nécessité de pareilles études (plus poussées que celles faites jusqu'à présent) pour d'autres époques dans tous les pays du Sud-Est européen.

8. La nécessité de définir, avec une plus grande rigueur qu'on ne le fait généralement, la notion de « style » (On parle d'un « style » brancovane, d'un « style » de la Renaissance bulgare, etc.). Il en est de même pour la notion d'art « provincial » à la fin du Moyen Âge.

<sup>47</sup> Sr. Petković, *Zidno slikarstvo na području Pečke patrijaršije : 1557-1614*, Novi-Sad, 1965.

<sup>48</sup> A. Xyngopoulos, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Athènes 1957 ; M. Chatzidakis, « Contributions à l'étude de la peinture post-byzantine » (extrait de *Cinq-centième anniversaire de la prise de Constantinople*, Athènes 1953) ; Al. Embirikos, *L'école crétoise, dernière phase de la peinture byzantine*, Paris, 1967.

Tous ces desiderata, qui ne résultent en fin de compte que de l'état actuel des recherches dans la plupart de ces pays, ne pourront devenir réalité qu'à la condition d'une étroite et active collaboration internationale, dont les prémices ont été posées à Sofia en 1967 et qui, on l'espère, bénéficieront, grâce à la perspective gagnée entre-temps, d'une précision plus poussée, plus positive, du Congrès d'Athènes.



## RELATIONS ARTISTIQUES ENTRE BYZANCE ET LES PAYS ROUMAINS (IV<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> s.). ÉTAT ACTUEL DE LA RECHERCHE\*

Avant toute discussion sur les relations artistiques roumano-byzantines une précision s'impose : le fait que c'est surtout après la disparition de l'Empire que l'art roumain du Moyen Âge prend son essor et prouve sa véritable puissance créatrice. Loin de simplifier le problème, cette réalité complique ses dimensions : la question du rôle de Byzance dans la *formation*, dans l'*évolution*, dans la *vie* même de l'art roumain s'amplifie à la mesure d'une toile de fond devant laquelle se déroulent, plus lentes ou plus rapides, évidentes ou confuses, les phases qui aboutissent au parachèvement de l'univers stylistique propre à l'art du peuple roumain. La tâche d'éclairer cette toile de fond qui est l'art byzantin dans la configuration successive des manifestations artistiques qui précèdent, coïncident et accompagnent la formation et la destinée historique du peuple roumain ne peut avoir, à l'état actuel de nos connaissances, qu'un rôle d'anticipation. Hypothèse de travail donc, étayée sur des témoignages archéologiques, aussi nombreux que divers lesquels, en regardant de plus près, permettent une opération d'addition dont le total est à peine prévisible.

Car, le rôle de l'art byzantin dans la formation et dans l'évolution de l'art roumain n'a pas fait jusqu'à présent l'objet de recherches systématiques<sup>1</sup>. Un coup d'œil sur l'historiographie d'art de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle nous fournit la justification, du moins partielle, de cet état de choses paradoxal par rapport à une réalité incontestable : l'évidence de la présence byzantine dans la structure de l'art roumain du Moyen Âge. En effet, Byzance et surtout « Byzance après Byzance » jouent dans la vie de cet art le rôle d'un dénominateur commun quant à sa permanence et à sa diffusion. Rôle de premier

---

\* La bibliographie que comporte le rapport est très vaste. Vu l'espace restreint accordé, nous nous sommes limités aux travaux les plus récents, de préférence à ceux publiés dans des langues facilement accessibles. Les résultats des fouilles, ainsi que certaines synthèses partielles, sont pour la plupart publiés dans *Studii și cercetări de istorie veche, Studii și materiale arheologice, Dacia*, N.S., *Arheologia Moldovei*.

<sup>1</sup> Les travaux de synthèse les plus récents et qui constituent les contributions plus importantes dans cette matière, sont dus au prof. Alexandru Elian : « Les rapports byzantino-roumains », *Byzantinoslavica*, XIX, 1958, n° 2, p. 212-225 ; « Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea », dans *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare. Culegere de Studii*, éd. M. Berza, Bucarest 1964, p. 98-179 ; « Byzance et les Roumains à la fin du Moyen âge », dans *The Proceedings of the XIII<sup>th</sup> International Congress of Byzantine Studies*, Londres, 1967, p. 195-203.

ordre donc, même si apparemment diffus, c'est justement à cause de cette omniprésence qu'il a été moins précisé que sous-entendu, moins étudié qu'affirmé. C'est, en grandes lignes, sous cet aspect que l'historiographie roumaine de l'art présentait la part de Byzance dans ce que N. Iorga appelait, à juste titre, la « synthèse » de l'art roumain du Moyen Âge. Il faut ajouter aussi que l'historiographie étrangère (en commençant par Charles Diehl), plus précise à cause de sa brièveté même par rapport à celle roumaine, demeure dans les mêmes limites constatatives commodes.

Est-ce à dire qu'un aspect essentiel de l'image d'ensemble et surtout de détail demeurait dans une sorte de pénombre, à travers laquelle on ne pouvait entrevoir que certains traits, ceux notamment qui, appartenant en égale mesure aux pays balkaniques, suggéraient l'existence d'un horizon artistique commun au Sud-Est de l'Europe ? La réponse est négative et affirmative à la fois. Tiré du long oubli où l'avait relégué l'incompréhension du XIX<sup>e</sup> siècle, toute une génération d'excellents spécialistes s'est efforcée de comprendre cet art, de le mettre en valeur en essayant de définir ses traits originaux. La présence de Byzance y sera brossée à grands traits, aux caractères plus ou moins purs, plus ou moins précis, un peu à la manière dont les héritiers citent les hauts faits devenus légendaires d'un prestigieux ancêtre. D'autre part, à mesure que recherches et découvertes creusaient en profondeur, des problèmes plus complexes surgissaient : d'origine, de chronologie et d'iconographie comparée, de stylistique, etc. Pour les historiens de l'art d'après la Seconde Guerre mondiale, le fait qu'il fallait aborder les recherches dans cette nouvelle perspective devenait une évidence. Quant au rôle de Byzance, il leur fallait étoffer l'esquisse, installer cette présence sur des fondements stables, l'expliquer selon les différentes étapes de la pénétration des influences déjà plus ou moins contournées.

Il n'y a pas lieu dans cet exposé qui doit garder, malgré les difficultés, l'allure d'une synthèse, d'insister sur la manière dont on a abordé, après la Seconde Guerre mondiale, la reprise des recherches dans le domaine de l'histoire de l'art médiéval roumain<sup>2</sup>. Il est toutefois nécessaire de souligner que cette fois-ci non plus le problème des relations artistiques avec Byzance ne pouvait se poser en tant que programme indépendant. Il n'était qu'un des nombreux aspects qu'imposait pour la recherche du passé, dans son ensemble, la nouvelle orientation des sciences historiques en Roumanie.

---

<sup>2</sup> Pour une vue d'ensemble des recherches historiques en Roumanie après la Seconde Guerre mondiale, v. « 1947-1962. Cercetarea istoriei României în anii puterii populare », *Studii*, XV, 1962, n° 6. Pour les recherches d'histoire de l'art, v. M.A. Musicescu, « Cercetări de artă medievală românească în anii puterii populare », *SCIA*, 11, 1964, n° 1 ; eadem, « État actuel des recherches sur l'art roumain du Moyen âge », corapport au II<sup>e</sup> Congrès International des études sud-est européennes, Athènes, 1970, p. 343-359.

Parmi les problèmes majeurs qu'il fallait essayer de résoudre il y avait celui des origines et de la formation du peuple roumain, étudier donc en profondeur l'histoire du premier millénaire de notre ère, sur l'espace où, au XIV<sup>e</sup> siècle allaient s'établir les premières fondations politiques indépendantes des Roumains. C'est pourquoi interprétation des sources, analyse des faits historiques seront éclaircies, confirmées ou infirmées par les fouilles archéologiques qui auront dorénavant leur mot décisif à dire.

On a donc commencé par chercher la présence de l'Empire et la pénétration de son art depuis l'époque romano-byzantine, pour suivre sa diffusion à travers la longue période des invasions jusqu'à ce X<sup>e</sup> siècle, où les sources narratives surprennent l'existence des Roumains et certaines de leurs formations pré-étatiques.

L'étude de cette première étape appartient encore entièrement à l'archéologie. Malgré, ou plutôt à cause de la richesse même des découvertes d'après-guerre, la phase actuelle de l'enquête sur les antécédents et la formation de l'art roumain demeure presque purement informative. En dépit du fait que la place de l'art ne semble être à cette époque qu'un aspect secondaire de la culture matérielle et spirituelle, en l'absence de sources historiques, son langage n'en est pas moins susceptible d'aider à la compréhension d'un certain niveau de civilisation, comme de la teneur des contacts avec d'autres peuples. En partant de l'évidence que l'art est image et témoignage à la fois et que « l'œuvre d'art est un "lieu" où s'affrontent diverses tendances d'une époque »<sup>3</sup>, que « dans toute image, il y a rencontré et tracé à la fois d'un phénomène et d'une conscience »<sup>4</sup>, un pareil travail devait commencer par l'étude du matériel trouvé dans les fouilles et cela sous son double aspect : celui d'œuvre d'art et celui de document d'histoire. Car même si un monument archéologique n'est pas toujours une œuvre d'art, dans le sens contemporain de cette notion, il est toujours témoin d'une certaine maîtrise technique, d'une sensibilité plastique ou chromatique et, en fin de compte, une source non écrite de l'histoire d'une civilisation. Dans cette perspective, le moindre fragment de céramique, les détails d'un chapiteau mutilé, les restes d'un tissu trouvés dans un tombeau, sont aussi significatifs que les chefs d'œuvres qui définissent le style, d'une époque. Les données que les archéologues ont fournies aux historiens de l'art, concernant justement cette époque, sont aussi riches qu'inattendues. En tirer une image d'ensemble claire et en plus jouissant d'un accord unanime n'est pas encore possible. Il faudrait, tout d'abord, rédiger une série de corpus des différents genres d'art témoignant de la présence de Byzance sur le territoire roumain, ce qui est loin d'être simple : l'influence artistique de Byzance est tantôt pure, tantôt altérée de nombreuses nuances (orientales, germaniques, slaves); des fois

<sup>3</sup> P. Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, 1970, p. 78.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 81.

intense, d'autres fois très faible; souvent directe, plus fréquemment encore indirecte; elle témoigne d'une origine constantinopolitaine ou provinciale; elle est officielle, monastique, populaire; elle se retrouve dans l'art religieux comme dans l'art profane. Cette diversité elle-même s'exprime à des degrés différents de profondeur et d'ampleur.

Il nous semble donc que ce n'est ni l'ancienneté ni la continuité des relations artistiques qui importent en premier lieu (elles sont, incontestables), mais bien la manière dont celles-ci s'expriment – calme ou heurtée, stable ou mouvementée – ce qui nous permettrait de suivre, à travers les phases de son cheminement, les différentes images de sa pénétration ainsi que de ses assises, depuis les débuts et jusque très tard, au moins deux siècles après la disparition de l'Empire. Au cours de cette très longue période, une césure s'impose (outre celle, essentielle, des IX<sup>e</sup>- X<sup>e</sup> siècles, marquant le terme *post quem* de la formation du peuple roumain) : la chute de Constantinople. Car le plus clair des relations en ce qui concerne l'art *roumain* proprement dit se passe après cet événement, l'Empire n'offrant que les prémisses qui, à partir de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, seront soumises à une sélection comme à une interprétation propres. Même si la continuité joue également entre ces deux phases artistiques (celle byzantine et celle post-byzantine), du point de vue de l'art des Pays roumains, ce qui était variable (souvent résultat d'un hasard) à l'intérieur d'une présence d'intensité et d'étendue inégales, devient homogène et partie intégrante de la synthèse roumaine. Ce nouvel aspect débute en pleine époque paléologue, atteint sa maturité vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle et sa fin vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Notre recherche s'arrêtera vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, au seuil de l'étape classique de l'art roumain du Moyen Âge : la synthèse moldave. Après un siècle d'expériences, cet art atteindra sa maturité au temps du règne d'Étienne le Grand (1457-1504). Le problème des relations avec l'héritage byzantin se posera dorénavant d'une toute autre manière que par le passé. Le Mont Athos et les Météores prendront la relève de Constantinople, de Salonique, des pays slaves du Sud en ce qui concerne les relations entre l'art grec post-byzantin et l'art roumain. Le plus souvent ces relations seront directes et mêmes bilatérales. Et c'est dans les Pays roumains que se place ce qu'on pourrait qualifier de limite qualitative de ce que la spiritualité byzantine a pu offrir par le truchement de l'iconographie, à l'art des pays de l'Orient chrétien. Nous pensons surtout à la peinture extérieure moldave (dont l'originalité est incontestable); à l'architecture aussi, dont de récentes recherches ont su mettre en valeur la remarquable adaptation – qui est en fin de compte une création – des sources

byzantines aux réalités politiques, spirituelles et culturels du peuple roumain<sup>5</sup>. Pour concevoir cette synthèse qu'est la peinture extérieure, l'art roumain devait avoir atteint son plein développement, une profonde entente du maniement de l'héritage byzantin, auquel il confère d'ailleurs un dernier éclat. D'autre part, la peinture valaque du XVI<sup>e</sup> siècle (l'architecture, tout en gardant son fondement byzantin, fera preuve d'une diversité qui est celle d'une période qui cherche ses propres formules) prouve une fidélité envers l'iconographie et le style de la peinture du Mont Athos, ce qui n'est nullement étonnant si l'on pense au rôle essentiel joué par la Sainte Montagne dans toute activité culturelle au Moyen Âge dans le Sud-Est européen.

Deux faits deviennent évidents si l'on embrasse l'ensemble de cette période du point de vue de la présence de l'art byzantin sur le territoire de la Roumanie actuelle : la *continuité* de cette présence pendant un millénaire et l'*intensification* comme la *pénétration en profondeur* de l'art byzantin au cours des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles.

Sans évidemment attribuer un caractère rigide aux limites chronologiques, nous proposons la périodisation suivante que suggère l'interprétation, en grandes lignes, des découvertes archéologiques :

1. Présences romano-byzantines et byzantines au Bas-Danube (IV<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles) ;
2. Byzance dans les antécédents de l'art du peuple roumain (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) ;
3. Byzance dans la première étape de l'art roumain (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles).

Ces étapes représentent plutôt des repères d'un ordre plus complexe que celui simplement chronologique ou stylistique ; ils permettent de suivre et de préciser la progression de l'avance byzantine sur le territoire roumain, dans le domaine de l'art, à l'aide des données que nous offrent certaines réalités de l'histoire politique, sociale, institutionnelle à l'intérieur des frontières de l'Empire et dans son « Commonwealth »<sup>6</sup>. En effet, chacune de ces étapes engage l'ensemble du processus d'une évolution qui aboutit à l'existence des États roumains indépendants vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle.

Pour ce qui est de l'époque post-byzantine (qui n'entre pas dans le cadre de notre exposé), deux autres étapes s'esquissent clairement :

1. *Héritage* byzantin dans l'étape classique de l'art roumain du Moyen Âge (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle).
2. *Survivances* byzantines au cours des deux derniers siècles de l'art médiéval roumain (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles).

<sup>5</sup> V. S. Ulea, « L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave (I) », RRH, II, 1963, n° 1, p. 29-71 ; idem, « Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenesti (II) », SCIA, 19, 1972, n° 1, p. 37-53.

<sup>6</sup> D. Obolensky, *The Byzantine Commonwealth. Eastern Europe 500-1453*, Londres, 1971.

### Présences romano-byzantines et byzantines au Bas-Danube (IV<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles)<sup>7</sup>

C'est au IV<sup>e</sup> siècle (sous le règne de Constantin le Grand) que les plus anciens vestiges d'un art chrétien sont attestés au Bas-Danube, dans ce qui avait été la Scythia Minor, en premier lieu. L'intense activité constructive des empereurs d'une part, des relations d'ordre religieux de l'autre (les évêques de Tomis se trouvaient sous la directe dépendance de Constantinople), témoignent de l'intérêt actif et multilatéral que ces régions présentaient pour l'Empire. Villes, forteresses, édifices religieux et profanes jouissent de la particulière attention de Constantin le Grand et de ses successeurs. L'aspect artistique, plus difficilement saisissable, ne manque toutefois pas. La mosaïque, découverte en 1959 à Tomis<sup>8</sup>, datant de cette époque, rattache ce lointain centre provincial à un art d'ancienne tradition, florissant dans toutes les régions de l'Empire. Basiliques chrétiennes, chapiteaux sculptés en marbre, le grand disque en argent doré, environ 518, d'origine vraisemblablement constantinopolitaine (portant le nom de l'évêque Paternus)<sup>9</sup> attestent la présence, sous le règne d'Anastase (491-518) des éléments d'art paléochrétien, romano-byzantin et proto-byzantin dans la région du Bas-Danube. Enfin, sous l'impulsion de Justinien « [Ιουστινιανού] τοῦ φιλοκτίστου », comme il est qualifié sur un fragment d'architrave trouvé à Callatis<sup>10</sup>, l'activité constructive dans les zones sud et nord-danubiennes atteint son apogée.

Parmi les 27 basiliques des V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles, mises à jour par les fouilles en Dobroudja<sup>11</sup>, quelques-unes prouvent des similitudes de plan et de structure, non seulement avec les monuments de la Capitale de l'Empire d'Orient, mais également, avec des édifices de Thessalonique, d'autres centres de la Grèce, comme de la Syrie (basilique et inscription grecque de Callatis)<sup>12</sup>. Les chapiteaux du VI<sup>e</sup> siècle (trouvés à Tomis, à Callatis, à Histria, à Tropaeum Trajani), d'une grande variété de formes et de décor, remarquablement intéressants<sup>13</sup>, sont des pièces tantôt importées de Constantinople ou d'autres centres byzantins, tantôt des œuvres locales d'imitation. Des vases en terre cuite

<sup>7</sup> Nous sommes redevables au Prof. I. Barnea des très précieuses informations concernant les découvertes archéologiques des IV<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles et nous lui exprimons ici nos plus vifs remerciements.

<sup>8</sup> V. Canarache, « L'édifice à mosaïque, découvert devant le port de Tomis », *Studii clasice*, III, 1961, p. 227-240.

<sup>9</sup> I. Barnea, « Contributions to Dobroudja History under Anastasius I », dans *Dacia* n.s., IV, 1960, XI, 1967, p. 367-369, fig. 1, fig. 2/p.368.

<sup>10</sup> R. Vulpe et I. Barnea, *Din istoria Dobrogei*, II, Bucarest, 1968, p. 424.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 464-480.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.467-475.

<sup>13</sup> I. Barnea, « À propos de la sculpture romano-byzantine de Scythie Mineure », *Estratto della Rivista di archeologia cristiana*, XLV, n° 1-4, 1969, p. 15-29.

(dont un grand nombre d'amphores à inscriptions grecques) (Sucidava-Celei) se situent à l'autre bout de ce flux ininterrompu qui charriait, à travers les Balkans et jusqu'au-delà du Danube, tout un répertoire de moyens techniques et de formes artistiques qui continueront, à des degrés encore difficilement appréciables, à nourrir la culture matérielle et spirituelle des populations de cette région.

Il est essentiel de souligner le fait que durant le VI<sup>e</sup> siècle, l'art chrétien – architecture, sculpture décorative, etc. – sur le Bas-Danube est directement lié à l'art byzantin, souvent à celui de Constantinople même (v. par exemple le trésor – deux bagues, deux boucles d'oreilles, deux croix – en or et pierres précieuses, trouvé à Histria en 1953)<sup>14</sup> et que ce seront ces prototypes byzantins que les ateliers locaux vont copier plus tard, parfois les interpréter selon leur propre entendement (sans jamais oublier les plus anciennes traditions qui remontent à l'époque romaine et romano-byzantine), des œuvres donc qui participent au vaste horizon artistique de l'Orient chrétien. Ce double aspect – central et provincial des relations avec Byzance, demeurera un des traits particuliers de l'art roumain jusqu'à la chute de Constantinople.

Le VII<sup>e</sup> siècle, qui voit l'arrivée en masse des Slaves et des Proto-Bulgares, leur pénétration et leur installation au cœur même des Balkans, n'est évidemment pas favorable aux échanges culturels, ni au développement de l'art. Toutefois, un grand nombre d'objets, quoique sans éclat artistique, pièces de parure et céramique en premier lieu<sup>15</sup>, témoignent de la continuité du rayonnement, byzantin sur la rive gauche du Danube et jusque loin, vers les terres du « barbaricum », dans les régions des futures provinces roumaines.

Une constatation s'impose pour toute cette période : à peu d'exceptions près, les objets d'art profane trouvés sur le territoire roumain gardent nettement l'empreinte de l'art romain provincial, tandis que tout ce qui tient de l'art religieux provient d'une source stylistique byzantine.

C'est au cours des VII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles que « sur les fondements des traditions daco-romaines, nord et sud-danubiennes, avec la participation de l'élément slave et l'action ininterrompue de la civilisation byzantine »<sup>16</sup> qu'il est possible de constater, par le témoignage de l'archéologie, la première unité culturelle d'aspect « proto-roumain » (Dridu)<sup>17</sup>, « l'unique culture matérielle

<sup>14</sup> *Șantierul Histria*, SCIV, V, 1954, n° 1-2, fig. 15 ; E. Condurachi, *L'archéologie roumaine au XX<sup>e</sup> siècle*, Bucarest, 1963, p. 14.

<sup>15</sup> V. entre autres, V. Teodorescu, « Despre cultura Ipotești-Cindești în lumina cercetărilor arheologice din nord-estul Munteniei », SCIV, 15, 1964, 4, p. 485-503 ; Dan Gh. Teodor, « Elemente și influențe bizantine în Moldova în secolele VI -XI », SCIV, 21, 1970, p. 97-128.

<sup>16</sup> I. Nestor, « Desăvârșirea formării poporului român », dans *Istoria poporului român*, sous la direction du Prof. A. Oțetea, Bucarest, 1970, p. 108.

<sup>17</sup> E. Zaharia, *Săpăturile de la Dridu. Contribuție la arheologia și istoria perioadei de formare a poporului român*, Bucarest, 1967.

*locale*, attestée dans l'espace carpato-danubien aux VIII<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles »<sup>18</sup>. Cette culture ajoute au fond local des éléments byzantins et byzantino-balkaniques (voire bulgares) lesquels, dans un assez proche avenir, vont se retrouver aux sources les plus lointaines de certaines expressions artistiques du peuple roumain.

Aucun monument d'art majeur, datant, des VII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles, ne nous est parvenu ; ce n'est qu'à la suite de la victoire de Tzimiskès (971-972) qu'une activité constructive, témoignera, une fois de plus, de la participation directe de l'Empire à la vie matérielle, spirituelle et partant artistique de la Dobroudja<sup>19</sup>. Quant au reste du territoire, c'est toujours vers cette époque que s'esquissent certaines formes d'art (céramique, objets de parure) dont techniques et répertoire décoratif ne peuvent pas ne pas être mis en relations avec Byzance. Toutefois, en ce qui concerne la céramique, il ne faut pas oublier la production locale, dont les racines plongent dans le La-Tène dacique et qui s'enrichit à l'époque romaine et romano-byzantine. L'apport byzantin pur est, à cette époque, loin de prouver la même diffusion que cette céramique populaire locale de très ancienne tradition.

Ceci nous permet de distinguer entre deux niveaux de vie : le niveau de la vie courante qui, sans solliciter, reçoit, garde et finalement fait siennes, à fur et à mesure de leur pénétration, différentes influences étrangères et un second niveau, celui qui représente l'autorité spirituelle, plus restreint, plus exigeant aussi, lequel sollicite et choisit les formes et les genres d'art nécessaires à l'exercice de l'autorité. Dans les deux cas, l'influence de Byzance est parfaitement saisissable, à des degrés artistiques évidemment différents.

Ce prologue des relations avec Byzance et l'Empire, qui s'étend sur presque cinq siècles, offre une image assez convaincante de la pénétration constante de certains éléments de l'art byzantin, du moins dans une partie du territoire de l'ancienne Dacie. Toutefois, les pièces de directe provenance constantinopolitaine, trouvées surtout en Dobroudja (terre byzantine), ne témoignent ni de l'efficacité, ni de l'intensité des relations avec la Capitale

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 108. Autour du problème de Dridu et de la culture des Proto-Roumains la littérature est très riche. Voir I. Nestor, « Contributions archéologiques au problème des Proto-Roumains. La civilisation de Dridu. Note préliminaire », *Dacia* n.s., II, 1958, p. 371-382 ; idem, « Les données archéologiques et le problème de la formation du peuple roumain », *RRH*, III, 1964, p. 383-423 ; M. Comşa, « La civilisation balkano-danubienne IX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> s. sur le territoire de la R. P. Roumaine, (origine, évolution et appartenance ethnique). Etude préliminaire », *Dacia* n.s., VII, 1963, p. 413-436 ; idem, « Sur l'origine et l'évolution de la civilisation de la population romane, et ensuite proto-roumaine, aux VI<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles sur le territoire de la Roumanie », *Dacia* n.s., XII, 1968, p. 355-380 ; St. Mihailov, « Les origines de la civilisation balkano-danubienne à l'époque du haut moyen âge », dans *Sources archéologiques de la civilisation européenne. Actes du Colloque international organisé par le Secrétariat général de l'AIESEE : 1968. Mamaia*, Bucarest, 1970, p. 271-278.

<sup>19</sup> Pour le problème de la dénomination byzantine des régions du Bas-Danube, v. E. Stănescu, « Denumirile bizantine ale regiunii de la Dunărea de Jos – în secolele X-XII – și sensul lor istoric » (avec résumé français), *SCIV*, 19, 1968, n° 3, p. 469-491.

byzantine même. Il serait, d'autre part, difficile, du moins à l'état actuel de nos connaissances, de leur assigner un rôle actif dans la formation de l'art roumain proprement dit.

Les très nombreuses publications de détail sur ce riche matériel archéologique permettent d'interpréter le langage artistique de cette période en tant que témoin d'une succession de cultures. L'interprétation artistique n'en est encore qu'à ses débuts, toutefois la phase de l'exploration est déjà assez avancée et le langage actuel des archéologues témoigne d'une nouvelle phase de la recherche qui s'approche d'un repérage des valeurs.

### **Byzance dans les antécédents de l'art du peuple roumain (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)**

La seconde étape, même si apparemment moins riche en découvertes, témoigne d'une diversification des monuments depuis la céramique et les bijoux, jusqu'à l'architecture militaire et religieuse. Une certaine cohésion dans les manifestations artistiques est saisissable à cette époque qui permet, sinon d'édifier, du moins de délimiter une ambiance artistique où Byzance, directement, ainsi que par le truchement des pays sud-slaves (la Bulgarie surtout), joue un rôle qui n'est déjà plus incidentale, mais suite normale d'une tradition établie. Nous nous trouvons devant une étape de *développement* qui facilitera, au XIV<sup>e</sup> siècle, la stabilisation sur de nouvelles prémisses, des relations artistiques roumano-byzantines.

Il est toutefois nécessaire de souligner que, à de rares exceptions près, l'élément artistique byzantin qui avait pénétré, d'une manière ou d'une autre, au-delà du Danube, demeure encore à l'échelon provincial, celui général des vastes étendues qui formaient – selon l'heureuse formule du Prof. D. Obolensky – les frontières culturelles où «...the export of Byzantium's civilisation to these neighbours was of prime necessity to both sides... »<sup>20</sup>.

Dans son ensemble, l'image de l'art de ces trois siècles (le X<sup>e</sup> siècle devant être considéré, sur de nombreux points, une continuation du IX<sup>e</sup>) nous est fournie, à peu d'exceptions près, toujours par les fouilles archéologiques. Dans cet espace imprégné, d'une part, de traditions provinciales romaines qui ont survécu, sous des formes populaires, aux grandes migrations et, de l'autre, d'une culture matérielle et spirituelle provinciale byzantine qui, malgré les accents différents, atteste des points communs avec celle des Slaves du Sud, ce sont les X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, durant lesquels le flux byzantin se renforce puissamment, qui paraissent pouvoir préciser quelques aspects du processus d'élaboration de l'art des Roumains dans sa première étape. À l'état actuel de nos connaissances, ceci

---

<sup>20</sup> D. Obolensky, « Byzantine Frontier Zones and Cultural Exchanges », dans *Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International des études byzantines*, Bucarest, 6-12 septembre 1971, *Rapports II*, p. 93.

n'est quand même qu'une hypothèse de travail, considérant que (exception faite de la céramique), pour l'architecture du moins, il serait difficile d'établir des relations directes entre les monuments de la Dobroudja byzantine des X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles et ceux valaques et moldaves du XIV<sup>e</sup><sup>21</sup>. Il est toutefois probable, même si à l'état actuel des connaissances des preuves indubitables manquent encore, que cette province constituait un des relais sur la route de l'influence byzantine (du moins pour des formes d'art d'usage courant), à travers les terres bulgares, vers le Nord.

Découvertes en 1957-1962, les six petites chapelles rupestres (avec les habitations annexes) de Basarabi (Constanța)<sup>22</sup>, offrent l'image étrange, unique dans cette région, d'un mélange ethnique, d'un éclectisme culturel et artistique, difficilement explicable. Ces chapelles et leur art demeurent un cas extrême de très anciennes survivances. Leur évident primitivisme n'en est pas moins expressif pour certains échos artistiques très lointains (Cappadoce), parfois plus proches (Grèce byzantine) qui s'entremêlaient sur ce territoire se trouvant, à la fois à la limite de Byzance et des terres roumaines<sup>23</sup>.

C'est toujours en Dobroudja byzantine que les fouilles ont surpris les données les plus nombreuses, les plus pures, les plus spectaculaires aussi d'une culture aux formes d'art relevant incontestablement de l'Empire<sup>24</sup>, représenté, entre autres, par les ruines imposantes de la forteresse byzantine de Păcuiul lui Soare<sup>25</sup>. À partir de l'architecture jusqu'à la céramique, aux parures, aux objets de culte, les découvertes affirment la permanence du rayonnement soit direct, soit exercé par le truchement des terres bulgares, de Byzance au Nord du Danube. Aussi n'est-il pas étonnant que dans un centre byzantin comme l'était

---

<sup>21</sup> Les similitudes de plan et de technique de construction témoignent évidemment de leur commune origine byzantine.

<sup>22</sup> I. Barnea, « Les monuments rupestres de Basarabi en Dobroudja », *Cahiers archéologiques*, XIII, Paris, 1962, p. 187-208.

<sup>23</sup> M. Comșa, *op. cit.* p. 377, constate à juste titre la présence à Basarabi, outre des éléments de tradition autochtone, « des traits spécifiques paléochrétiens, qui ne se sont plus conservés à Byzance ».

<sup>24</sup> Pour certains traits de la vie urbaine en Dobroudja à cette époque v. la contribution de E. Stănescu, « Beiträge zur Paristrion Frage: Betrachtungen über das Städtwäsen des Gebiets zwischen Donau u. Meer in dem X-XII Jahr. », *East European Quarterly*, IV, 1970, n° 2, p. 119-140.

<sup>25</sup> P. Diaconu, « Quelques problèmes relatifs à la forteresse byzantine de Păcuiul lui Soare à la lumière des dernières fouilles archéologiques », *Dacia*, X, 1966, p. 365-371, avec une carte de la forteresse ; v. également, R. Popa, « La porte Nord de la forteresse du X<sup>e</sup> siècle de Păcuiul lui Soare et ses relations avec l'architecture militaire byzantine », dans *Actes du premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, vol. II, Sofia, 1969, p. 569-577. L'auteur arrive à la conclusion que « par le plan technique de construction et son emplacement dans le mur d'enceinte, la porte de la forteresse de Păcuiul lui Soare s'avère donc comme un aboutissement de révolution subie jusqu'à la fin du X<sup>e</sup> siècle par l'architecture militaire byzantine » (p. 575).

Dinogetia-Garvăn<sup>26</sup>, cité d'importance militaire et administrative, l'on ait trouvé de la céramique émaillée d'origine constantinopolitaine, un *engolpion* en or de la même provenance, des restes de tissus précieux toujours byzantins, etc.<sup>27</sup>. C'est dans le même site qu'a été mise à jour une petite église en pierre (fin XI<sup>e</sup> – commencement XII<sup>e</sup> siècle)<sup>28</sup>, dont plan et appareillage l'apparentent, à travers certains monuments bulgares, à Byzance. L'établissement de Capidava<sup>29</sup>, les fondations d'une église triconque à Niculițel<sup>30</sup> (XII<sup>e</sup> siècle) renforcent l'image de cette présence de l'art byzantin, très complexe, aux XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles dans une zone qui, au XIV<sup>e</sup> siècle, sera mêlée de près à la vie de la Valachie et de la Moldavie.

À l'extrémité ouest du pays, le célèbre trésor (découvert en 1799) de Sân Nicolaul Mare<sup>31</sup> (23 pièces en or), daté vraisemblablement des IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles, dont l'origine et même la datation sont encore tellement controversées, représente une de ces synthèses artistiques qui mettent en présence des traditions greco-romaines, des influences orientales, des traits byzantins, témoignant également d'une permanence balkanique dans ces régions.

Le problème que posent pour les recherches à venir ces découvertes d'objets d'art appartenant aux deux premiers siècles du second millénaire c'est de distinguer entre les éléments d'art purement byzantins, ceux byzantino-slaves, ceux imités de Byzance ou bien ceux purement locaux, ainsi que de déterminer les différentes voies de la pénétration byzantine au Nord du Danube. L'éclaircissement, à partir de cette époque, du rôle de Byzance dans les prémices de l'art roumain est en fonction, en grande partie de la compréhension exacte du rapport entre ces éléments.

Un acquis d'un remarquable intérêt, dû aux fouilles, c'est la preuve d'une appréciable intensification des relations avec l'Empire à l'époque des Commènes surtout à partir d'Alexis I (1081-1118) et jusqu'à Manuel (1143-1180), relations dont l'importance et l'étendue sont soulignées par les très nombreux trésors monétaires trouvés dans différents endroits du pays. Outre des

<sup>26</sup> Gh. Ștefan, I. Barnea, M. Comșa, E. Comșa, *Dinogetia I: Așezarea feudală timpurie de la Bisericuța-Garvăn*, Bucarest, 1967.

<sup>27</sup> I. Barnea, « Un fragment de broderie din sec. XI-XII de la Bisericuța-Garvăn », SCIV, 15, 1964, n° 3, p. 435-440 ; M. Comșa, (*op. cit.*, p. 379) incline à dater ce monument du X<sup>e</sup> siècle.

<sup>28</sup> Gh. Ștefan et alii, *Dinogetia I...*, *passim*.

<sup>29</sup> Gr. Florescu, R. Florescu, P. Diaconu, *Capidava. Monografie arheologică*, Bucarest, 1952.

<sup>30</sup> V. Vătășianu, *Istoria ariei feudale în Țările Române*, Bucarest, 1959, p. 129-130.

<sup>31</sup> R. Theodorescu, « Sur la continuité artistique balkano-danubienne au moyen âge (À propos de quelques pièces d'argenterie, et de parure, des X<sup>e</sup> XIV<sup>e</sup> siècles) », RESEE, VI, 1968, n° 2, p. 289-313. Pour l'ensemble de l'art des métaux sur le territoire roumain, voir idem, « Despre periodizarea și unele aspecte ale artei metalelor pe teritoriul României în sec. IV-XIV », dans *Pașini de artă veche românească. De la origini până la sfârșitul sec. XVI*, Bucarest, 1970, p. 62-77. V. également M. M. Popescu, *Podoabe medievale în Țările Române*, Bucarest, 1970 ; C. Nicolescu, *Arta metalelor prețioase în România*, Bucarest, 1973.

pièces comme le somptueux engolpion en or trouvé à Dinogetia, de nombreux sceaux, etc., pièces dont l'intérêt est limité à l'endroit où elles ont été trouvées, c'est la céramique émaillée, décorée au sgraffito (d'origine souvent constantinopolitaine, ou bien provenant d'autres centres importants de Byzance) qui commence à se répandre, avec une intensité croissante, sur presque tout le territoire<sup>32</sup>. Elle sera adoptée en Valachie comme en Moldavie et constituera l'un des exemples les plus expressifs de la continuité à tous les niveaux de la société, d'un certain genre d'art byzantin tout le long du Moyen Âge. Non moins représentatifs (malgré leur nombre beaucoup plus restreint), quelques trésors d'argenterie et des pièces de parure, trouvés sur le territoire roumain, comme sur le territoire serbe et bulgare, ont permis d'affirmer l'existence d'une « continuité artistique balkano-danubienne entre les X<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles »<sup>33</sup> et où des traits byzantins sont facilement saisissables dans les différentes techniques, dans les formes, dans les répertoires décoratifs.

Le passage du XII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle est encore obscur, car ce sont toujours les ruines qu'il faut interroger. Elles sont moins nombreuses au début du XIII<sup>e</sup> siècle. En échange, la seconde moitié du siècle, dont les expressions artistiques se prolongent sans changement notable au siècle suivant, marquent, par quelques-uns de ses monuments, un début pour l'art des Roumains. Un tournant très significatif pour un autre genre de relations artistiques avec Byzance devient sensible à cette époque : de nouvelles catégories d'art – en l'espèce, l'architecture religieuse (vraisemblablement la peinture aussi, dont il nous restent des fragments informes), en pierre et brique, se répand sur le territoire valaque. C'étaient des édifices religieux modestes, vraisemblablement des chapelles, que les églises de Turnu-Severin<sup>34</sup> (fin XIII<sup>e</sup> – début XIV<sup>e</sup> siècle) où celles, tout récemment dégagées sous l'actuelle église Saint-Nicolas de Curtea de Argeș (première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle)<sup>35</sup>. Certaines particularités de plan, ainsi que les dimensions, les rapprochent des églises de Bulgarie<sup>36</sup>. C'est une époque d'influence de l'art bulgare en Valachie, qui sera remplacée à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ou dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, en Valachie comme en Moldavie, par une certaine influence artistique serbe. En Transylvanie, l'église de Densuș<sup>37</sup> est une étrange synthèse entre un plan byzantin (en croix simple) et

<sup>32</sup> C. Nicolescu, « Ceramica smălțuită din sec. X-XIV în lumina ultimelor săpături arheologice », SCIA, 6, 1959, n° 2, p. 75-103.

<sup>33</sup> R. Theodorescu, *op. cit.*, *passim*.

<sup>34</sup> V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 136-138; Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, Bucarest, 1963, p. 69-70; *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucarest, 1968, p. 108.

<sup>35</sup> N. Constantinescu, « La résidence d'Argeș des voïévodes roumains des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Problèmes de chronologie à la lumière de récentes recherches archéologiques », RESEE, VIII, 1970, n° 1, p. 5-27.

<sup>36</sup> N. Constantinescu, *op. cit.*, p. 24-31; R. Theodorescu, « Artă și societate în Țara Românească a sec. XIV », SCIA, 19, 1972, n° 1, p. 3-34, avec une riche bibliographie.

<sup>37</sup> V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 89-94 ; Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 60-64.

un aspect extérieur roman, le tout traité selon la manière et les possibilités locales.

C'est vers la fin du XIII<sup>e</sup> et au début du XIV<sup>e</sup> siècle que, malgré les différences entre les adaptations locales (bulgares, serbes, roumaines), on peut parler aussi du début d'un nouvel horizon artistique sud-est européen dont le trait d'union sera, une fois de plus, l'art de Byzance.

### **Byzance dans la première étape de l'art médiéval roumain (XIV<sup>e</sup> – première moitié du XV<sup>e</sup> siècle)**

Il est incontestable que pour le problème qui nous intéresse le monument le plus remarquable de cette époque est l'église Saint-Nicolas de Curtea de Argeș. Outre sa signification artistique, ce monument est contemporain d'un moment essentiel des relations entre Byzance et la Valachie : la nomination par le patriarche œcuménique du premier métropolite (Hyacinthe de Vicina), acte qui équivalait à la reconnaissance, de la part de l'Empire d'un État roumain indépendant, lequel entrait, ainsi officiellement dans l'œcuménicité orthodoxe de l'Orient chrétien. L'église de Curtea de Argeș, en construction vers 1352 et parachevée au cours de la septième décennie du XIV<sup>e</sup> siècle, est un monument dont le type d'architecture, issu de Byzance, était devenu à cette époque un bien commun des Balkans et dont la peinture, du meilleur style paléologue, relie, à travers la Chora constantino-politaine, la première fondation princière valaque, au moins partiellement, à l'art de la Capitale de l'Empire<sup>38</sup>. Ce monument ne peut être ni un aboutissement, comme on a cru pouvoir l'affirmer<sup>39</sup>, ni un début pour les relations à venir des Pays roumains avec Byzance. C'est un monument byzantin sur le territoire et dans la Capitale de l'État valaque, le premier à caractère aulique, le dernier aussi de ce genre à l'époque de Byzance et qui marque donc, un moment unique de relations entre Byzance et les Pays roumains en ce qui concerne l'art. C'est ce qui permet de le considérer comme une sorte de plate-forme qui facilite un tour d'horizon sur le passé et l'avenir artistique des Pays roumains. Ni sources historiques, ni preuves matérielles ne nous permettent de suivre, de loin ou de près, les étapes de la route qui auraient préparé la société valaque à élever un monument de la qualité et avec la signification politique et ecclésiastique de cette église. Il fallait un tournant dans l'histoire de la Valachie, une perspective nationale et internationale autre que par le passé pour ériger un monument représentatif non seulement pour le règne de Basarab I (env. 1310-1352), et de ses successeurs, mais pour le pays tout entier qui, comme on le sait, entrait après 1359 officiellement en relations avec l'orthodoxie byzantine.

<sup>38</sup> P. A. Underwood, *The Kahrie-Djami*, vol. I-III, New York, 1966.

<sup>39</sup> C. Nicolescu, « Aspecte ale relațiilor culturale cu Bizanțul la Dunărea de Jos în secolele X–XIV », SMIM, V, 1962, p. 52.

L'historiographie étrangère toute récente présente une fausse image de la valeur de la peinture de ce monument<sup>40</sup>. Celle-ci est loin d'être exclusivement le résultat de repeints tardifs. Une partie très importante de la peinture originale subsiste en bon état, ce qui permet de changer l'image qu'on se fait souvent d'un des monuments représentatifs de l'art paléologue à l'extrême Nord du Sud-Est de l'Europe. Des recherches récentes nous permettent d'affirmer que, outre les relations avec la Kahrié Djami<sup>41</sup>, la peinture de Curtea de Argeș (certains traits iconographiques et stylistiques également) est apparentée à celle de l'église des Saints-Apôtres et aussi à Saint-Nicolas Orphanos de Thessalonique<sup>42</sup>. Nous pouvons donc considérer la peinture du monument valaque comme l'aboutissement d'un style qui, à partir de la Macédoine grecque (Thessalonique, Verria), passant par Dečani et Gračanica, répand à travers le Sud-Est européen une des formules, d'excellente qualité artistique, de la peinture paléologue.

La peinture de quelques monuments de Transylvanie, quasiment inconnus à l'historiographie étrangère, datant pour la plupart de la fin du XIV<sup>e</sup> et du commencement du XV<sup>e</sup> siècle (la plus ancienne église Sântă-Mărie-Orlea est peinte autour de 1311), parmi lesquels les plus importants seraient : Strei, Leșnic, Criscior, Strei-Sângeorgiu, Ribița, relève de l'iconographie byzantine, d'un style romano-gothique et comporte de nombreux détails relevant de la vie locale, ce qui a permis de qualifier l'ensemble de cette peinture de « première synthèse locale »<sup>43</sup>.

Vers 1390<sup>44</sup>, la première importante fondation monastique, l'église de Cozia (Valachie), due au prince Mircea l'Ancien (1380-1418), souligne un double aspect de l'art valaque de l'époque. D'une part, l'architecture et la sculpture décorant les façades témoignent d'une incontestable parenté avec les monuments serbes de la Morava ; d'autre part, la peinture du narthex (tout le reste de la peinture remonte au début du XVIII<sup>e</sup> siècle), avec son impressionnante frise d'ascètes, avec la figuration des Conciles œcuméniques et l'Acathiste de la Vierge, relève à coup sûr de l'art byzantin (sinon de Constantinople même), comme de la présence d'un renouveau de l'ascétisme, dû vraisemblablement, au courant hésychaste. Un autre fait mérite d'être relevé dans l'art de Cozia : la représentation de l'aigle bicéphale sur la façade (sculptée en pierre) ainsi que sur le costume, porté par le prince dans son portrait figuré

<sup>40</sup> A. Grabar, *L'art du Moyen Âge en l'Europe orientale*, Paris, 1968, p. 108 ; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 23.

<sup>41</sup> P. A. Underwood, *op.cit.*

<sup>42</sup> A. Xyngopoulos, « Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique », dans *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise, 1971.

<sup>43</sup> V. Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, Bucarest, 1970, p. 21.

<sup>44</sup> V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 191-198 ; Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 136-140 ; *Istoria artelor plastice...I*, p. 157-102. Pour la datation en l'an 1390 du monument, v. E. Lăzărescu, « Data zidirii Cozicii », SCIA, 9, 1962, n° 1, p. 107-137.

dans le naos (repeint) et qui souligne la qualité de « despote » du fondateur<sup>45</sup>. Ce symbole, attestant une dignité essentiellement byzantine (malgré sa fréquence en Bulgarie et en Serbie), renforce la preuve du prestige des dignités et des titres byzantins à la Cour valaque.

C'est avec la même pensée qu'une trentaine d'années plus tard, Alexandre le Bon, prince de Moldavie (1400-1432), faisait broder sur une étole les titres de *αὐτοκράτωρ* et *αὐτοκρατορίσσα*<sup>46</sup>. Les exemples cités témoignent, évidemment limités au niveau de la Cour princière, d'un souci d'exprimer dans l'art certaines réalités d'ordre institutionnel de provenance incontestablement byzantine. En Valachie, les plus anciennes broderies liturgiques (l'étole et l'*épigonation* de Tismana, env. 1381-1389), ayant appartenu au métropolite grec de Valachie, Anthime Critopoulos, sont de provenance byzantine<sup>47</sup>. D'ailleurs, la broderie liturgique, celle valaque plus sensiblement que celle moldave, gardera, malgré des traits stylistiques fortement individualisés, tout au long de son évolution, de nombreux traits iconographiques d'origine byzantine.

L'attitude de proskynésis du prince représenté dans la Déisis de Curtea de Argeș, la « granatsa » byzantine qui était d'usage à la Cour de Alexandre le Bon<sup>48</sup>, l'enluminure et la décoration des manuscrits, la céramique (monumentale et utilitaire), certains objets de parure<sup>49</sup>, multiplient, à des niveaux artistiques différents, les aspects byzantins dans l'art des Roumains au XIV<sup>e</sup> et au commencement du XV<sup>e</sup> siècle. Deux manuscrits enluminés : le Tétraévangile du pape Nicodim en Valachie (1404-1405)<sup>50</sup> et celui de Gavril Uric en Moldavie (1429), demeurent, pour la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, les œuvres d'art somptuaire les plus représentatives pour les relations roumano-byzantines. Le premier, avec sa décoration florale et zoomorphe, est lié au monde grec (athonite probablement) ; le second représente déjà une création moldave<sup>51</sup>.

Mais tout comme pour l'étape précédente, cette présence byzantine ne définit pas l'art *roumain* de l'époque, tout au plus un aspect de l'art de Cour, officiel. Il est un reflet direct des nouvelles relations d'ordre ecclésiastique et

<sup>45</sup> R. Theodorescu, « Despre un însemn sculptat și pictat de la Cozia. În jurul 'despotiei' lui Mircea cel Bătrîn », SCIA, 16, 1969, n° 2, p. 191-208.

<sup>46</sup> M.A. Musicescu, « Date noi cu privire la epitrahilul de la Alexandru cel Bun », SCIA, 5, 1958, n° 1, p. 75-114.

<sup>47</sup> I. R. Mircea, « Câteva observații asupra unor broderii românești », MO, IX, 1959, n° 7-8 ; M.A. Musicescu, *La broderie médiévale roumaine*, Bucarest, 1969.

<sup>48</sup> C. Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Române, secolele XIV-XVIII*, Bucarest, 1970, p. 109 et suiv.

<sup>49</sup> D. Gh. Teodor, *op. cit.*

<sup>50</sup> I. R. Mircea, « Cel mai vechi manuscris miniat din Țara Românească: Tetraevanghelul popii Nicodim (1404-1405) », *Romanoslavica*, XIII, 1966, p. 203-221.

<sup>51</sup> S. Ulea, « Gavril Uric, primul artist român cunoscut », SCIA, 11, 1964, n° 2, p. 235-263 ; I. R. Mircea, « Contributions à la vie et à l'œuvre de Gavril Uric », RESEE, VI, 1968, n° 4, p. 573-591.

culturel avec Byzance et qu'on retrouve, souvent autrement intense, également dans les pays slaves. Car, c'est à la même époque que l'on constate la pénétration d'éléments de l'art occidental (roman et gothique) en Transylvanie, comme en Valachie et en Moldavie. Le « gisant » de Curtea de Argeș<sup>52</sup>, la boucle de ceinture en or trouvée dans le tombeau d'un prince dans la même église<sup>53</sup>, la basilique de Saint-Nicolas de Rădăuți<sup>54</sup>, de nombreux traits de style et d'iconographie gothiques de la peinture transylvaine viennent se superposer aux influences artistiques byzantines. Enfin, la structure architecturale et la décoration céramique des églises de Cotmeana (en Valachie)<sup>55</sup> et de la Sainte-Trinité de Siret (en Moldavie)<sup>56</sup> attestent un troisième élément de la synthèse, celui balkanique (issu, à son tour, de Byzance), qui intervient dans les débuts de l'art médiéval roumain. La synthèse entre ces éléments, différente selon les provinces<sup>57</sup>, deviendra pour la première fois une réalité dans l'art moldave de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. C'est à partir de cette époque, quand la synthèse roumaine dans l'art, une fois parachevée, continuera à évoluer, que de nombreux traits – sensibles surtout dans la peinture<sup>58</sup> (certains traits iconographiques), et dans les portraits des fondateurs<sup>59</sup> – hérités de l'art aulique byzantin définiront quelques aspects de l'art officiel, princier du Moyen Âge roumain.

Une dernière œuvre d'art roumain de l'époque byzantine (elle date de l'année même de la chute de Constantinople) – les portes en bois sculpté d'une chapelle (aujourd'hui disparue) du monastère de Snagov (Valachie) – offre une image parfaite de cette synthèse byzantino-balkanique (qui n'exclut pas certains rappels, assez vagues d'ailleurs, de l'art occidental) accomplie par les Roumains dès cette époque. Les portes de Snagov sont un de ces chefs-d'œuvre qui, outre

<sup>52</sup> *Istoria artelor plastice...* I, p. 171 ; pour les costumes portés par les princes valaques dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, de facture tantôt occidentale, tantôt byzantine et sur leurs effigies monétaires, v. P. Chihaiia, « Efigii monetare și portrete votive ale voievozilor Radu I și Mircea cel Bătrîn », GB, 27, 1968, n° 5-6, p.721-747.

<sup>53</sup> *Istoria artelor plastice...*, I, p. 172.

<sup>54</sup> V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 301-302 ; Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 120-124 ; *Istoria artelor plastice...*, I, p. 182-185.

<sup>55</sup> V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 135-136 ; Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 143-144 ; *Istoria artelor plastice...*, I, p. 157.

<sup>56</sup> V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 302-304 ; Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 148-153 ; *Istoria artelor plastice...*, I, p. 185-189.

<sup>57</sup> La Valachie restera toujours plus attachée à l'art byzantin ; la Moldavie gardera, du moins en ce qui concerne l'architecture, un équilibre entre éléments byzantins et éléments occidentaux ; la Transylvanie gardera toujours, du moins dans l'art des villes, une forte empreinte occidentale.

<sup>58</sup> V. les chapitres sur la peinture moldave des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles de S. Ulea, dans *Istoria artelor plastice...*, I, p. 291-293, 348-382.

<sup>59</sup> M.A. Musicescu, « Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le Sud-Est européen. Essai de typologie », RESEE, VII, 1969, n° 2, p. 281-310 [étude reproduite dans ce volume, n. éd.].

leur signification nationale, sont représentatifs pour le niveau artistique atteint par les arts somptuaires dans le Sud-Est européen à l'époque des Paléologues<sup>60</sup>.

### Conclusions

L'apport le plus remarquable des recherches récentes consiste, en premier lieu, dans la richesse du matériel découvert par les fouilles, et qui compose un arrière-plan chronologique inattendu de l'art roumain du Moyen Âge. Ce matériel permet de suivre l'évolution des rapports artistiques byzantins sur le territoire roumain depuis les débuts mêmes de l'existence de l'Empire d'Orient. L'image, telle qu'elle résulte de nos jours, des relations roumano-byzantines en ce qui concerne l'art, pourrait être celle d'un tryptique : la Valachie, au *centre*, laquelle, après Curtea-de-Arges, tout en multipliant ses propres expériences artistiques, demeure étroitement liée à la tradition byzantine durant tout son long Moyen Âge, d'un *côté* la Moldavie, laquelle, sans jamais s'éloigner de Byzance et de l'art post-byzantin, sans jamais ignorer l'Occident, se hausse au niveau de la plus pure création d'art du Moyen Âge roumain ; de *l'autre côté* la Transylvanie, où le rapport Byzance-Occident est inverse à l'égard de la Moldavie, mais où, malgré la présence autoritaire d'un Occident de province, l'art garde de nombreux échos byzantins à un niveau populaire, qui pourrait être comparé à celui de la province grecque post-byzantine.

Les étapes chronologiques que nous avons esquissées dans ce rapport ont chacune leur propre signification : la première est celle qui, à partir de la continuité romano-byzantine, témoigne de la *pénétration* presque ininterrompue, même si très lente, de différents éléments d'art du monde byzantin vers l'intérieur du pays ; la seconde étape permet de surprendre une certaine *diffusion* artistique plus complexe sur presque toute l'aire des futures provinces roumaines ; la troisième étape (vers sa fin surtout) est celle des assises qui deviendront, une *permanence* dans l'éclosion comme dans l'évolution de l'art roumain du Moyen Âge. On peut, en fin de compte, constater que les recherches actuelles dans le domaine des relations artistiques roumano-byzantines ont abouti à trois modalités d'aborder cette étude : la recherche *archéologique* (pour les IV<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles) ; la recherche *archéologique* et *artistique* à la fois (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle) ; la recherche *d'histoire de l'art* en tant que porte-parole de *l'histoire de la culture* (pour l'époque à partir du XIV<sup>e</sup> siècle).

D'autre part, les étapes mentionnées correspondent, en général, à celles de l'art byzantin lui-même. L'image n'est toutefois pas complète. Il ne s'agit, évidemment pas de créations d'ordre esthétique majeur : ivoires, émaux, ouvrages en or, mosaïques, etc., tout ce somptueux art impérial pénètre très peu

---

<sup>60</sup> K. Wessel, « Die Holztür des Klosters Snagov », dans *Beiträge zur Südosteuropa Forschung*, Munich, 1966, p. 445-450.

dans les régions au-delà du Danube. Il est donc impossible, du moins à l'heure actuelle, d'esquisser la moindre hypothèse sur le rôle que ces objets de luxe ont pu jouer dans la formation et dans l'évolution de l'art roumain. Tandis que certains objets de provenance byzantine (céramique, bijoux, objets de culte) et qui inspirent directement les productions locales marquent un niveau de culture matérielle et artistique qui devait correspondre au niveau général de la province byzantine (voire même, probablement, la ville de Constantinople aussi). Le double aspect des relations roumano-byzantines : province – Capitale, populaire – officiel (auquel on pourrait ajouter, vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, un aspect monastique, dont les aboutissants ne sont que trop peu étudiés jusqu'à présent), déjà saisissable au cours des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, deviendra une permanence à partir du XIV<sup>e</sup>. Des recherches très récentes, et dont les résultats nous paraissent particulièrement révélateurs pour un aspect de l'art du Moyen Âge à peine soupçonné jusqu'à présent, placent entre les X<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles les débuts d'un « art populaire médiéval roumain »<sup>61</sup> imprégné de forts traits byzantins. En effet, certains genres d'art (céramique, parures, peut-être aussi sculptures en pierre et en bois) garderont tout le long du Moyen Âge une facture « populaire » laquelle, à une époque difficile à préciser (vraisemblablement vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle), ira se fondre dans l'art paysan roumain. Ceci n'exclut évidemment pas une influence de haut en bas de l'art officiel vers l'art paysan et l'inverse aussi. L'autre aspect, celui officiel, l'art de Cour et des grands féodaux (architecture et peinture, souvent miniature et broderie), se développera dans les centres urbains, dans les fondations princières, comme dans les grands monastères toujours importants centres de culture, en commençant par le style paléologue et en continuant avec l'art post-byzantin entendu et manié selon les réalités sociales, l'évolution culturelle et les traditions artistiques du peuple roumain. C'est ce dernier aspect qui gardera, jusque vers la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, de nombreuses survivances byzantines, et qui, sous leur aspect rustique, pittoresque, nourriront jusque vers la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'art remarquablement vigoureux de toutes les catégories de la bourgeoisie naissante, dans les nombreuses villes de la province roumaine.

Cet art tardif de la province, grecque (Macédoine, Épire, Thessalie) et roumaine, formera le dernier chaînon d'une entente artistique plus que millénaire.

---

<sup>61</sup> R. Theodorescu, « Sur les débuts de l'art populaire médiéval roumain », RRHA, VII, 1970, p. 3-13.

## ÉVOLUTION DES ÉTAPES STYLISTIQUES DE LA PEINTURE MURALE VALAQUE

Peut-être aucune des créations artistiques des pays du Sud-Est européen où la peinture byzantine ou de tradition byzantine – filtrée à travers différentes expériences artistiques et fécondée par le génie local – a stimulé la formation d'un art représentatif pour tant de peuples, n'est-elle moins connue que la peinture de Valachie (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle). À l'exception de l'ensemble peint dans l'église Saint-Nicolas de Curtea de Argeș (post 1352), connu depuis longtemps de l'historiographie de l'art byzantin, nous ne rencontrons dans la littérature de spécialité étrangère que de fugitives mentions de certains monuments remarquables seulement dans la mesure où leur peinture peut être intégrée dans la notion, encore trop peu différenciée, de peinture post-byzantine. Les recherches roumaines plus anciennes non plus n'ont révélé – même dans d'amples études analytiques et d'iconographie comparée, comme celles dues au prof. I. D. Ștefănescu<sup>1</sup> – exception faite de quelques appréciations stylistiques trop sommaires, plus que la parenté, souvent simplement de forme, avec tel ou tel ensemble peint des pays balkaniques ou du Mont Athos. Considérablement intensifiées après la guerre, les recherches roumaines sont encore loin d'avoir pu résoudre les problèmes que pose la peinture valaque, soit sous leur forme spécifiquement roumaine, soit sous celle de sa parenté avec la peinture du Sud-Est européen. Il est toutefois possible de déterminer certains aspects révélateurs qui, s'ils ne prouvent pas toujours une incontestable réussite artistique (ce qui est très souvent le cas pour la Moldavie), n'en sont pas moins significatifs tant pour l'histoire de l'art et de la culture roumaine que pour ses relations avec l'art et la culture des pays orthodoxes sud-danubiens. Soumettre à la discussion certains de ces aspects – concernant en premier lieu les étapes d'évolution jusqu'à la fin du Moyen Âge – tel est le but de ce travail.

L'absence de tout terme de comparaison avec de plus anciennes peintures valaques limite les possibilités d'apprécier celle de Saint-Nicolas d'Argeș à la constatation d'ordre général qu'elle est de style Paléologue. Thèmes et détails iconographiques, ainsi que nuances et accents stylistiques apparentent

---

<sup>1</sup> I. D. Ștefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, 1938 ; idem, *Contributions à l'étude des peintures murales valaques*, Paris, 1938 ; idem, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1932.

la peinture de l'église valaque en premier lieu à celle de Kahrie Djami<sup>2</sup>, à la peinture serbe (celle de Peć et de Dečani, notamment) ainsi que, dans une moindre mesure, à celle d'Ivanovo (Bulgarie), similitudes et parentés qui justifient l'appartenance de la peinture d'Argeș à un courant de large diffusion balkanique<sup>3</sup>.

La question de savoir si ce riche et très bel ensemble est le résultat d'une évolution locale (évidemment étroitement lié à l'art des pays balkaniques)<sup>4</sup>, donc le terme d'une étape ou, au contraire, un début (qui ne nierait certainement pas l'existence d'une plus ancienne peinture en Valachie) qui, tout comme l'architecture du monument, soulignerait le besoin d'organisation et de représentation du nouvel État indépendant de Valachie, n'entre pas dans les limites de ce travail. Indépendamment du passé, l'unique point de départ pour la recherche de l'évolution de la peinture valaque est la constatation que nous avons à faire à Curtea de Argeș à un art arrivé à sa maturité et qui atteste les exigences artistiques de la cour princière valaque. La fréquence des éléments hellénistiques dans les détails d'architecture et de paysage des scènes, le rythme soutenu et dynamique, la complexité des compositions, la sûreté et l'élégance du dessin, le coloris d'une harmonie savante, sont des qualités qui apparentent la peinture d'Argeș à la peinture byzantine si raffinée du XIV<sup>e</sup> siècle. À la qualité « picturale » (dans le sens que V. N. Lazarev<sup>5</sup> accorde à l'étape de maturité de la peinture paléologue, caractéristique de l'ensemble de Curtea de Argeș) s'ajoutera la peinture du pronaos (narthex) du monastère de Cozia (c. 1391),<sup>6</sup> qu'elle participe de l'étape « graphique » que le même savant considère comme spécifique à la fin de la peinture paléologue.

La peinture valaque trouve donc son fondement stylistique dans un art de grande qualité et qui – dans l'ambiance de la culture et de la spiritualité

<sup>2</sup> La plus récente et la plus complète analyse iconographique et stylistique de la peinture d'Argeș chez V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, vol I, Bucarest, 1959, p. 340-391. L'hypothèse de l'auteur, que la peinture d'Argeș occupe une place intermédiaire entre les peintures du premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle et celles de la fin de ce siècle (p. 350) est non seulement vraisemblable, mais constitue, dans l'état actuel de nos connaissances l'unique hypothèse de travail pour intégrer l'ensemble valaque dans le cycle stylistique auquel il appartient.

<sup>3</sup> Les relations étroites de l'Église valaque avec le Patriarcat de Constantinople, d'une part, avec le monde athonite de l'autre, la présence, en Valachie, de métropolitains grecs (au XIV<sup>e</sup> siècle) explique suffisamment les étroites relations artistiques du pays avec le Sud. Pour ce problème v. C. C. Giurescu, « Întemeierea Mitropoliei Ungrovlahiei », BOR, LXXVII, n° 7-10, juillet-octobre, 1959, p. 673-697 ; N. I. Șerbănescu, « Mitropolii Ungrovlahiei », *loc. cit.*, p. 722-737 ; Al. Elian, « Legăturile Mitropoliei Ungrovlahiei cu Patriarhia de Constantinopol și cu celelalte biserici ortodoxe », *loc. cit.*, p. 904-935 ; P. Ș. Năsturel, « Aperçu critique des rapports de la Valachie et du Mont Athos des origines au début du XVI<sup>e</sup> siècle », RESEE, II, 1964, n° 1-2, p. 94-126.

<sup>4</sup> C. Nicolescu, « Aspecte ale relațiilor culturale cu Bizanțul la Dunărea de Jos în secolele X-XIV », SMIM, V, 1962, p. 7-56.

<sup>5</sup> V. Lazarev, *Istoriya vizantijskoj živopisi*, Moscou, 1954.

<sup>6</sup> E. Lăzărescu, « Data zidirii Coziei », SCIA, 9, 1962, n° 1, p. 107-137.

balkanique, propre aussi à la Valachie – représentait pour l'art du Sud-Est européen l'actualité la plus expressive et la forme la plus répandue.

Nous croyons pouvoir définir, dans ces conditions, la première étape de la peinture valaque comme étant l'« *étape byzantino-balkanique* »<sup>7</sup>. Ce qualificatif sera confirmé aussi bien par les inscriptions grecques et slaves de la peinture d'Argeș, que par les objets d'art de la fin du XIV<sup>e</sup> et du début du XV<sup>e</sup> siècles valaques : l'épitrachilion et l'épigonation au monogramme du métropolitain grec Anthime Critopoulos<sup>8</sup> (1381-1402) (similaires à d'autres pièces de broderies grecques se trouvant au Mont Athos), l'épithios de Cozia (1396)<sup>9</sup> dont les traits stylistiques rappellent certaines représentations serbes du « Thrène » et surtout le tétraévangile slave (de rédaction serbe) écrit vers 1404-1405 par le moine d'origine greco-serbe Nicodim (fondateur des monastères roumains de Vodița et de Tismana). La décoration de ce manuscrit – géométrique, végétale, florale et zoomorphe – combine certes des éléments byzantins (accusant des traits orientaux) mais de large diffusion dans les Balkans<sup>10</sup> et non encore adoptés et adaptés à une vision spécifiquement roumaine (l'ornementation des manuscrits valaques sera en premier lieu géométrique). Dans la mesure où l'on peut parler au XIV<sup>e</sup> siècle d'une symbiose gréco-slave en Bulgarie, en Serbie, en Albanie, elle s'avère évidente aussi dans l'art valaque<sup>11</sup>.

\*

De la peinture valaque du XV<sup>e</sup> siècle – époque du premier épanouissement de la peinture monumentale moldave et celle d'un intéressant mélange stylistique entre éléments centre-européens, byzantins et locaux en Transylvanie – il n'est rien resté. En effet aucun des nombreux monuments d'architecture mentionnés dans les documents du temps ne nous est parvenu.

En ce qui concerne la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle on ne peut pas parler d'une continuité stylistique avec celle du XIV<sup>e</sup> siècle. D'autre part, les différentes manières de peindre, lesquelles confèrent à chaque ensemble sa propre individualité, paraissent définir la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle comme dépourvue d'unité stylistique, au détriment de l'effort fourni pour exprimer à des dimensions propres un art spécifiquement roumain. Il est nécessaire de rappeler dans ce sens le contraste entre la peinture valaque et celle moldave qui atteint

<sup>7</sup> Pour les relations avec la Serbie et la Bulgarie à cette époque, v. E. Turdeanu, *Les Principautés Roumaines et les Slaves du Sud : Rapports littéraires et religieux*, Munich, 1959.

<sup>8</sup> I. R. Mircea, « Câteva observații asupra unor broderii românești », MO, XI, n° 7-8, Juillet-Août, 1959.

<sup>9</sup> G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin* (avec la collaboration d'Hélène des Ylouses), Paris, 1939-1947.

<sup>10</sup> I. R. Mircea, « Cel mai vechi manuscris miniat din Țara Românească: Tetraevanghelul popii Nicodim (1404-1405) », *Romanoslavica*, XIII, 1966, p. 203-221.

<sup>11</sup> E. Turdeanu, *op. cit.*

vers la troisième décennie du XVI<sup>e</sup> siècle (avec la peinture extérieure) le sommet de son évolution et de son originalité créatrice. L'instabilité politique interne, la situation trouble économique et sociale, n'ont pu faciliter la formation d'une école de peinture en Valachie. Néanmoins, l'introduction de l'imprimerie, les préoccupations de culture d'un Radu le Grand (1495-1508) ou d'un Neagoe Basarab (1512-1521), la présence, à la tête de l'Église valaque d'un Nippon, ex-patriarche œcuménique, d'un Maxime Branković, apparenté à la femme de Neagoe Basarab (princesse d'origine serbe), d'un imprimeur de l'envergure du moine monténégrin Macaire, etc. prouvent l'effort – reflété non seulement dans les manuscrits et les livres imprimés – mais aussi dans l'art – de voïévodes et grands seigneurs de donner au pays, sur les fondements de l'héritage orthodoxe, un niveau intellectuel et des réalisations artistiques dignes de la grande tradition byzantine commune à tous. Les fastueux monastères de Dealu (1500-1501) et d'Argeș (1517-1522) devaient être le résultat d'un acquis représentant une somme des connaissances techniques et artistiques de l'époque ; leurs fondateurs se seront adressés pour les décorer à des peintres dont l'expérience et le savoir ne pouvaient être moindres que ceux des architectes et des sculpteurs. Nous connaissons quelques-uns de ces peintres, roumains ou balkaniques. Ils professaient un art où la tradition byzantine, figée dans des formules, empruntait l'apparence d'un art aulique ou reflétait l'influence de l'un ou de l'autre des milieux artistiques qui gardaient encore vivante la tradition propre aux différentes écoles nationales de peinture des Balkans. Des Roumains tels Dumitru et Chirtop, qui exécutèrent les fresques de la chapelle du couvent de Bistrița (env. 1512), Mina, peintre de Căluu (1588), Jitian, Stanciul et Dobromir<sup>12</sup>, peintres des monastères de Dealu et d'Argeș, ce Dobromir de Târgoviște, peintre de Tismana (1564)<sup>13</sup>, des Serbes comme David et Radoslav qui peignirent la chapelle de Cozia (1542-1543), ou tel peintre grec de Stănești (1536), sont tous des artistes instruits, de corrects dessinateurs, souvent d'excellents coloristes. Ce ne sont ni des innovateurs, ni des créateurs d'art, encore moins de style, mais des gardiens qui assumèrent modestement la transmission (dans différentes manières selon leur formation artistique) de la tradition byzantine sur les fondements de laquelle s'épanouissait à cette époque dans les grands centres (l'Athos, la Thessalie, l'Épire et Peć en Serbie) la peinture post-byzantine.

La politique panorthodoxe d'un Neagoe Basarab qui intensifie les relations de la Valachie avec les peuples chrétiens soumis à la domination ottomane,

---

<sup>12</sup> Dobromir, le peintre du monastère d'Argeș, est généralement considéré comme le même peintre qui a décoré le pronaos du monastère de Tismana, en 1564. Nous ne sommes pas d'accord avec cette hypothèse, entre autres puisque les différences stylistiques entre ces deux ensembles sont très grandes. V. pour le même point de vue, R. Teodoru, *Mănăstirea Tismana*, Bucarest, 1966.

<sup>13</sup> *Ibid.*

les liens de famille entre voïévodes et seigneurs valaques et serbes<sup>14</sup>, le prestige spirituel et même artistique dont le Mont Athos jouissait parmi les pays orthodoxes, la présence sur le territoire roumain de maîtres itinérants appartenant au monde balkanique, l'intense circulation des icônes, voilà qui explique dans une certaine mesure cette parenté qui s'applique aussi à la Valachie.

La peinture valaque du XVI<sup>e</sup> siècle ne demeure toutefois pas un corps étranger à l'art médiéval roumain. L'église princière (du XIV<sup>e</sup> siècle) de Curtea de Argeş reflétait la volonté du prince de mettre l'art valaque sur un pied d'égalité, sinon avec l'art de Byzance proprement dit, du moins avec celui des Balkans tel qu'il était interprété et fécondé par les pays slaves du sud. La fondation de Neagoe Basarab à Argeş (dont la peinture a été achevée en 1526) inaugure dans la même mesure et avec un faste sans précédent, l'art valaque du XVI<sup>e</sup> siècle et cela prouve, d'une part, la volonté du prince de souligner la solidarité ininterrompue de son pays avec la grande tradition byzantine, et d'une autre, que par l'initiative de l'édification de ce monument il mettait en valeur sa qualité de représentant de l'unique pays demeuré libre de la péninsule Balkanique. Ainsi, pour autant que la politique d'intégration de la Valachie dans une culture supérieure était chose normale au début de l'existence de l'État, la politique de patron de la culture orthodoxe traditionnelle menée par Neagoe Basarab, soulignait la conscience qu'avait le prince de garder – et aussi de mettre en valeur – l'unique réalité sur laquelle pouvait encore compter un monde privé de liberté : la solidarité avec le passé. Et si la peinture de l'église princière représente une synthèse byzantino-balkanique, commune à tout le Sud-Est européen du XVI<sup>e</sup> siècle, la peinture du monastère d'Argeş – elle aussi synthèse, plus large même que la précédente – reflète, dans l'ampleur de son programme iconographique, dans la somptuosité trompeuse de son style, une velléité nationale d'affirmer néanmoins une finalité culturelle de structure largement orthodoxe. La solennité qui réunit – de par la volonté du prince – en 1517, tous les représentants de marque du monde de l'orthodoxie à l'occasion de la consécration de l'église du Monastère d'Argeş (Théolepte, patriarche de Constantinople, les métropolitains de Serrès, Sardes, Mídia, Melnik, les higoumènes du Mont Athos, etc.) prouve, une fois de plus, combien l'art représentait aux yeux du voïévode de Valachie un moyen d'unification spirituelle.

Par ailleurs, il est évident que la peinture (tout comme l'architecture) suivait un programme appelé à répondre aux exigences et aux besoins de la cour, du clergé et de la noblesse valaques. Le fait apparaît évident tant dans la représentation peinte de fondateurs – conception qui diffère des voïévodes aux

---

<sup>14</sup> Pour les relations roumano-serbes à cette époque, v. I.R. Mircea, « Relations culturelles roumano-serbes au XVI<sup>e</sup> siècle », RESEE, I, 1963, n° 3-4, p. 377-419.

boïars – que dans la figuration des différents saints et patrons des dits fondateurs. Et si l'éclectisme stylistique, manifesté dans la peinture murale de tous les pays balkaniques au XVI<sup>e</sup> siècle, est un reflet de la réalité du temps, le propre de l'ambiance et aussi quelques constantes iconographiques<sup>15</sup> (dans la peinture des icônes on peut même signaler certaines innovations iconographiques intéressantes) prouvent que, au-delà des formes légiférées par la tradition, transparait le besoin de voir définir, dans la mesure du possible, certains aspects des réalités culturelles, sociales et même politiques de la Valachie.

À la lumière de ces constatations il est permis de parler de l'orientation double mais parallèle de la peinture valaque du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est d'une part, son intégration dans des formes d'art communes aux Balkans, à une époque si justement caractérisée par N. Iorga – « Byzance après Byzance » – et de l'autre, la tendance précise de marquer, en dépit de la diversité stylistique formelle, le patrimoine culturel et la *Weltanschauung* d'une société qui tend à refléter dans l'art ses propres réalités. Et c'est ainsi que, malgré la participation à l'éclectisme de l'art post-byzantin balkanique, la peinture valaque accuse à travers toute sa diversité ses propres traits. En commençant par la seconde décennie du XVI<sup>e</sup> siècle nous avons à faire à deux visions iconographiques et stylistiques différentes : l'une qui reflète le milieu de la cour princière, l'autre le milieu monastique ; l'une à Argeș, où l'accent formel imprime à l'ensemble peint une tonalité aulique<sup>16</sup>, l'autre à la chapelle de Bistrița, d'une austérité quasi anachronique. D'autre part, la représentation à Argeș d'un prince serbe – fait unique dans l'ensemble de la peinture roumaine médiévale – confirme, tout comme les dons nombreux accordés aux monastères serbes, aussi bien les étroites et actives relations avec la Serbie, que le prestige dont jouissait dans l'ambiance de la noblesse roumaine la tradition culturelle et artistique du peuple voisin<sup>17</sup>. Ce fait trouve une confirmation de plus dans la représentation, à la chapelle de Bistrița, des saints nationaux serbes, Sava et Simeon<sup>18</sup> (la plus ancienne de la peinture valaque). D'autre part, la présence parmi les saints du

---

<sup>15</sup> Entre autres, parmi les scènes les plus fréquentes, caractéristiques pour l'iconographie de la peinture valaque nous mentionnons les suivantes : « la Divine Liturgie » (peinte soit à la base de la tour, soit dans la bēma), le « Tabernacle » (bēma), la « Vierge de l'Incarnation » dans la conque de l'abside centrale ; le « Manteau de la Vierge », la représentation des papes dans le tambour de la tour ; la représentation développée des miracles de Jésus. Pour les problèmes de l'iconographie valaque, v. I.D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1932.

<sup>16</sup> V. Brătulescu, *Frescele din biserica lui Neagoe de la Argeș*, Bucarest, 1942.

<sup>17</sup> Pour les relations culturelles roumano-serbes v. I. R. Mircea, « Relations culturelles... », et Sp. Radojčić, « Srpsko-rumunski odnosi XIV–XVII veka », dans *Godišnjak filozofskog Fakulteta u Novom Sadu*, Knjiga I, Novi-Sad, 1956.

<sup>18</sup> I. R. Mircea, « Relations culturelles... ».

pronaos de Tismana d'un Pierre l'Athonite, d'un Jean de Rila, du même saint Sava et d'autres encore, signifie à la fois l'accent mis sur le sentiment de la tradition de la fondation de ce monastère par le moine gréco-serbe Nicodim<sup>19</sup> et sur les étroites relations spirituelles avec le monde balkanique d'alors.

Ce sont les formules de la peinture post-byzantine des Balkans – adoptées, gardées mais aussi renouvelées dans une gamme d'expressions qui ne manquent pas de vigueur – qui représentent, dans les grandes lignes, le fondement de la peinture valaque du XVI<sup>e</sup> siècle. Du point de vue des traits formels, traits assurant le maintien d'une iconographie demeurée traditionnelle, cet art demeure donc une production de série, un phénomène non pas d'imitation, mais de répétition. Mais entre l'élégance hiératique d'Argeş et le « graphisme » de la chapelle de Cozia – monuments exprimant l'un et l'autre cet « esprit de calligraphie académique », pour reprendre le terme dont M. Chadzidakis définit la peinture crétoise au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>, entre le décorativisme aux accents lyriques de Tismana<sup>21</sup>, tous différents en tant que réussite artistique, il existe tout de même une évidente parenté qui provient des mêmes procédés techniques, des mêmes « recettes » stylistiques. La pratique, dans une mesure assez importante en Valachie aussi, d'un art en partie appauvri dans sa force créatrice ne doit pas être entendue comme un phénomène purement imitatif. Au contraire, elle représente la volonté artistique autochtone de maintenir par les moyens que lui permettait cette dure époque, l'unique réalité stable, celle qu'ils trouvaient dans leur propre tradition, celle de la culture byzantino-slave, que conservaient, dans la même mesure et dans des conditions encore plus défavorables, les pays voisins. Et c'est pour cela que la signification de la peinture valaque ne doit être que partiellement recherchée dans les somptueuses fondations du début du siècle (Dealu et Argeş). L'art de celles-ci – la peinture dans la même mesure que l'architecture et la sculpture – demeure l'expression même d'une phase qui ne prouve qu'une continuité sporadique et ne reflète pas les réalités roumaines dans leur ensemble. On ne retiendra de la peinture aulique d'Argeş que son caractère profane et le sens historique qu'impliquait, ici pour la première fois, avec autorité, la frise des voïévodes valaques, qui concrétisait pour les contemporains le lien ininterrompu avec le passé. Le portrait profane, individuel ou de groupe, souligne l'un des traits les plus authentiques et les plus directs de la réalité sociale valaque de l'époque. En Valachie les portraits des fondateurs appartiennent à deux conceptions différentes, selon qu'il s'agit de princes ou de boïars. Combien révélatrice est cette différence c'est ce que prouvent clairement les deux portraits placés presque face à face dans la chapelle

<sup>19</sup> Idem, « Cel mai vechi manuscris miniat... ».

<sup>20</sup> M. Chatzidakis, « Contributions à l'étude de la peinture postbyzantine », extrait de *l'Hellénisme contemporain*, Athènes, 1953.

<sup>21</sup> R. Teodoru, *op. cit.*

de Cozia : Mircea l'Ancien (1386–1418) est un chevalier médiéval; le spathaire Stroe qui surveilla les travaux de construction du monument, figure vigoureuse et d'une vivacité inattendue dans l'ensemble si peu communicatif de la peinture, est le représentant typique d'une catégorie de boïars dont le prestige a si souvent fait peser la balance en leur faveur. De même, entre les portraits élégants et d'une beauté efféminée des fondateurs peints dans le naos de la même église et les portraits si intensément vivants des membres de la famille Buzescu sur les murs des églises de Stănești (1536) ou de Căluș (1588), on reconnaît facilement la différence réelle entre certaines catégories sociales de l'époque et un aspect caractéristique du genre de vie de la Valachie du temps. Enfin, entre la figure nimbée, anachronique, mais si typiquement serbe, du personnage qui figurait au monastère d'Argeș le prince Lazare<sup>22</sup> et le portrait de la chapelle de Bistrița, du vieillard à la longue chevelure blanche et au regard si direct du grand ban d'Olténie, Barbu Craiovescu, il y a deux mondes bien distincts: celui d'un traditionalisme autoritaire, rappelant Byzance à travers les Balkans et celui de l'actualité roumaine; l'un symbolique et hiératique, l'autre étranger à toute notion de protocole, expression spontanée de ses créateurs. Les peintres exprimaient ainsi, d'une part, le sentiment général de l'époque, symbolique et traditionnel, correspondant à la conscience d'une continuité à travers les siècles, et d'autre part, le langage de l'actualité, celui de la réalité du pays.

Le caractère double de la peinture valaque au XVI<sup>e</sup> siècle – simultanéité entre tradition et actualité – devient ainsi apparent, les éléments balkaniques demeurent traditionnels, l'innovation est locale. Dans les limites de la réceptivité des formules traditionnelles consacrées – communes au monde orthodoxe – pénètrent par degrés des différenciations locales. Celles-ci tant iconographiques que stylistiques, évidentes surtout dans la peinture des icônes<sup>23</sup>, justifient l'affirmation de V. Vătășianu au sujet de la « mesure dans laquelle la peinture valaque avait évolué par rapport à la peinture balkanique », ce qui nous obligerait à reconnaître l'existence « d'ateliers locaux, actifs et importants »<sup>24</sup>. Qu'un « atelier princier » ait même existé durant le règne de Neagoe Basarab, cela est prouvé aussi par d'autres œuvres d'art de l'époque, broderies ou miniatures, par exemple. Néanmoins les différences stylistiques évidentes, même dans la peinture des icônes, ne peuvent s'expliquer que par l'« école » différente où ce sont formés les peintres, ou bien par leur nationalité différente.

Un vaste programme culturel comme celui de Neagoe Basarab visant à la protection des chrétiens des Balkans a dû avoir un écho artistique au sud du

<sup>22</sup> Ce portrait, retrouvé récemment dans l'église Ostrov, près de Călimănești (Olténie), mais connu déjà par V. Brătulescu, *op. cit.*, p. se trouve à présent à l'Évêché de Râmnicu Vâlcea.

<sup>23</sup> D. Năstase, « Icoana românească » dans *Studii asupra tezaurului restituit de URSS*, Bucarest, 1958 et V. Vătășianu, *op. cit.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

Danube, en y enrichissant de-çà de-là le patrimoine artistique<sup>25</sup>. Sans insister sur quelques peintures du Mont Athos (Xenophon, Dionysiou) dues à l'initiative des voïévodes<sup>26</sup>, nous mentionnerons la peinture de l'iconostase de Krušedol (env. 1519) que V. Djurić et Sv. Radojčić attribuent à des artistes roumains<sup>27</sup>. Des recherches comparatives dans ce sens sont encore nécessaires et ce n'est qu'au moment où l'on pourra déterminer la contribution roumaine à l'art balkanique qu'on pourra se faire une image correcte du rôle artistique de la Valachie dans les pays sud-danubiens<sup>28</sup>.

Nous croyons pouvoir définir cette seconde étape de la peinture valaque, comme l'« *étape du syncrétisme balkano-valaque* ».

\*

Époque d'intense floraison culturelle et de prestige à l'extérieur, riche en fondations érigées par les princes et les prélats, époque à la fois de recrudescences et permanentes relations avec le sud – en premier lieu avec la culture grecque – l'art valaque du XVII<sup>e</sup> siècle obtiendra, grâce aussi au grand nombre de monuments (églises et monastères), un caractère d'unité qu'on n'avait pas rencontré jusqu'alors.

Le reflet dans l'art, dans la peinture surtout, du processus complexe de développement de la culture écrite, grâce à l'imprimerie qui pénètre de plus en plus intensément dans toutes les sphères de la société valaque, est encore trop peu étudié en Roumanie. Vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle (notamment sous le règne de Mathieu Basarab) et plus intensément vers la fin du siècle, à côté des éléments traditionnels sud-slaves et grecs, la culture écrite tend à devenir roumaine. Ce phénomène se reflète, pour une bonne mesure, dans la peinture qui, malgré des influences baroques, acquiert un caractère de plus en plus autochtone.

Deux catégories d'éléments vont déterminer, avec modestie au début, puis vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, avec la maturité de leur expérience, un important revirement artistique dans la peinture. Ce seront d'une part, certaines formes baroques (dues en partie à l'illustration des livres imprimés, par intermédiaire de la Serbie et aussi par celui de la Transylvanie) et, de l'autre des éléments décoratifs – surtout floraux – qui animeront dorénavant un art figuratif plutôt dépourvu de vigueur. L'introduction de ces éléments peut être due en

---

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> T. Bodogae, *Ajutoarele românești la sfântul Munte Athos*, Sibiu, 1941.

<sup>27</sup> Voir V. J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade, 1961 ; Sv. Radojčić, « Rapports artistiques serbo-roumains de la fin du XIV<sup>e</sup> jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à la lumière des nouvelles découvertes faites en Yougoslavie », dans *Actes du Colloque international des civilisations balkaniques*, Sinaia, 1962.

<sup>28</sup> T. Bodogae, *op. cit.*

partie à une influence venue du sud, mais elle est due surtout aux peintres qui s'inspiraient soit de la décoration populaire, soit directement de la nature.

Ce qui dorénavant deviendra caractéristique de la peinture valaque – encore avec des hésitations, mais aussi avec la continuité d'un processus aux profondes et vigoureuses racines autochtones – ce sera son caractère décoratif. Et c'est ainsi que débute la rupture avec la peinture traditionnelle. La composition deviendra décorative (les fonds de paysage ou d'architecture des scènes joueront, du point de vue visuel, le même rôle que la composition), le dessin aussi, avec ses courbes de plus en plus compliquées et qui perdent souvent toute signification constructive, deviendra décorative, comme la couleur où la nuance disparaît en faveur de taches d'une luminosité crue. Ce processus s'affirme au fur et à mesure que les fondations se multiplient à travers les bourgades et les villages éloignés de la capitale.

Tout comme les maîtres d'œuvre et les tailleurs de pierre, les peintres proviennent pour la plupart du milieu local (monastique ou profane). Il est probable que les premiers peintres roumains aient travaillé sous la direction de maîtres étrangers; les équipés mêmes avaient souvent un étranger pour chef (même en 1670, la peinture du skite de Topolnița, exécutée 30 ans après l'édification du monument, est due à « Georges le Grec » [Gheorghe Grecul] et à Dima le Valaque); toutefois l'empreinte roumaine sur la peinture et même certaines différenciations stylistiques locales prouvent le rôle positif de ces « écoles » éparpillées un peu partout en territoire valaque. Il est évident que ces peintres manient avec une habileté de bons artisans tout ce que l'iconographie et la technique traditionnelles leur avaient légué. Mais ils introduisent aussi, dans l'esprit cultivé de la peinture post-byzantine des éléments du monde où ils vivaient, interprétant dans l'esprit de leur milieu, tout l'acquis artistique du passé. Ils mettent donc le symbolisme de la peinture religieuse médiévale à la portée du peuple. Cet apport stylistique de l'élément populaire se fait jour même dans une fondation princière, le monastère d'Arnota, bâti par Mathieu Basarab et peint en 1633 par un certain Stroe de la ville de Târgoviște, la capitale du pays<sup>29</sup>. La marche vers un caractère autochtone du programme iconographique et épique, traditionnel et commun à tout le Sud-Est européen se fait jour également dans l'activité littéraire des Principautés roumaines. La transposition dans un langage local, à accents populaires, de certaines traductions d'œuvres érudites, caractérise la *Cazania* (Homiliaire) du métropolitain Varlaam (1632-1653), traduite du slavon en 1648, ainsi que la traduction versifiée, en 1673, des psaumes par le métropolitain Dosoftei (1671-1686)<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> T. Voinescu dans *Istoria artelor plastice în România*, vol II, Bucarest, 1970.

<sup>30</sup> *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucarest, 1964, p. 437, 451.

On constate ainsi un enrichissement dans le choix des sujets de la peinture – phénomène d'importance culturelle évidente –, dû à la large diffusion de la littérature hagiographique, morale et même historique par l'imprimerie. Vies de saints aux abondants détails anecdotiques s'arrogent de plus en plus la place jadis réservée surtout aux miracles du Christ.

Enfin, l'iconographie des fondateurs se renouvelle elle aussi. Le nombre des personnages se multiplie jusqu'à couvrir parfois les murs du pronaos ; la représentation de ces derniers devient un véritable tableau de famille, une vaste galerie de portraits. Les figures en pied des métropolitains et des membres du haut clergé aussi (dont les plus anciennes datent en Valachie de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle), et même, vers la fin du siècle, les portraits des peintres et ceux de leurs apprentis, font parfois leur apparition dans l'ensemble de la peinture religieuse.

Tous ces renouvellements sont le résultat normal de l'évolution de la mentalité et de la culture valaque de l'époque. Et dans la mesure où le processus de « roumanisation » de la peinture est contemporain de celui de la généralisation de la langue roumaine dans la littérature écrite et imprimée, il prépare les masses populaires à recevoir et à s'approprier la littérature elle-même. Visiblement on assiste à la cristallisation d'une civilisation roumaine bien définie.

Si ce processus dans la peinture valaque au XVII<sup>e</sup> siècle est similaire à celui de l'art des pays balkaniques, si son évolution se dirige dans le même sens – avec un décalage chronologique insignifiant – et avec une signification nationale analogue, le langage plastique, lui, se différencie sensiblement, dans la mesure où chaque peuple ne recourt plus à la terminologie savante et « internationale » mais s'exprime avec les termes, parfois maladroits mais spontanés, d'un vocabulaire spécifiquement populaire. L'emploi sans discrimination pour la fin du XVII<sup>e</sup> siècle du terme de « post-byzantin » constitue donc dorénavant un anachronisme.

Par contraste avec l'époque du synchrétisme balkano-valaque, nous appellerons cette troisième période celle du « *renouveau local* » ce qui n'implique nullement une rupture avec l'art des Balkans.

C'est à une intéressante personnalité artistique, élevée dans l'ambiance de culture monastique de Câmpulung et formée à l'école de l'admirable peinture classique moldave des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, Pârvul Mutul, peintre des Cantacuzène, que reviendra le rôle de synthétiser l'expérience picturale valaque du XVII<sup>e</sup> siècle et de mettre en valeur – non sans une certaine originalité – les éléments qui constitueront le propre de la peinture valaque de l'époque notamment: le caractère décoratif, l'accent épique et l'ampleur donnée au tableau des fondateurs. Dans l'œuvre de Pârvul Mutul toute trace de sentiment aulique disparaît : hormis une couronne, plutôt modeste, que porte le prince, rien

ne le distingue plus des dizaines de personnages qu'il a peints à Filipeștii de Pădure (1692)<sup>31</sup> ou à Măgureni, par exemple<sup>32</sup>. En échange, les figures se différencient sensiblement, il met en valeur la beauté des femmes, la grâce des enfants. Tout en gardant un certain hiératisme dans l'attitude et dans les gestes, chacun des membres de la famille des Cantacuzène est rendu avec son individualité. Les quelques dizaines de membres de cette noble et intéressante maison, dont les représentants de marque (le stolnic Constantin Cantacuzène, Mathieu Cantacuzène, fondateur de nombre d'églises et d'institutions, le prince Șerban Cantacuzène, etc.) sont des personnages de haute culture ; ils sont peints non pas dans des frises hiératiques, mais par groupes de famille. Ceci souligne la forte conscience de l'actualité qui animait le peintre lequel ressentait à la fois l'importance sociale et culturelle des membres de cette famille, ses clients, dont le rôle se jouait entièrement dans le présent. Pour le pinceau de Pârvul Mutul les éléments traditionnels sont un anachronisme. L'intérêt manifesté pour la représentation de portraits à caractère réaliste est un reflet – encore modeste, il est vrai – de l'ambiance humaniste qui pénétrait à l'époque dans la culture roumaine, par l'intermédiaire de l'Europe centrale et de l'Italie.

\*

Ce début d'émancipation par rapport au passé se manifestera plus profondément dans certains aspects de la peinture à l'époque de Constantin Brâncoveanu (1688–1714), dont l'expression la plus caractéristique est visible sur les fresques de sa principale fondation, le monastère de Hurezi (1691–1704). Plusieurs peintres y ont travaillé, au début sous les ordres du Grec Constantin (auquel on devait déjà le bel ensemble peint de l'église Doamnei à Bucarest – 1683 où il a d'ailleurs travaillé en collaboration avec un peintre roumain)<sup>33</sup> et qui s'appelle lui-même « ot Târgoviște » (de Târgoviște) – et qui sont tous des Roumains. Cette équipe de peintres, dont les rangs grossissent sans cesse, a répandu dans toute la Valachie l'acquis de ce chantier de Hurezi qui donnera naissance à la quatrième étape de la peinture valaque.

Le processus d'unification stylistique dans l'architecture s'était effectué vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, au temps du règne de Mathieu Basarab. Pour la peinture il commence un peu plus tard, vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, pendant le règne de Constantin Brâncoveanu et se généralise au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est évident que ce fait est dû à la multiplication des équipes de peintres dont l'expérience – depuis l'importante commande pour Hurezi – se transmet dans les nombreux centres soit d'apprentissage du métier, soit d'exécution de fresques appelées à décorer les nombreuses fondations du temps. Si à Hurezi la part de la

---

<sup>31</sup> T. Voinescu, « Zugravul Pârvul Mutul și școala sa », SCIA, 2, 1955, n° 3-4.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> I. D. Ștefănescu, « L'église Doamnei à Bucarest », BCMI, XXXVI, 1943.

collaboration du chef de l'équipe, le peintre grec Constantinos, et des peintres roumains est difficile à discerner, elle est évidente toutefois dans la langue des inscriptions, tantôt en grec et tantôt en roumain.

Dans l'état actuel de nos connaissances on ne peut pas encore préciser en quoi consiste exactement l'influence exercée par la peinture du monde grec sur la peinture roumaine. On connaît certains thèmes nettement athonites qui apparaissent de plus en plus fréquemment dans les nouvelles fondations. L'intensification des détails puisés aux vies de saints, etc., est assurément un reflet de la circulation de plus en plus vive de littérature en langue roumaine. D'autre part, le style devient essentiellement décoratif. Certains ornements – en premier lieu floraux – occupent une place de mieux en mieux marquée dans la peinture de la première décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle. Toute cette décoration est nettement locale ; mais l'on constate à la fois une parenté assez étroite avec la décoration de la céramique turque<sup>34</sup> contemporaine, chose facilement explicable par les relations étroites et permanentes de la Valachie avec Constantinople. Il s'agit néanmoins d'une interprétation fortement locale tant du motif proprement dit que de l'ensemble de la décoration.

Le paysage où se meuvent les scènes gagne encore en importance. Vivant, pittoresque et varié, il est désormais infiniment plus animé et plus communicatif que les groupes de personnages aux mouvements factices, aux lignes molles et peu expressives et dont les figures conventionnelles frisent le médiocre avec leur beauté mièvre. Les scènes sont de petites dimensions et particulièrement nombreuses, disposées sans tenir compte de l'architecture. Elles font penser en quelque sorte à une profusion de petites icônes recouvrant les murs. Toute trace de monumentalité a disparu. On a à faire à une peinture purement illustrative où l'or et la palette intense se proposent de rehausser le dessin et la composition. Le lien avec le passé est assuré par l'iconographie comme par la vaste frise des voïévodes et des boïars qui revêtent la majeure partie du registre inférieur du pronaos.

Mais l'importance de Hurezi ne se limite pas à légiférer, à instaurer et à répandre ce style, elle réside aussi dans le fait que c'est le dernier monument où l'intention aulique est évidente, le dernier ensemble peint qui tient encore au passé, dans des conditions de vie profondément changées. Le parallélisme tradition – innovation, balkanique – local, se rencontre à Hurezi pour la dernière fois. Les portraits des fondateurs rappellent ceux d'Argeş et de Târgovişte, ainsi que la série des voïévodes – hiératiques et inexpressifs – peinte sur la paroi nord du pronaos.

---

<sup>34</sup> Tahsin Öz, *Turkish Ceramics*, Istanbul, 1953.

Outre ceux-ci, outre le somptueux « décorativisme » du dessin et de nombreux accents baroques, la peinture de Hurezi a un caractère profondément local, comme celle de toutes les fondations de Brâncoveanu.

Dans la peinture des chapelles du monastère de Hurezi de nouveaux thèmes font leur apparition (dans l'église principale on a figuré quelques scènes de la vie de Constantin le Grand) dont la plupart nettement monastiques (« la vie du vrai moine », la Dormition de saint Ephraïm et d'autres). C'est le début du caractère littéraire qui ira s'accroissant dans l'iconographie du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le rôle du Mont Athos et aussi de certains centres grecs dans le renouvellement de l'iconographie de cette peinture est loin d'être étudié. Le mélange de mystique et de décoratif<sup>35</sup> est l'un des aspects caractéristiques de la peinture valaque du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>.

L'aspect bivalent – aulique et populaire – de la peinture de Hurezi marque le début, pas très éloigné, de la différenciation qui restera en vigueur jusque vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. La peinture religieuse des villes, épigone de cet aspect officiel visible, pour la dernière fois, à Hurezi, sera soumise à l'influence occidentale, deviendra de plus en plus éclectique et disparaîtra à la fin en tant que forme d'art. Le côté populaire de la création du temps de Brâncoveanu constitue la source de la dernière étape de la peinture valaque laquelle se développera au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le « *style brancovan* » constitue la quatrième étape d'évolution de la peinture valaque.

\*

En commençant par la deuxième décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'héritage du caractère populaire du style brancovan fleurira selon des formules de plus en plus caractéristiquement locales, non pas en donnant naissance à un nouveau style, mais à des aspects propres, dans des manières particulières aux nombreuses « écoles » de peintres des petites villes, des bourgades, des villages, en Valachie, en Transylvanie et au Banat. Par une extension de la notion on a appelé cet aspect « style post-brancovan ». Nous l'appellerions plus exactement l'étape post-brancovan.

La décoration florale, exubérante et gracieuse est de moins en moins stylisée<sup>37</sup>. Le caractère moralisateur et exemplaire de la représentation va

---

<sup>35</sup> F. Dumitrescu, « L'ornementation dans la peinture murale de l'époque du prince Constantin Brâncoveanu », RRHA, II, 1965.

<sup>36</sup> Pour l'analyse stylistique de la peinture de Hurezi, v. I. D. Ștefănescu, *Contributions à l'étude des peintures murales valaques (Transylvanie, district de Vâlcea, Târgoviste et région de Bucarest)*, Paris, 1928, p. 32-46 ; T. Voinescu, « Școala de pictură de la Hurezi », dans *Omăgiu lui George Oprescu*, Bucarest, 1961, p. 373-587.

<sup>37</sup> F. Dumitrescu, *op. cit.*

s'accentuant, inspiré en grande partie par la littérature ainsi que – et surtout – par les réalités sociales mêmes. Par ailleurs, l'inspiration puisée à la vie populaire se ressent – bien de fois avec force – à l'intérieur même des scènes religieuses. Dans la « Fuite en Egypte » ou la « Naissance de la Vierge », les personnages sont vêtus à la paysanne et selon les régions. On rencontre fréquemment sur les murs des églises, à l'intérieur comme au dehors, des musiciens, des tziganes avec leurs ours, des bergers, des chasseurs, etc. Ironie, satire, ridicule d'une part, conseils, exemples de l'autre, parlent aux fidèles un langage épique facilement accessible au peuple. La littérature écrite a familiarisé dorénavant les masses avec l'œuvre épique encore étroitement rattachée à la théologie, mais exprimée dans un langage purement paysan. C'est en même temps un sentiment de solidarité nationale qui se fait jour dans certains détails de l'iconographie. Dans de nombreuses églises de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle sous le « Manteau de la Vierge » sont venus se réfugier boïars, prélats, villageois, paysans. On les retrouve côte à côte dans les scènes devenues très amples de la « Naissance de Jésus », de l'« Anastasis », du « Jugement dernier ». Prouvant une fois de plus combien la littérature écrite était répandue même dans les campagnes, tout l'humour populaire fait son apparition dans la représentation de thèmes comme « la mort et le vieillard », « La vie et les fables d'Esopé », « La parabole du riche et du pauvre », la légende de saint Eustache et autres<sup>38</sup>.

Si la valeur artistique de cette peinture ne dépasse pas souvent le niveau d'un métier bien assimilé, elle est néanmoins un témoin précieux marqué dans l'évolution de la culture populaire en Valachie.

Encore insuffisamment connue, la dernière étape de la peinture murale valaque, celle que nous désignerons comme l'« étape de la création populaire », grade au-delà de son accent pittoresque, une signification sociale et nationale de premier ordre. Le maintien du tableau votif et de famille dans les églises paysannes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et même au cours du XIX<sup>e</sup>, ne met pas seulement en valeur – par mimétisme – une ancienne tradition d'art. Dans les frises de paysans, portant avec tant de dignité leurs beaux costumes,<sup>39</sup> nous avons non seulement la preuve, vivante dans la conscience des fondateurs, de la continuité historique entre passé et présent, ou celle que l'art populaire vivifie un art d'essence intellectuelle, en lui donnant une dernière impulsion, mais encore la preuve que la classe paysanne a conscience d'appartenir à un groupe social en pleine ascension. Le portrait des fondateurs est devenu à présent le symbole de tout un pays. Et si, au cours des siècles, tout ce qui était étranger s'est peu à peu perdu, c'est cependant toujours de la perspective du passé que l'art a mis en

<sup>38</sup> T. Voinescu, « Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova », SCIA, 1, 1954, n° 1-2, p. 61-77.

<sup>39</sup> *Ibid.*

valeur ce qui est permanent dans la structure d'un peuple. Toute l'histoire roumaine se trouve concentrée au seuil des temps modernes, dans ces innombrables portraits dont la vigueur paysanne explique la création de suprême originalité de quelques sommets de l'art roumain contemporain : le sculpteur Constantin Brâncuși et le peintre Ion Țuculescu, dont l'œuvre se rattache si profondément à la tradition.

## BYZANCE ET LE PORTRAIT ROUMAIN AU MOYEN ÂGE

Ce texte nous a été suggéré par l'étude de Tania Velmans sur le portrait dans l'art des Paléologues\*. Les portraits roumains, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle et jusqu'à l'époque prémoderne, sont un héritage – direct ou par l'intermédiaire des Slaves du Sud – de Byzance. Les formules iconographiques des portraits paléologues y ont été connues, accueillies, adaptées, interprétées. Car Byzance demeure une source active d'inspiration pour exprimer des cas particuliers dans le domaine de l'histoire politique, sociale, culturelle des Roumains non sans mettre à contribution les traits de mentalité individuelle, ou même les complexes liens de famille apparemment plus ou moins énigmatiques. C'est ainsi qu'à leur tour les portraits roumains témoignent des différentes manières dont on maniait, tout au long de l'époque byzantine et post-byzantine, le vocabulaire iconographique de Byzance, si riche en ressources capables d'aider à révéler, à maints égards, des aspects essentiels concernant la culture roumaine et ses corrélations avec celle du monde balkanique.

Loin de prétendre épuiser le problème qui demande encore de patientes recherches comparatives en détail, nous avons choisi, parmi les très nombreux exemples, les plus significatifs, capables de faire voir ce qui, à l'aide de la présence et de l'héritage byzantins à travers des *suggestions balkaniques* et quelques *reflets occidentaux*, devient *création nationale* dans les portraits roumains des XV<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles.

### Brève perspective historiographique

Signalés, mais insuffisamment étudiés, presque complètement ignorés par l'historiographie étrangère, les portraits roumains du Moyen Âge n'ont pas fait jusqu'à présent l'objet d'une ample recherche. Les élégants albums de N. Iorga<sup>1</sup> qui rassemblaient pour la première fois les portraits des princes et des princesses les plus connus, représentés surtout dans la peinture murale et dans les manuscrits enluminés, gardent leur vertu évocatrice, à défaut d'une précise

---

\* « Le portrait dans l'art des Paléologues », dans *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Actes du Colloque organisé par l'Association internationale des études byzantines (Venise, septembre 1968), Venise, 1971, p. 93-148, 64 ill.

<sup>1</sup> N. Iorga, *Portretele domnilor români*, Sibiu, 1930 ; idem, *Portretele doamnelor române*, Bucarest, 1937.

valeur documentaire. D'autre part, c'est justement le grand nombre de références à ces portraits, disséminés dans toute étude de plus ample ou de moindre envergure ayant trait aux monuments du Moyen Âge, qui rendait difficile, sinon vaine, toute suggestion théorique plus poussée quant à leur signification, à leurs particularités, par rapport au contexte iconographique, etc. Ces *ktitors* appartiennent à leur fondation, à leur don ; quand il advient qu'ils ne figurent point parmi ceux que glorifie l'histoire de la signification, leur image tout au plus demeure obscure à l'instar du nom d'un auteur peu connu, d'un livre non encore lu. Signaler simplement la présence d'un portrait sur le mur d'une église ou figurant sur un objet d'art, même en y ajoutant une description détaillée (attitude, costume, etc.), n'aboutit qu'à une impasse : enrichir au fur et à mesure la collection de ces portraits sans leur accorder la parole. Or, ce qu'ils avaient à dire s'adressait – souvent d'une manière très complexe – aux compatriotes contemporains et à venir, mais ce n'était qu'un monologue, l'écho de leurs paroles se croisant avec celui des portraits byzantins, serbes, bulgares, albanais, auxquels ils étaient apparentés par leur symbolisme, par le message, souvent par le style même.

L'étape de *l'information additionnelle* dépassée, il devenait indispensable de déchiffrer le *message* de ces portraits, d'étudier de plus près leur structure iconographique, leur typologie, de les grouper selon leur parenté stylistique, etc. La nouvelle étape, celle de *l'interprétation*, s'est développée un peu au hasard du cheminement des recherches après la Seconde Guerre mondiale<sup>2</sup>. C'est ainsi que, à partir de quelques précisions de détail (attribution, datation, etc.) concernant tel ou tel portrait connu ou nouvellement découvert, certains d'entre eux se révélaient d'importance majeure, soit pour compléter l'ensemble de faits qui avaient présidé à la mise en œuvre d'un monument ou d'un ensemble de peinture<sup>3</sup>, soit pour élucider le sens précis que le donateur

---

<sup>2</sup> Pour tous les travaux parus entre 1945 et 1970, concernant aussi les portraits, v. « Bibliografia selectivă a lucrărilor de istoria artei din România », BMI, Supl. XL, 1971. Vu le très grand nombre d'ouvrages où il s'agit de portraits, il devenait impossible de les mentionner tous. Notre choix s'est porté sur les plus récents qui comportent généralement une riche bibliographie.

<sup>3</sup> I. D. Ștefănescu, « L'église de Lujeni. Les peintures murales », *Analecta*, III, 1946. L'auteur, qui est le seul, parmi les spécialistes encore en vie, à avoir vu ce monument, se trouvant actuellement en U.R.S.S., suppose que le chevalier peint dans le pronaos serait le fondateur de l'église, Théodore Vitold. Comme il n'y a pas de reproduction de ce portrait, qui semble unique dans la peinture de l'art roumain du Moyen Âge, il nous paraît nécessaire d'en reproduire la description d'après I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, p. 277-278 : « Un original, non restauré, a été conservé : c'est le portrait équestre du fondateur de Lujeni, Théodore Vitold ; la figure est, malheureusement, très effacée [...] le personnage est représenté à cheval et portant un écu ; son portrait est peint sur la paroi nord du pronaos ; le tombeau de Vitold doit se trouver au-dessous, sous le dallage de l'église. Il est regrettable que l'état de la peinture ne nous laisse pas distinguer les détails du costume que porte ce chevalier. Les deux remarques précédentes nous font pourtant penser à une mode occidentale, et

avait voulu attribuer à son effigie par une « mise en page » particulière<sup>4</sup>, soit pour faire part de l'invention d'un nouveau genre de portrait dans l'art roumain<sup>5</sup>. C'est à la première génération d'historiens de l'art de l'après-guerre que revient le mérite d'avoir élargi l'horizon des possibilités interprétatives quant à l'iconographie des portraits, en premier lieu, ceux de la peinture murale. Ce sont leurs travaux qui seront mentionnés le plus souvent au cours de notre étude. Parmi eux il convient de citer en premier lieu Sorin Ulea, qui fait figure de chef de file, pour avoir dans ses recherches sur la peinture de Moldavie commencé par préciser – à l'aide de minutieuses analyses des portraits votifs – la date exacte de la décoration de plusieurs monuments. Les portraits ont obtenu de la sorte une nouvelle expressivité, leur vie à eux, tout en révélant certains traits de la mentalité de la société moldave, ainsi que des événements ayant trait à l'histoire de cette province. Récemment les études de Pavel Chihaiia et surtout celles de Carmen Laura Dumitrescu sur la peinture valaque ainsi que les études de Vasile Drăguț et d'Ecaterina Cincheza-Buculei sur la peinture de Transylvanie ont largement contribué à éclairer la voie pour la compréhension des portraits dans l'ensemble de l'art roumain des XVI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles.

En même temps paraissaient quelques essais consacrés exclusivement à ce sujet : les portraits d'Étienne le Grand<sup>6</sup>, les portraits dans la broderie<sup>7</sup> et ceux peints dans les églises de village de Valachie et d'Olténie au XVIII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Ces derniers, infiniment nombreux – on les compte par centaines

très probablement italienne » ; S. Ulea, « Portretul unui ctitor uitat al mănăstirii Sucevița : Teodosie Barbovschi, mitropolit al Moldovei », SCIA, 6, 1959, n° 2, p. 241-249.

<sup>4</sup> P. Chihaiia, « Semnificația portretelor din biserica mănăstirii Argeș », GB, 26, 1967, n° 7-8 ; N. Vătămanu, « Revelații în tabloul ctitorilor mănăstirii Argeș », BOR, LXXXV, 1967, n° 7-8, p. 814-819 ; P. Chihaiia, « Considerații despre fațada bisericii lui Neagoe din Curtea de Argeș », SCIA, 16, 1969, n° 1, p. 65-87.

<sup>5</sup> S. Ulea, « Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareș – și datarea ansamblului de pictură de la Probota », SCIA, 6, 1959, n° 1, p. 61-70.

<sup>6</sup> T. Voinescu, « Portretele lui Ștefan cel Mare în arta epocii sale », dans *Cultura moldovenească în vremea lui Ștefan cel Mare. Culegere de Studii*, éd. M. Berza, Bucarest, 1964, p. 463-478.

<sup>7</sup> M. A. Musicescu, « Portretul laic brodat în arta medievală românească », SCIA, 9, 1962, n° 1, p. 45-77.

<sup>8</sup> A. Pănoiu, *Pictura votivă din nordul Olteniei*, Bucarest, 1968 ; R. Crețeanu, « Biserica din Baia de Aramă », MO, 1955, n° 10-12 ; « Bisericile de zid de pe Valea Motrului. I. Raionul Baia de Aramă », MO 1956, n° 1-2 ; « Bisericile de zid de pe Valea Motrului. II. Raionul Strehaia », MO, 1957, n° 5-6 ; « Cei ce au ctitorit cu munca, zugrăviți în bisericile de pe Valea Motrului », *Monumente și muzee*, I, 1958, n° 1 ; « O pretinsă ctitorie a lui Antonie vodă: Biserica din Popești-Gălbinași (regiunea București) », GB, 1958, 8 ; « Bisericile de pe Valea Coșuștei (raioanele Baia de Aramă, Turnu Severin și Strehaia) », MO, 1961, n° 7-9 ; « Monumentele religioase de pe Valea Rîului Doamnei », MO, 1969, n° 1-2 ; « Cine era Lupu Buliga, ctitorul schitului Topolnița, și ceva despre moartea lui », MO, 1969, n° 11-12 (ill.) ; « Zugravii din Teiuș », *Magazin istoric*, 1970, 12 (ill.) ; « Un mare ctitor de locașuri sfinte – Climent al Rîmnicului », MO, 1970, n° 5-6 (ill.) ; « O ctitorie necunoscută a spătarului Mihai Cantacuzino : Biserica din Sîlpu – Buzău », BMI, 1971, n° 2 (ill.) ; « Mănăstirea Surpatele », BMI, 1972, n° 4 (ill.) ; idem, « Trei conace boierești din prima

couvrant les murs des narthex jusque dans les églises des hameaux perdus dans les montagnes – ressuscitent tout un monde encore mal connu : le « menu peuple » roumain de la fin du Moyen Âge. C'est l'étape finale, l'aboutissement de l'évolution du portrait du fondateur dans l'art du Sud-Est européen.

L'intensification des études comparées entre l'art roumain et celui des Balkans a permis une esquisse de classification typologique des portraits roumains<sup>9</sup>, ainsi que la constatation de l'enrichissement progressif des formules du portrait de fondateur à mesure qu'on s'éloignait du Moyen Âge. Dans les Pays roumains ce genre d'art acquiert une valeur culturelle et sociale insoupçonnée, tout en dépassant souvent en variété les formules iconographiques connues dans les Balkans.

C'est à l'analyse très poussée des particularités iconographiques, comme nous l'avons dit plus haut, que c'est révélé l'étroite parenté entre la composition des portraits et certains détails insolites en apparence, sinon inexplicables dans l'ordonnance connue et traditionnelle de l'agencement des thèmes. C'est ainsi, par exemple, que la représentation sur le mur extérieur sud de l'église de Voronet, du portrait de l'ermite Daniel (supérieur de la communauté monastique de l'endroit et dont l'église en bois avait précédé la fondation d'Étienne le Grand de 1488) et de celui de Grégoire Roșca, métropolite de Moldavie sous le règne de Pierre Rareș, initiateur de la peinture extérieure du monument (1547), paraissait être une étrangeté dans le contexte très unitaire de l'ensemble iconographique de la peinture extérieure moldave. Ces deux portraits entourés de la représentation équestre du patron de l'église, saint Georges terrassant le dragon, des scènes de la vie du martyr de saint Jean le Nouveau, patron de la Moldavie médiévale, ainsi que de la Déisis, qui appartient à toute l'orthodoxie, témoignent – en l'absence du « Siège de Constantinople » au symbole trop apparent à cette époque d'intensification du danger ottoman, – de la même idée qui présidait, à l'ensemble de la peinture extérieure, celle de l'intercession divine pour la victoire des chrétiens de Moldavie<sup>10</sup>. Cette innovation d'ordre iconographique est à coup sûr le fait du métropolite, qui a voulu, à côté du sien, le portrait du moine sanctifié (il porte le nimbe) Daniel, dont le tombeau se trouve dans l'église, comme pour légitimer son initiative avec le consentement de ce vénéré personnage qui incarnait la tradition locale. Ce genre de portrait

---

jumătate a veacului al XVIII-lea aflate în județul Ilfov », BMI, 1971, n° 4 (ill.) ; « Mari ctitori de locașuri sfinte. 2. Dionisie Bălăcescu », MO, 1973, n° 11-12 (ill.).

<sup>9</sup> M.A. Musicescu, « Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le Sud-Est européen. Essai de typologie », RESEE, VII, 1969, n° 2, p. 282-310 [étude reproduite dans ce volume, n. éd.].

<sup>10</sup> Pour la signification de ce thème v. A. Grabar, « Les Croisades de l'Europe orientale dans l'art », dans *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, I, Paris, 1968, p. 19-27 ; S. Ulea, « L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave (I) », RRH, II, 1963, n° 1, p. 49-51 et suiv.

demeure unique dans l'art roumain. Étudiée de près, la peinture de quelques églises orthodoxes du XIV<sup>e</sup> siècle de Transylvanie<sup>11</sup>, ainsi que celles des XVI<sup>e</sup><sup>12</sup> et XVII<sup>e</sup><sup>13</sup> siècles de Valachie, révèle, quant aux portraits, des aspects dont l'intérêt dépasse l'histoire du monument pour éclaircir des traits de mentalité individuelle ou collective, de classe, de rang.

À l'aide des travaux récents concernant les portraits byzantins et balkaniques<sup>14</sup>, il est devenu possible d'élargir la perspective de la recherche sur

<sup>11</sup> V. Drăguț, « Biserica din Leșnic », SCIA, 10, 1963, n° 2 ; idem, « Biserica din Strei », SCIA, 12, 1965, n° 2 ; idem, *Pictura murală din Transilvania*, Bucarest, 1970 ; E. Cincheza-Buculei, « Ansamblul de pictură de la Leșnic – o pagină din istoria românilor transilvăneni din veacul al XIV-lea » SCIA, 21, 1974 ; idem, « Portretele constructorilor și pictorilor din Strei », SCIA, 22, 1975. La bibliographie plus ancienne se trouve dans les notes de ces articles.

<sup>12</sup> C. L. Dumitrescu, « Pictura din secolul al XVI-lea de la bolnița mănăstirii Bistrița Vilcea », SCIA, 19, 1972, n° 2 ; eadem, « Programe iconografice în pronaosul bisericilor de mănăstire din Țara Românească în veacul al XVI-lea », SCIA, 20, 1973, n° 2 ; eadem, « Deux églises valaques décorées au XVI<sup>e</sup> siècle », RRHA, 10, 1973, n° 2 ; eadem, « Mănăstirea Căluui și câteva precizări despre ctitorii ei și despre Mihai Viteazul », dans *Mihai Viteazul. Culegere de studii*, Bucarest, 1975, p. 243-258 ; P. Chihaia, « Câteva date în legătură cu portretele votive din "Biserica lui Neagoe" din Curtea de Argeș », MO, XIV, 1962 ; idem, « Semnificația portretelor din biserica mănăstirii Argeș », GB, 26, 1967, n° 7-8 ; v. aussi idem, « Cu privire la "Învățături" și la câteva monumente din vremea lui Neagoe Basarab », dans le volume *Neagoe Basarab 1512-1521. La 460 de ani de la urcarea sa pe tronul Țării Românești*, Bucarest, 1972, p. 130-202.

<sup>13</sup> T. Voinescu, *Pârnu Mutu Zugravu*, Bucarest, 1968.

<sup>14</sup> Nous nous permettons de citer, à titre d'exemple, quatre types de travaux envisageant chacun une manière différente d'aborder l'étude des portraits dans les Balkans. Il y a tout d'abord la formule la plus simple, celle du très utile catalogue raisonné chronologique utilisé par A. Vassiliev dans ses *Kitorski portreti* (Sofia, 1960) pour les portraits bulgares jusqu'à l'époque moderne. Avec V. Djurić (« Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjega veka i njihove književne paralele », *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, XI, 1968, p. 99-119 ; idem, « Tri događaja u srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu », *Zbornik za likovne umetnosti*, Novi Sad, 4, 1968, p. 67-100 ; idem, « Portreti na kapiji Studenice », *Zbornik Svetozara Radojića*, Belgrade, p. 105-111), les relations de cause à effet, « événements » d'ordre historique, « comparaisons » et « métaphores » d'ordre littéraire et transposition dans l'iconographie des portraits, obtiennent, grâce à une vérification inattaquable, une puissance expressive capable de prouver, une fois de plus, l'interdépendance entre réalité – historique, culturelle, sociale – et création artistique. Sur l'exemple d'un seul monument, celui de Psača (construit 1350-1355, peint 1366-1371) en Yougoslavie, F. Kämpfer (« Die Stiftungskomposition der Nikolaus-Kirche in Psača – Zeichentheoretische Beschreibung eines politischen Bildes », *Zeitschrift für Balkanologie*, 10, 1974, n° 2, p. 39-61) soumet à une analyse très minutieuse les portraits de fondateurs, analyse qui ouvre une perspective riche en suggestions sur la manière dont ce genre d'art peut rendre compte d'une certaine mentalité dans le monde du Sud-Est européen. L'auteur met à contribution méthodologie sociologique, histoire politique et culturelle, etc. ; étudiés dans cette perspective, les portraits de Psača deviennent un exemple pour une « Sozialgeschichte der Kultur ». Il est, d'autre part, pleinement justifié d'affirmer que « Die Zeichentheoretische Beschreibung eines byzantinisch-slavischen Bildes ist mit ästhetischen Begriffen nicht adäquat zu leisten, weil dieses Bild kein ästhetisches ist, sondern ein politisches, d.h. soziales » (F. Kämpfer, *op. cit.*, p. 41). Enfin, T. Velmans (« Le portrait... ») étudie à l'aide de nombreux exemples choisis parmi les portraits byzantins, serbes et bulgares à l'époque des Paléologues, l'iconographie de ces portraits avec leurs

les portraits roumains, afin de préciser leur place dans la grande famille des portraits sud-est européens du Moyen Âge.

## Présences byzantines et suggestions balkaniques

### I. XIV<sup>e</sup> siècle

Dans la Déisis surmontant l'entrée du naos de l'église Saint-Nicolas de Curtea de Argeș, un prince, aux pieds de la Sainte Vierge, est prosterné devant le Pantocrator assis sur un trône (saint Nicolas, patron de l'église et du prince, remplace saint Jean). C'est dans la plus ancienne église conservée entière sur le territoire valaque, le plus ancien portrait princier roumain et qui représente, selon nous<sup>15</sup>, Nicolas Alexandre (1352-1364), fils et successeur de Basarab I<sup>er</sup>, fondateur de l'État valaque indépendant. Iconographie et style du portrait sont byzantins, d'époque paléologue, tout comme l'architecture et surtout la peinture du monument<sup>16</sup>. Il s'agit, très vraisemblablement, d'un portrait funéraire, qui serait le plus ancien de ce genre connu dans les Pays roumains<sup>17</sup>. Et ce n'est pas le portrait de Théodore Metochites qui a dû inspirer, comme on l'a affirmé, celui d'Argeș, mais bien le portrait funéraire d'Isaac Comnène qui se trouve également dans la Chora de Constantinople<sup>18</sup>.

Repeints au XVIII<sup>e</sup> siècle, les portraits représentant sur le mur ouest du naos de Curtea de Argeș probablement le prince Vladislav Vlaicu I<sup>er</sup> (1364-1377) et son épouse Anna, tenant la maquette du monument, adoptent la formule la plus fréquente de l'iconographie des portraits byzantins. Toutefois, rien dans ces portraits, sinon le geste de l'offrande et l'image de Pantocrator bénissant des

---

implications symboliques, propose une classification des différents genres de portraits et offre, pour la première fois, une image d'ensemble de cet important chapitre d'histoire de l'art et de la culture à Byzance et dans le monde sud-slave.

<sup>15</sup> La bibliographie ayant trait à l'attribution de ce portrait à Nicolas Alexandre est très riche. V. M. A. Musicescu et G. Ionescu, *Biserica domnească din Curtea de Argeș*, Bucarest, 1976.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 21-31.

<sup>17</sup> *Ibid.*, illustrations en couleur.

<sup>18</sup> Pour la parenté de la peinture de Argeș avec les mosaïques et les fresques de Kahrié-Djami, v. P. Underwood, *The Kahrie-Djami*, vol. I-III, New York, 1966. Compte tenu des nombreuses similitudes qui existent (architecture et peinture murale) entre l'église de Curtea de Argeș et celle des Saints-Apôtres de Thessalonique, il est peut-être utile de noter que tant l'emplacement des portraits dans le narthex, que l'attitude des deux personnages représentés sont identiques dans ces deux monuments. L'higoumène Paul est prosterné devant la Vierge trônant avec l'Enfant entre deux archanges. Les similitudes vont encore plus loin : sur le mur occidental d'Argeș sont représentées des scènes de l'enfance de la Mère de Dieu et juste devant la Déisis avec le portrait du prince, se trouve la Présentation de la Vierge au temple. Sur le mur nord d'Argeș, les scènes de la vie du Prodrome rappellent également celles des Saints-Apôtres. Pour les peintures de Saints-Apôtres, v. A. Xyngopoulos, « Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique », dans *Art et société à Byzance...*, p. 85-89, 21 fig.

deux mains le prince et la princesse, peinte dans un demi-cercle au-dessus de la maquette de l'église<sup>19</sup>, ne rappelle l'éclat, l'hiératisme, la somptuosité des représentations des basileis, des kral, des tsars du monde impérial de Byzance, des Serbes et des Bulgares des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles. C'est le schéma fondamental des portraits princiers roumains, lequel, tout en s'enrichissant de nombreuses nuances iconographiques, gardera son actualité dans le portrait de toutes les catégories sociales jusqu'à la fin du Moyen Âge. À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, en Valachie et en Olténie, la maquette de l'église – image toujours parfaitement fidèle du monument – sera souvent peinte au-dessus de la porte d'entrée tandis que les portraits figurent à droite et à gauche de celle-ci. Les *ktitors* ne tiennent plus l'église qui, elle, plane dans un registre supérieur. Il faut croire qu'à cette époque tardive l'unité donateur-don avait perdu sa signification initiale.

Vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, le portrait de Mircea l'Ancien (1386-1418) dans sa fondation, la grande église du monastère de Cozia (portrait, retouché lui aussi au XVIII<sup>e</sup> siècle) choisit une autre formule iconographique, laquelle, unique en Valachie, deviendra celle préférée pour les portraits moldaves de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle : il s'agit du *portrait à intercesseur*. À Cozia, Mircea l'Ancien, ayant à ses côtés son fils Michel (associé au trône), offre l'église à l'Enfant Jésus, qui les bénit. De la main droite, la Mère de Dieu, assise sur un trône et tenant Jésus sur ses genoux, fait le geste de l'intercesseur<sup>20</sup>. L'aigle bicéphale décore les chausses du costume occidental des deux princes<sup>21</sup>. Ce détail évoque le titre de despote adopté par Mircea lors de la prise de possession de la Dobroudja, l'aigle bicéphale figurent aussi dans la décoration sculptée des façades<sup>22</sup>. Ce rappel d'une dignité byzantine vient s'intégrer à l'iconographie constantinopolitaine de la peinture du narthex de Cozia<sup>23</sup> (celle du naos a été complètement refaite au début du XVIII<sup>e</sup> siècle). Le portrait de Mircea dans le naos de Cotmeana II (1403-1406), repeint lui aussi au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, reprend tous les détails de celui de Cozia<sup>24</sup>. Toutefois, sur une série de monnaies (1399-1400), dans son effigie, le prince porte un costume d'origine byzantine, qui rappelle celui des basileis, des tsars et des kral<sup>25</sup>.

<sup>19</sup> V. l'excellente communication de M. Tatić-Djurić, « L'iconographie de la donation dans l'ancien art serbe », dans *Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès international des études byzantines*, III, Bucarest, 1976, p. 311-322.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> R. Theodorescu, « Despre un însemn sculptat și pictat de la Cozia (în jurul Despoției lui Mircea cel Bătrân) », SCIA, 16, 1969, n° 2 ; idem, « Autour de la 'Despoteia' » de Mircea l'Ancien », dans *Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International des études byzantines*, II, Bucarest, 1975.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> G. Babić, « L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie) », *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, XIV/XV, 1973, p. 173-189.

<sup>24</sup> L. Bătrâna, A. Bătrâna, « Date noi cu privire la evoluția bisericii fostei mănăstiri Cotmeana », dans *Monumente istorice și de artă*, Bucarest, 1, 1975, p. 11-24.

<sup>25</sup> P. Chihaia, *Din cetățile de Scaun ale Țării Românești*, p. 184-185.

Dans le milieu artistique éclectique de la Transylvanie vers la fin du XIV<sup>e</sup> et au début du XV<sup>e</sup> siècle, Byzance affirme encore sa présence et c'est à travers son symbolisme iconographique que s'expliquent, entre autres, les compositions votives des églises de Leșnic<sup>26</sup> (environ 1394-1395) et de Strei (vraisemblablement vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle)<sup>27</sup>. Dans la petite église de Leșnic l'ensemble peint du naos est étroitement lié – par son fondateur, le Roumain Dobre, anobli pour services rendus au roi d'Hongrie, Sigismund de Luxembourg (qui l'appelle « fidelis noster ») – à l'histoire contemporaine de la province<sup>28</sup>. À Strei on a fait figurer les portraits des tailleurs de pierre et ceux des peintres (fait unique dans l'art roumain jusque vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle) ; le fondateur est béni par la Sainte Vierge, patronne de l'église ; le style de la peinture est visiblement byzantinisant.

Il n'est pas inutile de souligner la maîtrise dans la pratique de l'iconographie byzantine de la part d'un personnage dont la vie se passait dans une ambiance culturelle catholique (le *ktitor* de Leșnic), ainsi que la présence (à Strei) de plusieurs peintres, de formation différente, dont le plus important fut chargé de peindre le bēma et le portrait du fondateur, en y ajoutant le sien (dans le naos). La Transylvanie précède ainsi de trois siècles la Valachie quant à l'initiative de représenter dans une église le portrait du peintre qui l'avait décorée.

Les portraits de ces Roumains sont aussi les premiers à évoquer – de manière aussi bien symbolique que directe – certains traits particuliers à la vie roumaine de cette province.

Les derniers portraits roumains de l'époque byzantine sont ceux représentant le prince de Moldavie, Alexandre le Bon (1400-1432) et son épouse Marina, brodés sur un épitrachilion (aujourd'hui perdu)<sup>29</sup>. Ils s'intitulent *autokrator* et *autokratorissa* ; la princesse porte la *granatsa* et une *stemma*, tandis que le prince est vêtu d'un manteau et porte un chapeau de mode

<sup>26</sup> E. Cincheza-Buculei, « Ansamblul de pictură de la Leșnic... », p. 45-58.

<sup>27</sup> Idem, « Portretele constructorilor... », p. 53-71. Une Déisis où figure également saint Pierre, patron de l'église à l'époque, entourée de saints militaires; la prière pour l'absolution des péchés d'un personnage mêlé aux élus dans le Jugement Dernier et quelques autres détails très particuliers de l'ensemble iconographique, corroborés avec les documents et l'histoire, obtiennent, ainsi que l'a très judicieusement prouvé l'auteur, la signification d'une prière du *ktitor* pour le pardon du péché d'avoir lutté, à côté des ennemis de ses compatriotes (les Hongrois) et obtenu par la suite des privilèges personnels. À noter qu'à Leșnic manquent les saints rois de Hongrie, Étienne, Emeric et Ladislas dont la représentation était obligatoire à l'époque dans les églises des Roumains de Transylvanie.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

<sup>29</sup> M. A. Musicescu, « Date noi asupra epitrahilului de la Alexandru cel Bun », SCIA, V, 1958, n° 1, p. 75-114, avec la bibliographie antérieure ; eadem, *La broderie médiévale roumaine*, Bucarest, 1969.

occidentale<sup>30</sup>. D'autres princesses, dont Maria Voichița, fille du prince valaque Radu le Beau (1462-1475) et troisième femme d'Étienne le Grand, ainsi qu'Hélène Rareș, fille du despote serbe Iovan Branković et femme du prince Pierre Rareș (1527-1538, 1541-1546) portent la granatsa dans leurs portraits peints et brodés.

## II. Période post-byzantine

Cette longue époque d'art, qui commence en Moldavie avec le règne d'Étienne le Grand (1457–1504) et dure – au-delà de la pénétration de quelques traits du baroque occidental au temps du règne des princes phanariotes – jusque vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, comprend toute une série de portraits, de tous les genres connus à Byzance et dans les pays balkaniques.

La structure des *portraits princiers* moldaves des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles est assez unitaire : le prince entouré de sa femme et de leurs enfants, disposés selon l'âge, présente son don par l'intermédiaire du saint patron de l'église et reçoit la bénédiction divine du Pantocrator. Faisant pendant à cette composition, sur le mur opposé se trouve la Déisis qui, à Voroneț (1488) et à Saint-Élie (1488) est celle appelée en vieux slave *предста царица* avec Jésus en grand prêtre, portant saccos, omophore et mitre et la Vierge portant couronne. « Apologie indirecte du pouvoir autocrate », comme la qualifie V. N. Lazarev<sup>31</sup>, cette Déisis, création du XIII<sup>e</sup> siècle, a dû inspirer les commanditaires et les artistes de Moldavie afin de souligner, à une époque où l'État de Moldavie était fortement centralisé, le prestige d'un monarque de droit divin<sup>32</sup>. Même si ces compositions votives (le prince et sa famille) ne rappellent jamais, comme celles byzantines, la cérémonie de la Prokypsis<sup>33</sup> – elles ne font appel ni à l'hiératisme, ni à la frontalité, ni à l'excessive somptuosité des vêtements, elles n'en communiquent pas moins au peuple l'autorité d'origine divine dont le voïévode se considérait investi. Cette qualité est exprimée non seulement à l'aide du contexte iconographique ou du geste de l'intercesseur (à Voroneț par exemple, saint Georges entoure

<sup>30</sup> C. Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Române, secolele XIV-XVIII*, Bucarest, 1970, p. 153-154, fig. CLIV et 58. Serait également à signaler le tableau d'Altdorfer (1508), « Le Christ devant Pilate » à Innsbruck (*Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, II, Vienne, 1908, pl. III, p. 16-17). V. pour certains détails des costumes portés par les princes, P. Chihaia, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, Bucarest, 1971.

<sup>31</sup> Apud S. Ulea, *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucarest, 1968, p. 354. A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 103-105, 196, 258 ; V. N. Lazarev, *Old Russian Murals*, Londres, 1966, p. 173 ; P. Mijović, « L'iconographie impériale dans la peinture serbe médiévale », *Starinar*, XVIII, 1967, p. 103-117.

<sup>32</sup> Toute formule dédicatoire au temps du règne d'Étienne le Grand commence par « *Іуи стѣфан воевода б<о>жію м<и>лостію господарь земли молдавскон* ».

<sup>33</sup> Apud T. Velmans, « Le portrait... », p. 101-103.

familièrement de son bras les épaules d'Étienne le Grand), mais se trouve renforcée par la solennelle de l'inscription dédicatoire.

Quelques *portraits à caractère généalogique* se trouvent dans les églises de Moldavie dont la peinture date d'un règne postérieur à celui du monument. Ainsi à Saint-Nicolas de Dorohoi, construite en 1495 par ordre d'Étienne le Grand et peinte entre 1522 et 1525, on a représenté Étienne, son successeur Bogdan le Borgne (1504-1517) et Ștefăniță (1517-1527)<sup>34</sup> ; de même à Dobrovăț (1503-1504) peinte en 1529<sup>35</sup>, à Saint-Georges de Suceava (1522), fondation du prince Ștefăniță et peinte entre 1527 et 1534 sous Pierre Rareș<sup>36</sup>. Généralement repeints au XIX<sup>e</sup> siècle (les figures surtout) l'intérêt de ces portraits ne réside pas dans leur valeur artistique ; ils n'en sont pas moins de très précieux documents de l'époque, aidant à dater plus exactement l'ensemble peint, à résoudre certains problèmes soulevés par les relations de famille des dynastes moldaves, etc.

En Valachie, sur le panneau des fondateurs du monastère de Curtea de Argeș, le prince Neagoe Basarab (1512-1521) est représenté tenant la maquette de l'église avec son épouse, Despina, une princesse serbe, ayant devant eux leur six enfants<sup>37</sup>. Ces portraits sont, à l'instar du monument, d'une étonnante originalité et demeurent uniques non seulement dans l'art roumain, mais dans l'ensemble de l'art post-byzantin. Absolue frontalité, richesse des atours (le prince porte le manteau avec l'aigle bicéphale)<sup>38</sup>, immobilité hiératique – tout appartient à un passé qui remonte à Byzance et aux portraits serbes et bulgares des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles, tout en exprimant la volonté de Neagoe Basarab qui est celle d'un prince du XVI<sup>e</sup> siècle imbu de culture byzantine, connaissant et comprenant l'Empire, grâce à celui qui avait été plus que son conseiller, un de ses proches, Niphon, ex-patriarche de Constantinople<sup>39</sup>. L'ampleur et la somptuosité du monument, l'éclat de la cérémonie de son inauguration qui rassembla les représentants du monde orthodoxe, patriarche œcuménique en tête, la présence du portrait du prince Lazare, le héros de Kossovo (1389) et de sa

<sup>34</sup> S. Ulea, « Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae-Dorohoi », SCIA, XI, 1964, n° 1, p. 69-79.

<sup>35</sup> Idem, « Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț », SCIA, 8, 1961, n° 2, p. 483-485.

<sup>36</sup> Idem, « Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sf. Gheorghe din Suceava », SCIA, 13, 1966, n° 2, p. 207-231.

<sup>37</sup> V. les travaux récents de P. Chihaiia (note 398) et C. L. Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, Bucarest, 1978. Je remercie l'auteur de m'avoir permis de consulter le texte en manuscrit.

<sup>38</sup> C. Nicolescu, *Istoria costumului...*, p. 152-161, 235 (avec de nombreux dessins de détail).

<sup>39</sup> V. A. Scrima, « Les Roumains et le Mont Athos » dans *Le millénaire du Mont Athos. Études et mélanges*, Venise, 1961. Neagoe « témoigna sa reconnaissance envers son saint maître (Niphon avait été canonisé *vivae oraculo vocis*) en ramenant solennellement ses reliques en signe de réconciliation posthume avec le pays qu'il avait quitté dans l'amertume. La canonisation officielle eut lieu le 15 août 1517, lors de la dédicace de l'église du monastère de Curtea de Argeș » (p. 119). Pour la vie de saint Niphon, v. Gabriel le Prote, *La vie et l'activité de saint Niphon, Patriarche de Constantinople*, édition roumaine de T. Simedrea, Bucarest, 1937.

famille, tenant la maquette de leur fondation, l'église de Ravanica (1366-1377)<sup>40</sup>, les portraits des fondateurs de l'État serbe, les « saints rois » Sava et Siméon, celui du patriarche Niphon<sup>41</sup>, ainsi que ceux de quelques princes du passé valaque en commençant avec Nicolae-Alexandru, sont autant de preuves que Neagoe, auteur des *Enseignements à son fils Théodose*<sup>42</sup>, et son épouse Despina tenaient à offrir au monde orthodoxe une image saisissante des rapports complexes entre la Valachie et la chrétienté soumise à l'Islam.

Il est évident, selon les recherches de Carmen Laura Dumitrescu, que la présence des saints rois serbes, celle du prince Lazare, ainsi que l'idée des portraits dynastiques, sont dues aux suggestions de la princesse d'origine serbe, épouse du voïévode. Cela s'explique en premier lieu par les étroites relations culturelles entre Roumains et Serbes au cours du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup>.

Le portrait dynastique, que la Moldavie ne connaîtra pas, inauguré en Valachie par Neagoe Basarab, sera repris dans quelques autres fondations princières, dont la plus représentative demeure l'élégante église du monastère de Hurezi (1691-1692). C'est vraisemblablement aussi pour légitimer sa continuité sur le trône valaque, que, tout comme Neagoe Basarab qui descendait d'une famille de grands boïars, Constantin Brâncoveanu (1688-1714) apparenté aux Cantacuzène par sa mère, aimait faire allusion à ses devanciers. Tout comme à Argeș, le grand narthex de Hurezi a reçu les portraits de plusieurs princes, dont Șerban Cantacuzène, qui avait précédé Brâncoveanu sur le trône valaque. Nous avons affaire à Hurezi avec un mélange de portraits dynastiques et généalogiques. Le souvenir de l'hiératisme des portraits de l'époque byzantine n'est pas perdu à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ni leur langage symbolique non plus. Les portraits de Brâncoveanu et de sa famille sont exceptionnellement situés sur le mur est du narthex, près de la porte d'entrée dans le naos et au-dessus de

<sup>40</sup> C. L. Dumitrescu, *op. cit.*, p. 47-49.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, édition roumaine par V. Moisil et D. Zamfirescu, traduction d'après l'original, slavon par G. Mihăilă, Bucarest, 1971.

<sup>43</sup> I. R. Mircea, « Relations culturelles roumano-serbes au XVI<sup>e</sup> siècle », RESEE, I, 1963, n° 3-4, p. 377-419. Les portraits des saints rois serbes se trouvent également dans le narthex de Humor. Il est très vraisemblablement (le problème n'a pas été étudié) qu'il s'en trouve d'autres, fait qui n'aurait rien d'étonnant. Le Tétraévangile moldave de Gavriil Uric (1429) (Bibliothèque Bodleyenne, man. gr. 122) mentionne dans le synaxaire les saints rois serbes (P. A. Sîrcu, apud S. Ulea, « Gavril Uric, primul artist român cunoscut », SCIA, 2, 1964, n° 2, p. 235-263). Des copies d'après les « vies » des premiers Némanides circulaient au XVI<sup>e</sup> siècle en Moldavie. Une copie datant de 1567, due au moine Azaire, a été récemment trouvée au monastère de Sucevița. V. I. R. Mircea, « “Les vies des rois et archevêques serbes” et leur circulation en Moldavie. Une copie inconnue de 1567 », RESEE, IV, 1966, n° 3-4, p. 393-412. Il nous paraît intéressant de mentionner un portrait du roi serbe Étienne Dečanski, se trouvant dans la petite église de Baia de Aramă-Oltenie (1699-1701), fondation d'un Serbe Milco (entrepreneur d'une mine de cuivre de l'endroit). Étienne, nimbé, est désigné par l'inscription comme *sveti cár*. R. Crețeanu, « Un centre minier et une fondation religieuse serbe en Oltenie au XVII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin AIESEE*, XII, 1972, n° 2, fig. 6.

laquelle se trouve, exactement, comme à Pătrăuți en Moldavie, la scène de l'apparition de la Croix à Constantin le Grand avant la bataille du pont Milvius. Sur le mur ouest, faisant face aux portraits, ont été représentés Constantin et Hélène tenant la Croix.

Parmi les nombreux portraits de Constantin Brâncoveanu, ceux du monastère de Surpatele (1706), fondation de la femme du prince, Maria, de 1706, reprennent la formule de Hurezi<sup>44</sup>. On y voit Brâncoveanu avec ses quatre fils, la princesse avec les sept filles, les parents du voïévode, ceux de son épouse, enfin les ancêtres du couple princier : Mathieu Basarab (régnant entre 1632 et 1654) et Antoine de Popești (régnant entre 1669 et 1672). Long manteau doublé d'hermine, riches couronnes, attitude frontale, tout parle, dans cette modeste église, du faste dont s'entourait le prince. Son portrait est remarquablement expressif dans l'ambiance parfaitement hiératique de l'ensemble.

Les Pays roumains ont connu aussi le type de *portrait* que Tania Velmans appelle « purement représentatif »<sup>45</sup>. Mais s'agit-il réellement de portrait purement représentatif ? Il nous semble que cette notion impliquerait une certaine uniformité, la même cause aboutissant au même effet. Or, il n'y a jamais identité, répétition. Ce qui intéresse dans un portrait autre que celui du fondateur ou du donateur, c'est surtout le « motif » de sa présence. Comme rien n'est gratuit dans le langage artistique médiéval, c'est uniquement la réponse à cette question qui permet l'interprétation correcte, sinon toujours complète, de ce bref texte de l'histoire du pays ou de chronique de famille que communiquent les portraits profanes dans l'art de l'Orient chrétien.

Il est vrai, d'autre part, que les portraits des saints rois serbes qu'on trouve dans nombre d'églises jusqu'à l'extrême fin du Moyen Âge, ne peuvent être qualifiés de purement représentatifs qu'en Serbie même (voir plus haut, la signification de la présence de Lazare à Curtea de Argeș). Pierre Rareș et sa femme figurent dans le naos de l'église de Humor (1530), fondation du logothète Théodore Bubuiog, puisque c'est avec le « consentement et l'aide du très croyant prince Pierre » que son dignitaire a érigé le monument. Mircea l'Ancien figure dans le narthex de la chapelle de l'hospice de Cozia (1542-1543) en tant que premier fondateur de la grande église du même couvent (XIV<sup>e</sup> siècle). Les portraits de Pierre Boucle d'Oreille (1583-1585) et de Michel le Brave (1593-1601), bénis par la main de Dieu et couronnés par un ange qui descend en plein vol, figurent dans le naos de l'église de Căluu, décoré en 1588 par les frères Radu, Preda et Stroe Buzescu. Ainsi que l'a démontré l'auteur de la plus récente étude sur la peinture de Căluu<sup>46</sup>, la présence de Pierre Boucle d'Oreille, frère de

<sup>44</sup> R. Crețeanu, « Mănăstirea Surpatele », BMI, XLI, 1972, n° 2, fig. 6.

<sup>45</sup> T. Velmans, *op. cit.*, p. 108-109.

<sup>46</sup> C. L. Dumitrescu, « Mănăstirea Căluu și câteva precizări despre ctitorii ei și despre Mihai Viteazul », dans P. Cernovodeanu, C. Rezachevici (éd.), *Mihai Viteazul. Culegere de studii*, Bucarest, 1975, p. 243-258. V. aussi dans le même volume, Ș. Andreescu, « Familia lui Mihai

Michel, son prédécesseur sur le trône, et, en même temps, bienfaiteur des frères Buzescu, est là pour attester l'origine princière – demeurant incertaine – du voïévode régissant<sup>47</sup>.

On pourrait multiplier les exemples qui prouvent qu'en dehors du rôle direct du prince dans la construction ou la décoration peinte d'un monument, la présence de son portrait y acquiert toujours une signification d'ordre historique, de famille, etc., qui s'exprime par le truchement du langage symbolique de l'iconographie byzantine. Et c'est justement ce symbolisme qui confère aux portraits roumains une parenté avec l'art des portraits byzantins, et surtout avec la manière byzantine d'utiliser le symbole. Ainsi, on vient mettre en évidence la présence dans tous les portraits princiers valaques (à partir de 1564 dans la chapelle funéraire de Cozia, à Snagov, à Bucovăț, à Căluțiu) de l'ange qui couronne le fondateur, illustration explicite maintenant de la formule d'investiture divine<sup>48</sup>. Également présentée est la bénédiction divine (soit le Pantocrator, soit la Vierge et l'Enfant), dont bénéficient, dans leurs portraits, princes et nobles. À Bucovăț, fondation seigneuriale, le prince Alexandre II (1568-1577) tient dans sa main gauche l'*apokombion* pour signifier son aide financière à la décoration du monument<sup>49</sup>.

Aucun détail n'est une répétition, aucune innovation n'est gratuite ou simplement représentative. Nous disposons dans le domaine des portraits roumains d'une abondante série de preuves indéniables quant à l'assimilation des subtilités de langage byzantin et aussi du très complexe patrimoine culturel des Roumains à une époque encore pauvre en œuvres écrites.

Emouvant chapitre de l'histoire roumaine, les *portraits de princes* roumains peints dans les monastères du Mont Athos témoignent de l'aide permanente envers le plus grand centre de l'orthodoxie à l'époque post-byzantine. Ils sont très peu connus et encore moins étudiés<sup>50</sup>. Le plus ancien (1496) est un bas-relief en pierre et représente Étienne le Grand offrant à Jésus la maquette d'un bâtiment, vraisemblablement la tour de guet qu'il avait fait bâtir (il n'y a toujours pas de bonne reproduction de ce portrait). Debout, la Mère de Dieu présente de sa main gauche le prince à son Fils, qu'Elle tient sur son bras droit ; Jésus fait le geste de la bénédiction. Sous la maquette, les armoiries de la

Viteazul », 225-241, aussi P. Chihaiia, « Cu privire la învățături și la câteva monumente din vremea lui Neagoe Basarab », dans *Neagoe Basarab : 1512-1521: la 460 de ani de la urcarea sa pe tronul Tarii Românești. Volum omagial*, Bucarest, 1972, p. 130-202.

<sup>47</sup> C. L. Dumitrescu, « Mănăstirea Căluțiu... », p. 253-258.

<sup>48</sup> Eadem, *Pictura murală...*, fig. 12, 13, 18, 19, 35, 36.

<sup>49</sup> *Ibid.*, fig. 30 ; A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, p. 107-108.

<sup>50</sup> P. S. Năsturel, « Aperçu critique des rapports de la Valachie et du Mont Athos des origines au début du XVI<sup>e</sup> siècle », RESEE, II, 1964, 1-2, p. 93-126 (avec la bibliographie plus ancienne). V. surtout pour les portraits de boïars au Mont Athos, l'article de R. Crețeanu, « Tradition de famille dans les donations roumaines du Mont Athos », *Études byzantines et post-byzantines*, I, Bucarest, 1979.

Moldavie (rencontre d'aurochs, étoile entre les cornes, soleil et lune de part et d'autre). La figure du prince ressemble à celle qu'on voit dans le Tétraévangile de Humor (1473) et à celle peinte dans le naos de Voroneț<sup>51</sup>.

Le R. P. Pr. Th. Bodogae<sup>52</sup>, auquel nous devons l'étude la plus complète sur les relations roumano-athonites, signale les portraits – en tant que ktitors, tenant la maquette d'une église – du prince Vlad Vintilă (1532-1535) et de son fils Drăghici sur une icône de la Vierge offerte à la Lavra<sup>53</sup>. Sur une autre icône se trouvant à Dionysiou, l'auteur signale les portraits du prince Neagoe Basarab et celui de son fils Théodose<sup>54</sup>. Toujours à Dionysiou, monastère restauré avec l'aide du prince Pierre Rareș, son portrait avec sa femme et leur fils serait l'œuvre du peintre crétois Zorzis<sup>55</sup>, auteur des fresques du catholicon et du réfectoire (1547, date à laquelle le prince moldave n'était plus en vie). Dans le naos de Dionysiou se trouvent les portraits de Alexandre Lăpușneanu (1552-1561, 1563-1568) et de son épouse, la princesse Roxane, fille de Pierre Rareș<sup>56</sup>.

Dans l'exonarthex de Zographou l'on peut voir les portraits de plusieurs des princes roumains ayant fait des dons au monastère : Alexandre le Bon, Étienne le Grand, Basile Lupu<sup>57</sup>. Les portraits de Mathieu Basarab (1632-1654) et de son épouse se trouvent dans le narthex de Xenophon<sup>58</sup>. À Iviron il y a les portraits du prince valaque Mihnea (1577-1583, 1585-1591)<sup>59</sup> et de son fils Radu<sup>60</sup>, qui sont peints au même monastère sur les battants d'une porte<sup>61</sup>. Le Prof. E. Turdeanu vient de signaler un portrait de Șerban Cantacuzène se trouvant toujours à Iviron<sup>62</sup>.

Ce ne sont là que quelques exemples choisis parmi les nombreux portraits roumains peints, gravés ou brodés, conservés dans les monastères de la Sainte Montagne. Ces princes et ces princesses roumaines, dans leurs somptueux costumes et portant de riches couronnes, par leur hiératisme traditionnel de l'attitude et du geste, continuent, dans ce mode de « Byzance après Byzance », la

<sup>51</sup> T. Voinescu, « Portretele lui Ștefan cel Mare... ».

<sup>52</sup> Th. Bodogae, *Ajutoarele românești la mănăstirile din Sfântul Munte Athos*, Sibiu, 1911. V. aussi M. Beza, *Urme românești în răsăritul ortodox*, Bucarest, 1935 ; Gr. Nandriș, *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural Painting of Eastern Europe*, Wiesbaden, 1970.

<sup>53</sup> T. Bodogae, *op. cit.*, p. 95.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>61</sup> A. Xyngopoulos, « Portraits inédits de deux voïévodes valaques », dans *Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International des études byzantines*, II, Bucarest, 1975.

<sup>62</sup> E. Turdeanu, « Un portrait inconnu de Șerban Cantacuzène au monastère d'Iviron », *Revue des études roumaines*, Paris, XV, 1975, p. 211-213.

forme et le programme de l'idée impériale des basileis<sup>63</sup>. Et, au-delà de la valeur artistique, c'est dans cette perspective que les portraits princiers roumains du Mont Athos sont, dans l'art post-byzantin, des héritiers directs des portraits impériaux byzantins et sud-slaves d'avant 1453.

Les *portraits des dignitaires* et ceux des *boïars* déjà nombreux aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, s'accumulent en Valachie et en Olténie à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, pour devenir au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle toute une foule : familles entières avec leurs ancêtres qui couvrent les murs des narthex. Ce sont autant de chroniques de famille de la petite noblesse terrienne, qui reprend pour son compte la tradition seigneuriale de bâtir des églises sur leurs terres, dans les villages afin de perpétuer leur mémoire. Si le prince régnant n'y figure que rarement, on y voit souvent le métropolite du pays ou l'évêque de la région parmi ceux qui avaient contribué par leur aide financière à la construction ou à la décoration d'un édifice religieux. La fondation n'est plus, même dans la mentalité du ktitor, uniquement un geste d'offrande personnelle, mais une œuvre et un don auquel participe toute une communauté. Ces portraits attestent la persistance des valeurs du passé dans la structure d'un présent où la nouveauté pénétrait au fur et à mesure, au début comme un événement singulier, puis de plus en plus fréquemment. Ainsi, dans des fondations de petits boïars, l'enfant qui avait fréquenté une école supérieure est représenté vêtu à l'occidentale, un livre à la main ; les descendants d'une famille dont les vieux portent encore le cafetan sont représentés vêtus de robes et de costumes occidentaux ; des jeunes gens qui avaient voyagé à l'étranger portent le costume du pays où ils se sont arrêtés, etc. D'innombrables détails de ce genre indiquent comment, dans cette formule traditionnelle du portrait, les fondateurs racontaient – d'une manière tout aussi brève que le faisaient les mentions sur les pages de manuscrits d'antan – l'un ou l'autre des événements qui avaient marqué leur vie de famille.

Quelques-uns de ces portraits se classent parmi les meilleures réussites artistiques de ce genre d'art dans les Pays roumains, tel par exemple celui du logothète Jean Tăutul dans sa fondation de Bălinești (1493)<sup>64</sup> peinte par le moine Gavril ; en Valachie, dans la chapelle de Bistrița, le portrait du grand Barbu Craiovescu, devenu moine sous le nom de Pacôme<sup>65</sup> ou celui du spathaire Stroe de la chapelle de Cozia<sup>66</sup>. Ce qui frappe en premier lieu dans ces portraits,

<sup>63</sup> D. Năstase, *Ideea imperială în Țările Române. Geneza și evoluția ei în raport cu vechea artă românească*, Athènes, 1972.

<sup>64</sup> S. Ulea, « Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești : introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare », dans *Cultura moldovenească în vremea lui Ștefan cel Mare. Culegere de Studii*, Bucarest, 1964, fig. 17.

<sup>65</sup> C. L. Dumitrescu, « Pictura din secolul al XVI-lea de la bolnița mănăstirii Bistrița-Vâlcea », SCIA, 19, 1972, n° 2, fig. 1, 13.

<sup>66</sup> *Istoria artelor plastice...*, I, fig. 239. Pour la signification de ce portrait dans l'ensemble peint de la chapelle de Cozia, v. C. L. Dumitrescu, *Pictura murală...*

surtout dans ceux de Valachie, c'est, en l'absence de toute composition rigide, leur véridicité, exprimée par l'effort de rendre la ressemblance physique, les détails du costume, etc. Une certaine puissance vitale s'en dégage. Le contraste entre les portraits princiers et ceux de la noblesse réside justement dans l'abandon par ces derniers du solennel en faveur du véridique. C'est aussi le cas des portraits serbes et bulgares des XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles.

La Moldavie nous a légué quelques intéressants *portraits de gens d'église*. Le plus ancien connu représente, dans le narthex de Saint-Georges de Suceava, dans une rangée de saints, mais sans nimbe, le métropolite Theoctiste II qui, en 1522, avait béni l'église<sup>67</sup>. En 1532, Grégoire Roșca, alors higoumène du monastère de Probota, fait peindre son portrait sur la façade du monument près de la porte d'entrée. Il figurera, en 1547, cette fois-ci en tant que métropolite de Moldavie et initiateur de la peinture extérieure du monument, sur la façade de Voroneț, ayant à ses côtés le moine Daniel. Le Prof. A. Grabar a découvert sur la façade nord de l'église de Humor, le portrait de l'higoumène Paisios<sup>68</sup> (1530). À Moldovița, en 1537, dans la chambre des tombeaux, on a représenté l'higoumène Avramie<sup>69</sup>. La peinture de l'église du monastère de Râșca qui date de 1554, œuvre du grec Stamatélos Kotronas de l'île de Zakynthos, figure à l'extérieur l'échelle de Jean le Sinaïte. « En bas de l'*Echelle* on voit une théorie de moines, dominée par deux personnages : en tête Jean Climaque qui, d'un geste bienveillant, invite un évêque – le seul personnage à ornements pontificaux de toute la procession – à gravir l'Echelle. Celui-ci recommande à son tour, à Jean Climaque, le premier des moines qui le suivent, lequel est représenté plus petit que lui, mais sensiblement plus grand que les autres caloyers. Il est clair que l'évêque ne peut être que Macaire en personne, de même que le moine qu'il présente au saint est, de toute évidence, le supérieur du couvent de Râșca à l'époque où fut peinte l'église. Cela d'autant plus que toute la théorie des moines est représentée entrant et sortant d'un édifice qui n'est pas autre chose que l'image stylisée de l'église de Râșca »<sup>70</sup>. Son portrait au pied de l'Echelle mystique de Râșca, pourrait bien être « la réponse publique que l'hésychaste Macaire, évêque de Roman, donnait à l'ardent Roșca, avec son portrait de Voroneț, entouré de scènes belliqueuses et démonstrativement antimusulmanes »<sup>71</sup>. Ce personnage remarquable que fut l'évêque Macaire,

<sup>67</sup> S. Ulea, « Datarea frescelor bisericii mitropolitane... ».

<sup>68</sup> A. Grabar, « L'origine des façades peintes des églises moldaves », dans *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, II, Paris, 1968, p. 903 (*apud* S. Ulea, « Datarea frescelor bisericii mitropolitane ... », nt. 38, p. 215). A. Grabar le qualifie de « portrait de marguillier », sans donner le nom. Il s'agit en réalité de l'higoumène Paisie, tel que l'indique l'inscription. V. S. Ulea, « Portretul funerar al lui Ion... », p. 67, note 3.

<sup>69</sup> S. Ulea, « Datarea frescelor... », p. 216.

<sup>70</sup> S. Ulea, « Un peintre grec en Moldavie au XVI<sup>e</sup> siècle : Stamatélos Kotronas », RRHA, VII, 1970, p. 23.

<sup>71</sup> *Ibid.*

auteur d'une chronique du règne de Pierre Rareș et de ses fils, qui suggéra au prince l'idée de financer la construction de Râșca et de l'église de Roman et que le moine Azaire, un de ses disciples, qualifie dans sa chronique de « très excellent parmi les philosophes » ne pouvait plus avoir, à cette époque dramatique pour la Moldavie, l'optimisme de son prédécesseur Grégoire Roșca. « C'est bien pour cela que ses affinités spirituelles majeures allaient au berceau vénéré de l'hésychasme, aux "métaphysiciens" du Mont Athos qui représentaient, sous sa forme la plus pure, la théologie évansionniste d'un monde hautement civilisé qui souffrait profondément sous la domination ottomane : la grécité byzantine »<sup>72</sup>.

Deux autres portraits : celui de Georges Movilă, métropolite de Moldavie et frère du prince Jérémie Movilă (1595-1606) fondateur de Sucevița et celui de Théodose Barbovschi, évêque de Rădăuți et futur métropolite, figurent, dans le cadre d'une très complexe Déisis peinte dans le naos de Sucevița, à gauche de la porte d'entrée, et font pendant au tableau du fondateur<sup>73</sup>. Ce contexte iconographique – fusion d'une Déisis et d'une Trinité – est unique en son genre et la présence des portraits souligne la participation des deux prélats à la fondation du monastère de Sucevița<sup>74</sup>.

Un autre portrait, celui d'Anastase II, évêque de Rădăuți (1639-1645), devenu en 1645 évêque de Roman, se trouve peint sur un obituaire du monastère de Moldovița datant de 1644. C'est un portrait à intercesseur, caractéristique pour la Moldavie : Anastase, debout devant une église, s'avance les mains tendues vers le Pantocrator, assis sur un haut trône, gardé par deux anges. La Vierge tient le rôle d'intercesseur<sup>75</sup>. Comme en Serbie au XVI<sup>e</sup> siècle, le portrait du plus grand des saints bulgares, Jean de Rila, figure en Valachie, dans le narthex du monastère de Tismana (1564) et en Moldavie dans l'exonarthex de Voroneț (1550).

C'est toujours en Moldavie qu'on a largement utilisé le *portrait funéraire*. Le plus ancien connu est celui d'un enfant : Jean, un fils de Pierre Rareș<sup>76</sup>, peint en 1532, dans la chambre funéraire de l'église du monastère de Probota. L'enfant, portant, la « granatsa », coiffé du bonnet des dignitaires moldaves, se tient debout, les mains vers saint Nicolas, patron de l'église, qui le bénit. Deux autres portraits funéraires représentent dans la chambre des tombeaux de leur fondation, l'église de Humor, au-dessus de la niche qui abrite leurs sépultures, le logothète Théodore Bubuiog<sup>77</sup> et sa femme Anastasie. Dans

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> S. Ulea, « Portretul unui ctitor uitat al mănăstirii Sucevița... ».

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> T. Voinescu, « Pomelnicul cu donatori al mănăstirii Moldovița », SCIA, 10, 1963, n° 1.

<sup>76</sup> S. Ulea, « Portretul funerar al lui Ion... ».

<sup>77</sup> Pour le portrait, v. C. Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Române, secolele XIV - XVIII*, Bucarest, 1970, fig. CXXXIV.

le narthex de l'église d'Arbore<sup>78</sup>, sont peints sous l'arcosolium gothique qui abrite le tombeau, le logothète Luca Arbore et sa famille. Sur la façade sud du monastère de Râșca, dans la niche qui protège la dalle tombale de l'higoumène Siluan, mort en 1579, se trouve son portrait peint<sup>79</sup> : le moine s'avance les mains tendues vers la Sainte Vierge assise sur un trône avec deux anges de part et d'autre. Sorin Ulea qui a découvert ce portrait signale, sur le même mur, les traces d'un autre portrait funéraire : celui d'un moine, mort en 1597<sup>80</sup>.

Les portraits funéraires brodés sont un des titres de gloire de ce genre d'art en Moldavie<sup>81</sup>. La couverture du tombeau de Marie de Mangop (1477, au monastère de Putna), seconde épouse d'Étienne le Grand, princesse byzantine originaire de Crimée, est un chef-d'œuvre qui assimile, dans une parfaite synthèse, traits orientaux, occidentaux et byzantins<sup>82</sup>. Aigle bicéphale et monogramme des Paléologues se trouvent aux quatre coins de la broderie. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les riches couvertures de tombeau des princes Jérémie (1616) et Siméon Movilă (1609) (au monastère de Sucevița)<sup>83</sup>, représentent des portraits dont le style se ressent déjà d'une certaine influence du baroque, mais l'ambiance tient toujours du symbolisme byzantin : l'image de l'église, bénie par la main de Dieu, la représentation de l'Anastasis et de la Trinité, etc.

Parmi les peu nombreux *portraits historiques* parvenus jusqu'à nous, les plus anciens représentent, dans la chapelle de Bistrița en Moldavie (fondation d'Alexandre le Bon, mais la peinture date du XVI<sup>e</sup> siècle), sur la façade sud de Voroneț (1547), dans l'exonarthex de Sucevița (1601), ainsi que dans le narthex de l'église de l'évêque de Roman (commencement du XVII<sup>e</sup> siècle), le prince Alexandre le Bon, au milieu de sa Cour, accueillant au dehors des murs de Suceava, le cortège portant les reliques de saint Jean le Nouveau<sup>84</sup>. L'iconographie de cette scène – sauf certains détails de costume est celle d'origine byzantine dont se sont inspirés aussi les Serbes pour des représentations de même genre<sup>85</sup>.

<sup>78</sup> *Ibid.*, fig. CXXXII-CXXXIII. S. Ulea, *op. cit.*, p. 65, note 3, sur les portraits funéraires moldaves.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 65, note 3.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> M. A. Musicescu, « Portretul laic brodat... ».

<sup>82</sup> I. D. Ștefănescu, « Broderiile de stil bizantin și moldovenesc, în a doua jumătate a sec. XV. Istorie, iconografie, tehnică », dans *Cultura moldovenească...*, p. 479-539 ; M. A. Musicescu, *La broderie médiévale...*

<sup>83</sup> M. A. Musicescu, *La broderie médiévale...*

<sup>84</sup> Pour la bibliographie concernant les représentations de la translation des reliques de saint Jean le Nouveau, v. T. Voinescu, « Cea mai veche operă de argintărie medievală din Moldova », SCIA, 2, 1964, n° 2, p. 268-296. V. aussi C. Nicolescu, « Arta epocii lui Ștefan cel Mare. Relații cu lumea occidentală », SMIM, VIII, 1975, p. 63-99.

<sup>85</sup> V. J. Djurić, « Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjega veka i njihove književne paralele », *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, XI, 1968, p. 121-148.

Une chronique moldave nous parle d'une fresque représentant sur les murs d'un édifice de Suceava, « la guerre entre le Despote et Alexandre » avec « les portraits des capitaines et surtout des princes »<sup>86</sup> (il s'agit de la bataille de Verbia, 1561). En Valachie, Constantin Brâncoveanu a fait peindre dans son palais de Mogoșoaia les étapes de son voyage de 1703 à Andrinople<sup>87</sup>. Cette peinture, encore visible en 1854-1855, est disparue de nos jours, ainsi que la précédente.

Les *portraits enluminés* sont aussi nombreux en Moldavie qu'en Valachie. Le plus ancien est le célèbre portrait d'Étienne le Grand, illustrant le Tétravangile de Humor (1473) (aujourd'hui au Musée d'Histoire de Bucarest)<sup>88</sup>. Dans les manuscrits à enluminures dus au métropolite de Moldavie, Anastase Crimca, son portrait manque rarement. Il en est de même des portraits de Mathieu Basarab et de son épouse Elina, peints dans les manuscrits commandés par le voïévode. Ces derniers rappellent de très près les miniatures byzantines<sup>89</sup>.

Aussi étrange que cela, puisse paraître pour une époque aussi tardive que les XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, cinq *Chrysobulles valaques* présentent des *portraits princiers*, à savoir : Radu Mihnea (1611-1616, 1620-1623), son épouse et leur fils Alexandre sur le chrysobulle de 1614, confirmant au monastère de Dealu la propriété de quelques terrains; Mathieu Basarab (1632-1654) et son épouse sur le chrysobulle de 1646, confirmant au monastère de Doicești (fondation du prince, 1645-1646) la possession d'une montagne et d'un autre terrain ; Grégoire Ghica dans le chrysobulle de 1670 qui confirme la propriété d'un village au monastère de Tismana; Grégoire Ghica (1659-1664, 1672-1673) son épouse et quatre enfants; dans le chrysobulle de 1673 qui accorde à l'évêché de Buzău l'exemption d'impôts et de corvées pour tous les prêtres de l'évêché ; enfin Alexandre Constantin Morouzi (1793-1796, 1799-1801) dans le chrysobulle de 1796 pour la fondation d'un hôpital de pestiférés et de typhiques sur la terre de Dudești<sup>90</sup>.

<sup>86</sup> D. C. Giurescu, « Date noi asupra picturii istorice românești în epoca feudală », SCIA, 7, 1960, n° 2.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> Le Tétravangile se trouve aujourd'hui dans la collection du Musée du monastère de Putna [n. éd.].

<sup>89</sup> Il n'y a malheureusement pas d'études des nombreux portraits enluminés de ce prince. Ils se ressemblent tous ; le cadre, très riche, est d'une décoration orientale, le portrait garde somptuosité et hiératisme. V. pour quelques-uns de ces portraits N. Iorga, *Portretele doamnelor...*, p. 14, fig. 33.

<sup>90</sup> E. Vîrtosu, *Chrysobulles valaques ornés de portraits princiers. Un chapitre nouveau de diplomatie roumaine*, Bucarest, 1917, avec 5 fig.

Exception faite du chrysobulle de 1793, dont le portrait est baroque, les autres gardent une puissante empreinte byzantine quant au style et à l'iconographie des portraits<sup>91</sup>.

Il nous faut mentionner aussi le cas – plus rare – où les *portraits des donateurs* accèdent à l'intérieur même de l'espace sacré de l'icône. La Moldavie paraît ne pas avoir connu ce genre de portrait, tandis que la Valachie nous en a légué quelques exemplaires d'un remarquable intérêt. Les plus anciens connus sont ceux dus à la commande de la princesse Despina, femme de Neagoe Basarab. Il s'agit de trois icônes, dont l'une (au Musée de la Patriarchie, l'église Antim de Bucarest)<sup>92</sup> représente saint Nicolas bénissant avec – à droite, en bas – les portraits de Neagoe et des fils Théodose, Pierre et Jean et – à gauche – ceux de Despina et des deux filles, Stana et Ruxanda (l'icône date très vraisemblablement de 1518)<sup>93</sup>; la seconde icône représente, à droite, la princesse et, à gauche, Stana et Ruxanda, agenouillées aux pieds des saints rois serbes, Siméon

<sup>91</sup> Pour les études sur les chrysobulles byzantins, v. T. Velmans, « Le portrait... », p. 104-106, notes 50-51. Étant donné que l'étude de E. Virtuoso (*op. cit.*) est demeurée sans écho et tenant compte du fait que ce genre de portrait est exceptionnel dans l'art post-byzantin, nous considérons utile de reproduire les conclusions de l'auteur : « [...] les portraits princiers sont toujours accompagnés, soit à l'intérieur du cadre votif même, soit dans le restant du chrysobulle, des figures des saints, patrons du monastère ou de l'édifice qui bénéficie du chrysobulle, ou du Christ et de la Vierge. D'autre part, en dehors d'Alexandre Constantin Morouzi, tous les voïévodes sont représentés avec toute leur famille : la princesse, les fils et les filles. De plus, leurs portraits à tous, sauf celui du même prince Alexandre Constantin Morouzi, sont exécutés d'après les règles de l'art byzantin, dans des attitudes hiératiques, presque rigides. De même pour les portraits des saints. Enfin, ces portraits princiers ne sont que de simples représentations conventionnelles, mais ils présentent des éléments d'individualité plus ou moins prononcée ; [...] Nous remarquons aussi que parmi les princes émettant ces chrysobulles, certains apparaissent comme étant les fondateurs à proprement parler des monastères ou institutions au bénéfice desquels est accordé le document. Les autres princes pourraient être également considérés comme des fondateurs par rapport à la valeur des privilèges qu'ils dispensent. [...] L'apparition de chrysobulles aussi exceptionnels, signifie *ipso facto* le début d'un nouveau chapitre dans la diplomatie roumaine, ainsi que des compléments au chapitre correspondant, non encore étudié, de la miniaturistique roumaine. Il est donc naturel de se demander si l'on se trouve en présence d'un élément apparu spontanément dans la Chancellerie de la principauté de Valachie, ou bien si c'est, au contraire, le résultat d'une influence étrangère exercée sur cette chancellerie. De ce qui précède nous avons la conviction que tous les portraits – princes ou saints – et, dans une très faible mesure, également celui de Alexandre Constantin Morouz, obéissent aux règles de l'iconographie strictement et directement orthodoxe byzantine. De même, nous avons vu que sur les bulles d'or sigillaires roumaines figure le portrait du voévode, ce qui est le résultat d'une influence byzantine indubitable. [...] Pour nous, le problème de l'influence étrangère – byzantine – sur la diplomatie roumaine en rapport avec cette sorte de chrysobulle apparaît tout à fait certaine. [...] Le moment et la modalité de cette influence restent encore à déterminer. De même qu'il faudra rechercher et déterminer, en même temps, si cette influence ne s'est pas exercée par l'intermédiaire de la Chancellerie slave. Nous ne pouvons donner de réponse actuellement à cette suggestion... » (p. 10-13).

<sup>92</sup> Aujourd'hui au Musée National d'Art de la Roumanie [n. éd.].

<sup>93</sup> Al. Efremov, « Portrete de donatori în pictura de icoane din Țara Românească », BMI, XL, 1971, n° 1, fig. 1.

et Sava<sup>94</sup> (env. 1522, au Musée d'Art de Bucarest), la troisième, une « Descente de Croix »<sup>95</sup>, avec, à droite, Despina en grand deuil, tenant dans ses bras son fils défunt Théodose (env. 1522, date de la mort de Théodose; au Musée d'Art de Bucarest). Disparue de nos jours, une quatrième icône avec le portrait de Neagoe Basarab se trouvait dans l'église de Saint-Niphon à Târgoviște. Il s'agit d'une icône représentant le patriarche Niphon canonisé, patron de l'église du même nom de la ville de Târgoviște. Deux autres scènes, inspirées par le texte de Gabriel, prôtos du Mont Athos et auteur de la vie de saint Niphon, ont été peintes dans le champ de l'icône : Niphon donnant la bénédiction au jeune Neagoe et son apparition, dans un rêve du prince, lors de la translation de ses reliques<sup>96</sup>.

Initiative princière, tout comme l'œuvre littéraire de Neagoe Basarab, l'un des intellectuels du XVI<sup>e</sup> siècle dans le Sud-Est européen, suggestion serbe, hommage également envers les patrons de son pays, de la part de la princesse, ces icônes représentent, avec celles autrefois disposées dans le narthex<sup>97</sup> et les portraits peints dans l'église du monastère de Curtea de Argeș, un chapitre trop peu connu de l'histoire de la culture orthodoxe à l'époque post-byzantine.

Les portraits du prince Mathieu Basarab et du métropolite de Valachie Étienne sont peints (entre 1648 et 1653) à la base de la croix qui surmonte l'iconostase dans l'église de Crasna-Gorj<sup>98</sup>. Les portraits sont puissamment véridiques et vivants.

Le même métropolite Étienne avec – cette fois-ci – le prince Mihnea III Radu (1658-1659) figurent à la base de la croix surmontant l'iconostase de l'église de Bălănești (Vâlcea). Tradition et innovation s'y mêlent d'une manière aussi pittoresque qu'inattendue : en haut, la Vierge du type Blachernitissa avec l'enfant Jésus dans son giron ; une guirlande de nuages sépare l'image sainte du monde terrestre, un paysage, un vrai – collines, arbres, routes – suggérant le lointain ; au premier plan, de part et d'autre de ce « tableau », à genoux, en attitude de prière, le prince et le métropolite<sup>99</sup>.

Un esprit baroque anime la manière traditionnelle de représenter ces portraits de donateurs ; toutefois, cet écho de l'Occident contemporain demeure un néologisme plutôt insolite au milieu d'un texte qui pour s'exprimer dans le

<sup>94</sup> *Ibid.*, fig. 2

<sup>95</sup> *Ibid.*, fig. 3.

<sup>96</sup> *Ibid.*, fig. 5.

<sup>97</sup> E. Lăzărescu, « O icoană puțin cunoscută din secolul al XVI-lea și problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeșului », SCIA, 14, 1967, n° 2, p. 788-799.

<sup>98</sup> *Ibid.*, fig. 6. Sur la signification de ce portrait, voir le compte rendu d'Andrei Pippidi sur un livre récent de Al. Dușu (*Cărțile de înțelepciune în cultura română*, Bucarest, 1972), RESEE, XI, 1973, n° 3, fig. 3, p. 578-579 et la réponse de l'auteur (Al. Dușu, *Umaniștii români și cultura europeană*, Bucarest, 1974, p. 120, note 62).

<sup>99</sup> Al. Efremov, *op. cit.*, fig. 4.

langage des ancêtres n'en est pas moins capable de satisfaire les exigences des commanditaires et de l'entendement des contemporains.

Une belle icône, de pur style italo-crétois, représentant Constantin et Hélène, qui tiennent une haute et mince croix avec Jésus les pieds posés sur un suppedaneum (env. 1697, à la chapelle du monastère de Hurezi) est, à notre connaissance du moins, la dernière à figurer les portraits des donateurs : Constantin Brâncoveanu, son épouse Marie et trois fils, Constantin, Étienne et Radu<sup>100</sup>. L'icône (se trouvant aujourd'hui au Musée d'Art de Bucarest) représentant le grand boïar Barbu Craiovescu, agenouillé aux pieds de saint Procope qui, d'après la légende<sup>101</sup>, l'aurait sauvé de la prison, est vraisemblablement une copie du XVIII<sup>e</sup> siècle d'après une icône du XVI<sup>e</sup>.

Seule une étude comparative qui reste encore à faire, sur les portraits de donateurs dans les icônes, pourrait décider s'il s'agit d'une tradition byzantine ou d'une influence occidentale, comme il paraît être le cas d'icônes chypriotes des XV<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècles, où les donateurs – parfois nombreux – peints à la manière vénitienne, figurent dans un contexte iconographique, sinon stylistique, parfaitement byzantin<sup>102</sup>. À la même tradition vénitienne devait se rattacher le modèle du tableautin de Crasna, le lion de saint Marc ayant été probablement remplacé par le bœuf de saint Luc.

Signalons encore pour le XVI<sup>e</sup> siècle valaque si riche en formules de portraits profanes, trois dalles funéraires, sculptés dans la technique du champlévé. Il s'agit d'un portrait équestre du prince Radu de la Afumați (1524-1529)<sup>103</sup>, gendre de Neagoe Basarab, dans l'église du monastère de Curtea de Argeș, ainsi que, dans l'église du monastère de Vieroși (1571-1573), d'un portrait du boïar Albu Golescu (†1574), qui est une copie du relief précédent. Dans l'église de Stănești enfin, sur la tombe de Stroe Buzescu, on voit le duel du défunt avec un Tatar (1602). Un ample texte gravé, une brève chronique en fait, accompagne chacune de ces représentations. Il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'une inspiration occidentale, vénitienne notamment<sup>104</sup>.

### Reflets occidentaux

Dès le début de l'existence des États indépendants valaque et moldave, l'Occident est présent dans leur culture matérielle ainsi que dans certains traits de la création artistique. La Transylvanie joue évidemment un rôle permanent

<sup>100</sup> *Ibid.*, fig. 9.

<sup>101</sup> C. Nicolescu, *Icoane vechi românești*, Bucarest, 1971.

<sup>102</sup> *Trésors de Chypre* : Musée des Arts décoratifs, Palais du Louvre – Paris, 1967.

<sup>103</sup> N. Iorga, *Portretele domnilor români*, Sibiu, 1930, fig. 42.

<sup>104</sup> Une étude sur ce genre de sculpture funéraire en Roumanie est encore à faire.

dans ces nombreux contacts avec le monde occidental. Toutefois, rien d'essentiel ne vient changer, du moins jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'*attache* des portraits roumains à leur origine byzantino-balkanique. Il est vrai que les fondateurs de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș, ainsi qu'à Cozia Mircea l'Ancien, portent le costume des chevaliers d'Occident ; qu'Alexandre le Bon (sur l'épitrachilion mentionné) porte également un vêtement et un chapeau de coupe occidentale. Ces faits, comme les bijoux, parmi lesquels la célèbre boucle de ceinture en or<sup>105</sup>, trouvés dans un tombeau de l'église Saint-Nicolas de Curtea de Argeș, reflètent un aspect très caractéristique de la vie à la cour princière valaque du XIV<sup>e</sup> siècle. D'autre part, l'Occident joue un rôle bien connu dans l'architecture et la sculpture décorative moldaves des monuments des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles. De nombreux restes de tissus précieux, de provenance surtout italienne, ont été mis au jour par les fouilles ; les brocarts des costumes princiers et liturgiques ont souvent la même provenance<sup>106</sup>. Une certaine vogue occidentale, à intensité variable, marque la vie de la cour en Valachie comme en Moldavie. D'ailleurs, des traits occidentaux ne manquent pas non plus à Byzance, comme dans l'art serbe et bulgare. Pour nous limiter aux portraits funéraires rappelons les portraits sculptés sur le sarcophage se trouvant dans l'église du monastère Saint-Georges de Arta (XIII<sup>e</sup> siècle), la statue tombale du tsar Dušan (au Musée de Kursumli-han à Skoplje), le « gisant » de Trnovo, qui sont autant de preuves de la pénétration d'influences occidentales dans le monde byzantino-balkanique. Le « gisant » se trouvant dans l'église Bărăția de Câmpulung appartenant au « comte Laurent de Longo-Campo »<sup>107</sup> ; un autre « gisant » portant le costume occidental se trouvait dans l'église princière de Curtea de Argeș<sup>108</sup> ; enfin un troisième (sur un couvercle de sarcophage, aujourd'hui au Musée d'Art de Bucarest) représente le fils mort en 1652 de Mathieu Basarab<sup>109</sup>. De très nombreux portraits funéraires du même genre se trouvent en Transylvanie ; ceux-ci sont directement inspirés de l'Occident.

En ce qui concerne les portraits roumains peints, brodés ou gravés, l'empreinte byzantine est, comme nous avons essayé de le montrer, trop profondément marquée, pour qu'un partage soit possible ou nécessaire. Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, quand les portraits des princes phanariotes adopteront, ainsi d'ailleurs que d'autres genres d'art le font également (architecture religieuse et profane, répertoire, décoratif, sculpture en pierre), la manière stylistique,

<sup>105</sup> P. Chihaiia, « Câteva date în legătură cu paftaua de la Argeș », dans *Omagiu George Oprescu*, Bucarest, 1961, p. 107-118 (avec la bibliographie plus ancienne).

<sup>106</sup> C. Nicolescu, *Istoria costumului...*, p. 183-194 (catalogue).

<sup>107</sup> E. Lăzărescu, « Despre piatra de mormânt a Comitelui Laurențiu și câteva probleme arheologice și istorice în legătură cu ea », SCIA, 4, 1957, n° 1-2, p. 109-127.

<sup>108</sup> *Istoria artelor plastice...* I, fig. 162.

<sup>109</sup> P. Chihaiia, « Date noi cu privire la pietrele de mormânt ale lui Matei Basarab și ale familiei sale », SCIA, 11, 1964, n° 1, p. 109-121.

l'iconographie et la technique occidentales, c'est sur le modèle et de la tradition byzantine que vont s'inspirer tous les genres de portraits profanes. Il est vrai d'autre part que l'interminable source byzantine était devenue, dès la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, à tel point partie intégrante du patrimoine culturel, artistique, stylistique roumain, que pour toute innovation nécessaire afin de communiquer un message ou un autre, on reprend l'expérience déjà existante dans le pays même.

Les portraits de facture occidentale commandés par les princes sont l'œuvre d'artistes occidentaux, exécutés pour l'Occident, et généralement inconnus à la société roumaine. Gravures, portraits à l'huile, médailles, sont assez nombreux ; ainsi les portraits de Vlad l'Empaleur (1456-1462), de Pierre le Boiteux (1574-1577, 1578-1579, 1582-1591), de Michel le Brave (1593-1601)<sup>110</sup>, de Mathieu Basarab, de Vasile Lupu (1634-1653), de Grégoire Ghica (1660-1664, 1672-1673), de Démètre Cantemir (1693, 1710-1711)<sup>111</sup>, de Constantin Brâncoveanu<sup>112</sup>, etc. Dorénavant les portraits princiers, tout en gardant l'attitude et les gestes traditionnels des fondateurs et des donateurs d'antan, figureront comme un monde à part, étranger, dans le contexte du patrimoine artistique roumain, où le maintien de la tradition demeure le titre de noblesse le plus digne de survivre.

Il ne faut pas oublier non plus que ça et là une empreinte parfois très sensible de l'Orient musulman perce dans la facture des portraits phanariotes. C'est à l'aube des temps modernes un autre chapitre de la civilisation de l'aristocratie roumaine, même si l'Occident l'emporte dans les portraits princiers des XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles ; à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, vers sa fin surtout, nombre de portraits des princes phanariotes manifestent, parfois jusqu'à côtoyer la caricature, ce flottement entre Orient et Occident qui définit la vie de cette société éminemment éclectique, oscillant entre le prestige d'un passé qu'ils ne comprenaient plus et la séduction d'un présent qu'ils n'avaient pas encore assimilé<sup>113</sup>.

<sup>110</sup> I. C. Băncilă, *Portretele lui Mihai Viteazul*, Sibiu, 1926 ; A. Pippidi, *Mihai Viteazul în arta epocii sale / Michael der Tapfere in der Kunst seiner Zeit*, Cluj-Napoca, 1986.

<sup>111</sup> M. A. Musicescu, « Démètre Cantemir et ses contemporains à travers leurs portraits », RESEE, XI, 1973, n° 4, p. 611-636 [étude reproduite dans ce volume, n. éd.].

<sup>112</sup> Les portraits, très nombreux et très différents entre eux, de Constantin Brâncoveanu mériteraient une étude que leur soit consacrée. Pour un portrait sur un manuscrit (perdu aujourd'hui) qui, dans un cadre décoratif parfaitement baroque garde l'image du Pantocrator bénissant le prince, v. N. Iorga, « Portrete și lucruri domnești nou descoperite », *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Istorice*, I, Série III, IX, 1928, Mém. 5.

<sup>113</sup> Pour une vue d'ensemble sur l'art roumain à l'époque des Phanariotes v. M. A. Musicescu, « Y-a-t-il un art phanariote dans les Pays Roumains ? » [étude reproduite dans ce volume, n. éd.] ; V. Drăguț, « Le monastère de Văcărești. Expression des relations artistiques roumano-grecques » ; V. Stancu, « L'architecture dans les pays roumains à l'époque phanariote », publiée dans *Symposium. L'époque phanariote*, Thessalonique, 1974.

Il y a, visible déjà vers la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, une dissociation de plus en plus nette entre les portraits princiers et les autres. Quasi-contemporains à la fresque de Hurezi représentant Constantin Brâncoveanu et sa famille encore toute traditionnelle et dégageant une fierté hiératique qui est encore du Moyen Âge, il y a cinq portraits de Démètre Cantemir imbus d'esprit occidental et exécutés à la manière « française »<sup>114</sup>. Les portraits officiels adopteront la manière stylistique occidentale. Ce sera, d'autant plus le cas des portraits à l'huile, de plus en plus fréquents au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Tout est occidental dans la manière de peindre un portrait tel que celui de Jean Georges Caradja, prince de Valachie (1812-1818), sauf le costume d'un orientalisme poussé à l'excès en vue de l'effet pittoresque (le personnage qui se tient nonchalamment appuyé au dossier d'un fauteuil est coiffé d'un riche châle bariolé enroulé autour de sa tête comme un turban)<sup>115</sup>.

Toutefois ces reflets de l'Occident, l'ambiance baroque qu'on retrouve de plus en plus fréquemment dans les portraits des princes phanariotes, s'arrêtent, pour ainsi dire, au seuil des églises. S'il n'est pas étonnant, par exemple, que dans un médaillon au coin de la carte de 1797 de Rhigas Velestinlis, Alexandre Callimaki<sup>116</sup> (1795-1799) pourrait être n'importe quel souverain d'Europe entouré des plus grandiloquents symboles héraldiques rassemblés d'un peu partout dans le monde occidental, le portrait de Michel Racoviță (1730-1731, 1741-1744) à l'église de Cotroceni<sup>117</sup> (Bucarest) ou ceux de Constantin Ypsilanti (1802-1807) à Mărcuța<sup>118</sup>, et au monastère de Plumbuita (les deux à Bucarest<sup>119</sup>), rappellent – par l'hiératisme de l'attitude, tenant la croix et offrant la maquette de l'église, et par certains détails du costume – l'iconographie traditionnelle du portrait princier de fondateur. Car c'est en tant que fondateurs que ces princes phanariotes demeuraient attachés au passé, d'autant plus que le rôle même de *ktitor* devenait l'unique titre de noblesse qui liait le règne passager de ces hauts fonctionnaires de la Porte à l'histoire culturelle du pays. Tandis que dans leur vie privée ces riches personnages adoptaient – assimilées ou non – les modes venues de l'Occident.

Ce n'est donc qu'au cours de la seconde décennie du XIX<sup>e</sup> siècle que disparaîtra, dans les portraits princiers notamment, ce genre d'art hérité de Byzance et maintenu, un demi-millénaire durant, dans les Pays roumains. Quelle est la place du portrait occidental dans l'art roumain? Il forme un chapitre à part, témoignant, d'une part, de l'intérêt que l'Occident portait à quelques-uns

<sup>114</sup> M. A. Musicescu, « Démètre Cantemir... ».

<sup>115</sup> N. Iorga, *Portretele domnilor...* Une variante de ce portrait se trouve à Athènes en possession de Mlle Marie Caradja.

<sup>116</sup> N. Iorga, *Portretele domnilor*, ill. 195.

<sup>117</sup> *Ibid.*, ill. 160.

<sup>118</sup> *Ibid.*, ill. 194.

<sup>119</sup> *Ibid.*, ill. 193.

des princes régnants de Moldavie et de Valachie et, de l'autre, des contacts qui, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle deviennent de plus en plus fréquents avec un mode de vie, une civilisation matérielle, souvent appréciés par la classe dominante, mais sans modifier – du moins jusqu'à l'époque des Lumières – l'horizon culturel et la *Weltanschauung* de la société roumaine. C'est ce que prouvent les très nombreux portraits de paysans qui continuent à représenter les fondateurs, leurs familles, etc., dans les humbles églises de village jusque vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

### Création roumaine

Quelle est la part de création roumaine dans l'art de ces portraits du Moyen Âge et jusqu'au seuil de l'époque moderne ? Qu'est-ce qui est original dans cette permanente alternance entre suggestion, adaptation et reprise de formules iconographiques byzantines ? Cette trame si solide, si souple, maniée des siècles durant par tous les peuples orthodoxes n'a jamais été déformée dans sa géométrie intime ; le support byzantin survit à ses créateurs, comme à son art. D'innombrables dessins vont remplir et couvrir cette trame. Il en résulte autant de « tissus » qu'il y a de commandes, à exprimer et d'artistes à les mettre en œuvre. La multitude d'images offertes par ces portraits proclame une puissance continue d'adaptation aux situations qu'il s'agissait de communiquer et de faire comprendre par l'intermédiaire de l'image. Ainsi, un modèle librement manié engage niveau de culture, goût de l'abstrait, inséparable du langage symbolique, fantaisie et, en fin de compte, maîtrise du métier d'art. Princes et dignitaires, métropolitains, évêques ou simples moines, jusqu'au menu peuple et aux paysans se sont faits représenter selon les circonstances, leur manière de penser, leurs possibilités matérielles. Ces portraits reflètent autant de périodes historiques, toutes les couches sociales, souvent des aspirations personnelles. Considéré dans cette perspective, chaque portrait, image votive ou funéraire, série généalogique ou dynastique, portrait de famille ou de collectivité, autoportrait, etc., n'est jamais une imitation, une reprise mécanique d'une formule héritée. Même les portraits princiers, qui sont les plus proches de Byzance, ne sont pas plus pauvres, mais plus humainement simples. Aussi, malgré les somptueux brocarts de leurs manteaux et leurs couronnes dorées, n'ont-ils jamais l'immobilité statuaire des empereurs byzantins et sud-slaves des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles. Ils sont quelques fois figurés dans l'attitude frontale – plus souvent en Moldavie – avançant vers le trône divin, toujours accompagnés de leurs familles. C'est leur propre monde, leur environnement, leur classe, leur pays que ces portraits représentent, à l'aide de formules héritées. Plus que l'orgueil de leurs privilèges, c'est la fierté de leur rôle dans l'histoire du pays et au milieu des leurs qui anime ces portraits. Au fond c'est moins un « état », une fonction, que ces portraits signifient, mais bien plutôt une action, à finalité

ethnique, sociale, individuelle. Ceci se trouve à l'origine des quelques formules de portraits propres au peuple roumain.

C'est ce que prouvent, déjà vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et au début du XV<sup>e</sup>, ces fières familles des « knèzes » roumains de Transylvanie, issues de souche paysanne, qui, quoique vivant à l'intérieur d'un royaume catholique, se faisaient représenter dans leurs fondations, à l'instar des voïévodes valaques et moldaves<sup>120</sup>, avec lesquels ils partageaient un même héritage byzantin, dont l'autorité morale autant que religieuse ne saurait nous échapper.

Mais d'abord ces portraits sont-ils « ressemblants » ? La manière stylistique traditionnelle demeure celle paléologue ; n'arrivant pas toujours à suggérer la personnalité du modèle, les artistes essayaient d'obtenir au moins une ressemblance physique. Cependant « de tels portraits n'étaient pas exécutés au bon plaisir de tout chacun ou selon un type immuable, mais bien cherchant et parvenant dans une certaine mesure, à se rapprocher du modèle vivant »<sup>121</sup>.

À Humor, dans la scène du « Siègne de Constantinople », un chevalier portant le bonnet des dignitaires moldaves du XVI<sup>e</sup> siècle s'avance, à la tête de ses troupes, au-devant des Turcs assiégeant la cité. C'est un personnage connu par les documents : Toma (son nom figure peint en blanc sur le fond bleu, au-dessus de sa tête), courtisan de Pierre Rareș et peintre, auteur de l'ensemble des fresques du monument<sup>122</sup>. C'est l'autoportrait équestre de l'un des très grands artistes moldaves de l'époque.

Ce sont toujours les Moldaves qui au XVI<sup>e</sup> siècle ont *inventé* les portraits de quelques personnages du passé de leur pays : l'ermite Daniel à Voroneț, saint Jean le Nouveau, martyr de la foi chrétienne et qui est figuré (à Voroneț, mais aussi dans d'autres églises de l'époque) dans la rangée extérieure des saints militaires de l'orthodoxie<sup>123</sup>. Non moins originales, le portrait du métropolitain Macaire (à Râșca), ceux de Georges Movilă et de Théodose Barbovschi (à Sucevița), mentionnés plus haut, figurés dans des contextes iconographiques témoignant d'une ambiance culturelle et artistique propre aux circonstances qui ont présidé à la fondation expriment autant d'aspects particuliers de la culture roumaine de l'époque. L'expression artistique n'en est pas moins surprenante ; elle suggère avec les moyens d'un dessin souple, nerveux, sensible, des personnages appartenant à un temps réel, celui de la civilisation moldave des grands siècles de son histoire médiévale, le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup>. Le portrait de Jean Tăutu, fondateur de Bălinești, ceux (votif et funéraire) de Luca Arbore et de ses enfants à Arbore, le portrait d'Hélène Rareș à Humor, méritent une attention particulière pour leur effet artistique. Les deux garçonnets

<sup>120</sup> V. Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, Bucarest, 1970 (avec une riche bibliographie).

<sup>121</sup> N. Iorga, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, III, Bucarest, 1906, p. 23.

<sup>122</sup> S. Ulea, « L'origine et la signification de la peinture extérieure moldave (I) », *RRH*, II, 1963, n° 1, p. 47-49.

<sup>123</sup> *Ibid.*

de Pierre Rareș peints dans l'église Saint-Démètre de Suceava (1534-1535), penchés l'un vers l'autre comme dans un dialogue familial, sont émouvants par l'atmosphère d'intimité qui les lie, par la vie qui les anime. D'ailleurs, les personnages représentés dans les scènes religieuses de la peinture moldave des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles (à Voroneț quelques têtes d'apôtres dans la Communion, le groupe des Turcs dans le Jugement Dernier ; à Bălinești, Jésus entouré d'anges, saints Constantin et Hélène, un personnage agenouillé dans une scène de la vie de saint Nicolas<sup>124</sup>, à Arbore les groupes à figures nombreuses dans les Vies de saint Georges et de saint Nicéas<sup>125</sup>, sont souvent inspirés par la réalité même. Nombreux sont ceux qui gardent le type byzantin ; ils se mêlent à d'autres authentiquement roumains. Si l'on ajoute aux portraits peints ceux brodés de la même époque et du XVII<sup>e</sup> siècle, on peut affirmer que la Moldavie médiévale a eu une véritable vocation du portrait.

À son tour, la Valachie, qui n'est pas plus pauvre en réussites artistiques que la Moldavie, enrichit considérablement le répertoire iconographique des portraits peints à l'époque post-byzantine. C'est en Valachie que vers la fin de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle les portraits des peintres et ceux de leurs aides (Pârveu Mutu à Filipeștii de Pădure et à Măgureni)<sup>126</sup>, ceux des maîtres d'œuvre à Hurezi<sup>127</sup>, plus tard ceux des humbles travailleurs ayant contribué à la construction ou à la décoration du monument, deviennent très fréquents. C'est toujours en Valachie que le portrait de famille obtient une considérable ampleur. Ceci est dû à l'initiative de la noble et puissante famille des Cantacuzènes, immensément riche, munie d'un savoir bien au-dessus de celui de la société valaque contemporain. À Filipeștii de Pădure (1692, fondation de Mathieu) et à Măgureni (1694) fondation de son frère aîné, Drăghici), 50 à 60 personnages couvrent les murs des narthex. Ils sont disposés par groupes de famille, avec leurs femmes et leurs nombreux enfants. On reconnaît dans cette foule de personnages, parmi les chefs de famille – tous grands dignitaires et fondateurs d'édifices religieux –, le père, Constantin Cantacuzène, et ses fils Drăghici, Șerban (l'ancien voïévode de 1678-1688), Mathieu et Constantin le « stolnic ». Dans cette très riche série de personnages<sup>128</sup>, seuls quelques-uns attirent les regards par une individualisation plus soulignée ; il se dégage pourtant de cette multitude un sentiment de puissance et d'orgueil très différent de l'hiératisme des portraits princiers d'antan. Ces portraits des Cantacuzène sont la première brèche dans la continuité traditionnelle. Ce n'est pas l'Occident qu'ils imitent,

<sup>124</sup> S. Ulea, « Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești », dans *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare. Culegere de Studii*, Bucarest 1964, p. ; dans *Istoria artelor plastice...*, I. Le chapitre sur la peinture moldave du XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>125</sup> V. Drăguț, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, Bucarest, 1969.

<sup>126</sup> T. Voinescu, *Pârveu Mutu Zugravu*, Bucarest, 1968, p. 20-23 et illustrations.

<sup>127</sup> V. Drăguț, *Arta brâncovenească*, Bucarest, 1971, fig. 101.

<sup>128</sup> T. Voinescu, « Zugravul Pârveu Mutul și școala sa », SCIA, 11, 1955, n° 3-4.

comme le feront certains des portraits phanariotes ; ils expriment, toutefois, à l'aide d'un schéma maintes fois manipulé, le commencement d'une nouvelle page de l'histoire de la mentalité roumaine à l'aube de l'époque des Lumières.

Peu à peu les portraits des grands boïars se font plus rares ; plus rares seront aussi leurs fondations. Ce sont les dignitaires de province, la petite noblesse aussi, qui se font bâtir des églises sur leurs terres ou dans les villes voisines, qui prendront la relève de la noblesse médiévale. C'est vers la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'apparaît un groupe de portraits, assez nombreux, représentant – en tant que fondateurs d'églises – les administrateurs des districts de montagne d'Olténie et de Buzău (« vătăfi de plai ») et leurs familles<sup>129</sup>. L'institution date de XV<sup>e</sup> siècle ; vers la fin du XVIII<sup>e</sup> on compte 17 districts, dont les chefs, importants personnages que leur métier enrichit considérablement, constituent un véritable groupe social intermédiaire entre la petite noblesse de province et les paysans. Aussi se font-ils représenter dans leurs nombreuses fondations très richement vêtus, avec leurs parents, leurs femmes, leurs enfants en longue file, gardant attitude et gestes traditionnels. Leurs portraits sont souvent remarquables, d'une beauté fruste et puissante que l'on retrouve de nos jours chez les montagnards. Ces effigies sont autant de très fidèles documents pour une étude sociologique de la vie provinciale valaque à la fin du Moyen Âge.

Le dernier chapitre, qui est encore à écrire, l'un des plus féconds et des plus originaux dans l'art du portrait roumain et post-byzantin, se déroule dans les églises de village d'Olténie et de Valachie aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Par centaines, ces portraits figurent, dans le narthex, les fondateurs presque toujours accompagnés de tous les membres de leur famille ; d'autres fois on a représenté tout le village, par groupes de familles, vieux et jeunes, les femmes tenant leurs bébés dans les bras. Ils portent tous le costume paysan de la région. En longues frises ou en groupes compacts, le regard tourné vers la maquette de l'église, les mains jointes, la pesante dignité de leur attitude rejoint l'hiératisme médiéval. Cependant la fondation n'est plus l'offrande solennelle d'un personnage insigne, voïévode ou boïar, mais une œuvre et un don collectifs auxquels participent toute une communauté. S'il s'agit toujours d'un don offert à la divinité, c'est en égale mesure un don à la collectivité. Ces portraits témoignent aussi du fait que, malgré les profonds changements dans la vie individuelle de la société valaque de l'époque, la tradition se maintenait vivante. C'est par son intermédiaire que la conscience nationale en germe s'exprimait dans ces portraits collectifs. Ils n'ont pas leur pareil dans les pays balkaniques. Phénomène en apparence anachronique dans une société où se produisait un profond bouleversement des conceptions de vie, du goût, de la mentalité même. Dans sa dernière phase, le

---

<sup>129</sup> Idem, « Contribuții la o istorie e artei păturilor mijlocii. Ctitorii de vătăfi de plai din Țara Românească », SCIA, 20, 1973, n° 2, p. 297-320.

portrait de fondateur dans les Pays roumains devient l'écho d'une réalité située en dehors du temps et qu'il est difficile de déceler dans d'autres manifestations artistiques et même culturelles. Nous pensons à cette stabilité de la tradition qui demeure le fondement de la conscience de la continuité historique du peuple. Par-delà les institutions, la culture écrite, les influences du dehors, la pression des idées novatrices, il existe une permanence qui est l'aboutissement d'une sélection multiséculaire de tout ce qui avait été expérience de la vie historique autant qu'individuelle au cours des siècles, patrimoine unique de la culture et de l'art d'une nation. C'est la conscience de cette permanence que reflètent les portraits des paysans de Valachie et d'Olténie ; elle n'exprime nullement une survivance, un anachronisme, mais bien l'actualité la plus profonde : la continuité d'un peuple au moment du passage d'une époque historique à une autre et qu'il s'agit d'intégrer dans les permanences qui définissent une nation.

En somme, un coup d'œil sur les portraits roumains du Moyen Âge solennels – bien en vue à l'intérieur du monument, ou modestement plongés dans l'ombre d'un recoin ; portraits individuels, de famille, de collectivité, accompagnant presque sans exception toute œuvre d'art religieux ou profane – révèle non seulement la conscience du rôle que fondateur ou donateur avaient joué au cours des siècles, accumulant une riche dot spirituelle pour le pays, mais aussi le juste orgueil de ces gens conscients de leur devoir accompli. C'est ainsi que les Roumains, héritiers, à travers leur art, d'une Byzance qui avait pu naguère ignorer l'Occident, mais également fiers de ce qu'eux-mêmes avaient ajouté à cette tradition, arrivent à revendiquer ce que N. Iorga s'est plu à appeler leur « place dans l'histoire universelle »\*.

---

\* Je remercie M. Andrei Pippidi pour les utiles suggestions qu'il m'a proposées après la lecture patiente du manuscrit de ce texte.

## RÉFLEXIONS SUR L'ART MOLDAVE À L'ÉPOQUE D'ÉTIENNE LE GRAND

Le prestige qui a valu au règne du plus grand des princes moldaves l'honneur d'être qualifié par la postérité d'« époque d'Étienne le Grand », se trouve justifié et renforcé d'une manière plus intensément expressive que ne le réussissent chroniques et histoire, par ce qui demeure l'unique témoin vivant de nos jours : les œuvres d'art. Si ce règne de presque un demi-siècle est exceptionnel dans l'histoire politique et institutionnelle, la richesse de sa création artistique n'en est pas moins remarquable. Il s'agit en fait de ce qui, dans l'ensemble de l'art roumain du Moyen Âge, deviendra son étape classique.

Byzance et Occident se rencontrant sur cette terre de confins également éloignée de l'Empire d'Orient que du monde de l'Ouest européen. Elle est entourée d'échos – affaiblis mais néanmoins précis – qui viennent du Sud ainsi que de l'Est, de l'Ouest ainsi que du Nord. La Moldavie n'ignore rien de ce qui avait été créé dans le Sud orthodoxe auquel elle s'intègre de par sa confession ; ne repousse rien de ce que pouvait lui suggérer l'art de l'Occident catholique qu'elle connaîtra par la Hongrie et par la Pologne. De ce croisement entre byzantin et gothique naîtra – après un siècle d'expériences (dont les tout premiers débuts nous sont mal connus) soutenues par le fonds artistique ancestral d'un art populaire qui maniait des formes daces et daco-romaines, romano-byzantines et byzantines, mêlées à de souvenirs lointains rappelant l'Occident – la synthèse artistique moldave parachevée durant le règne d'Étienne le Grand.

Ce prince a été un fondateur (*ktitor*) éminemment actif d'édifices profanes et surtout religieux, qui devenaient toujours des foyers de culture, et un mécène envers ses propres fondations et celles de ses dignitaires, ainsi qu'envers la chrétienté orthodoxe (la Sainte Montagne de l'Athos en premier lieu). Architecture et peinture (murale et de manuscrits), sculpture en pierre, broderie liturgique, orfèvrerie, céramique témoignent du fait que la création artistique accomplie grâce à l'initiative et sous le patronage du voïévode, concentre originalité, puissance expressive, constantes stylistiques qui, assemblées dans un équilibre parfaitement adapté à chaque genre d'art, constituent un style, celui qui deviendra « classique » dans l'art roumain du Moyen Âge, tout en demeurent spécifiquement moldave.

\*

Le siècle qui précède (seconde moitié du XIV<sup>e</sup> – première moitié du XV<sup>e</sup>) rassemble les prémices, multiplie les recherches, intensifie les expériences.

Triconque byzantino-serbe (Sainte-Trinité de Siret), basilique romane à trois nefs (Saint-Nicolas de Rădăuți), châteaux forts à structure occidentale (première étape de la résidence princière de Suceava), quelques églises catholiques, construites en pierre, à plan et décor gothiques, étroitement apparentées à l'architecture religieuse de Transylvanie ; disques en céramique émaillée (bruns, verts, jaunes) décorant les façades (Siret) et largement utilisés non seulement dans le monde byzantin et sud-slave, mais également dans les régions baltiques ; fenêtres et portails gothiques (Saint-Nicolas de Rădăuți, l'ancien Humor), tout ceci fragmentaire mais intelligible dans son essence, c'est l'art des débuts de l'État moldave qui est en train de choisir entre Byzance et Occident.

Si de l'architecture de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle il ne reste que des ruines (elle a dû être aussi riche que variée), si les sources écrites témoignent de l'intérêt que le prince Alexandre le Bon portait à la décoration peinte (aussi bien celle des édifices religieux que profanes), cette période nous a légué quelques chefs-d'œuvre d'art qui prouvent, d'une part, que le choix avait été fait, du moins en partie, de l'autre, qu'il s'était arrêté au sommet de l'échelle des valeurs atteintes par l'art des Paléologues : celui de la Capitale de l'Empire. Et il y a plus encore : les artistes moldaves – moines provenant pour la plupart du foyer le plus actif de la culture moldave de l'époque, le monastère de Neamț, fondation de Pierre I<sup>er</sup> Mușat – savaient et osaient déjà créer. Car ils ne se contentaient pas de copier tout simplement les prestigieux modèles que leur offrait Byzance, mais ils s'en servaient avec la liberté que permettent la maîtrise du métier, la compréhension des symboles sacrés à travers ce très complexe langage iconographique issu de la subtile pensée des théologiens byzantins, enfin une sensibilité plastique innée, un goût sans défaut pour le rythme dans la composition, pour la souplesse dans les tracés linéaires, pour les nuances claires et brillantes dans l'emploi de la couleur. Ces qualités expliquent la somptueuse perfection des miniatures et des frontispices du tétraévangile de 1429 (actuellement à la Bibliothèque Bodléienne, MS Canon Gr. 122), œuvre du moine Gavril Uric du monastère de Neamț, ainsi que la puissante tension dramatique qui perce à travers la calme beauté de l'épithaphios de 1437 (au Musée d'Art de Bucarest), œuvre de l'higoumène Siluan, toujours de Neamț. Miniature et broderie liturgique deviendront des prototypes pour les artistes de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle et ce sera dans le monastère de Putna, fondation d'Étienne le Grand, que vont être créés la plupart des manuscrits et des broderies mis en œuvre sur l'ordre du prince. Vers la même époque Byzance avait marqué également la vie officielle à la cour d'Alexandre le Bon : le prince et son épouse, représentés sur un épitrachilion – la plus ancienne broderie liturgique moldave connue (perdue durant la Première Guerre mondiale) – portent, lui, la « granatsa », elle la « stemma » et s'intitulent, sur l'inscription brodée « autokrator » et « autokratorissa ».

Ainsi s'ouvrait pour la Moldavie la voie seigneuriale d'une noble et riche époque artistique.

\*

Nulle part dans le Sud-est de l'Europe l'héritage de Byzance n'aura fait fleurir un art plus achevé. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, le paysage artistique dans les Balkans était plutôt morne. On vivait intégralement dans le passé. On en revenait – dans toute formule artistique – avec une fidélité que soutenait l'invariable foi ; mais celle-ci ne représentait plus ni empire, ni règne, ni même peuple. L'art devenait un langage pour initiés et ce langage s'exprimait par des symboles. C'est pourquoi, trois siècles durant c'est en premier lieu la peinture qui représentera non pas le niveau artistique, mais l'expression imagée de la foi qui reflétait les aspirations les plus profondes et parlait directement à chaque chrétien. Ça et là, cette image est émouvante par sa modeste réussite esthétique ; mais ce qui exprime le mieux cet art et le représente dans son essence même c'est, en fin de compte, la volonté de prolonger, dans le présent et pour l'avenir, le passé ; il avait tout dit, tout réussi, d'une manière exemplaire et pour toujours.

La Moldavie aussi allait se nourrir de son passé tellement plus proche en ce qui concerne l'art que celui de ses voisins d'au-delà du Danube. Mais ce passé lui offrait moins des modèles que des suggestions, moins des exemples à répéter que des idées à enrichir. Si les Grecs et les Slaves du Sud pouvaient oublier un prestigieux aboutissement, la Moldavie allait le conquérir. C'est cette conquête que l'art roumain du Moyen Âge doit au règne d'Étienne le Grand. Et on la trouve, parfaitement unitaire, dans tous les genres d'art, depuis le minuscule point de broderie ou le tracé, sans défaut, de la décoration des manuscrits, jusqu'à l'équilibre monumental des édifices.

Il n'y a pas lieu d'insister ici sur l'architecture militaire (réparations amplifications, édification de forteresses, etc.) ou civile (résidences princières, enceintes fortifiées des monastères). Il n'en reste que des ruines. Ce qui mérite d'être souligné c'est l'essor des villes, du commerce, des métiers, des arts dans les centres urbains, monastiques, résidentiels.

Des 32 églises édifiées pendant le règne d'Étienne le Grand vingt sont dues à l'initiative du prince même ; la tradition lui en attribue, avec vraisemblance, encore sept ; les autres sont dues à la commande des grands dignitaires de la Cour. Ce sont des églises de monastère, de grandes églises de ville, de petites églises de village, des chapelles seigneuriales. Le triconque avec tour surmontant la nef, le rectangulaire (avec parfois les absides marquées dans l'épaisseur des murs), sans tour, sont les deux types de plan, dont le premier est généralement dédié aux villes et aux monastères, le second aux villages.

Les quatre églises, construites durant les mois d'été et d'automne des années 1487 et 1488 (Milișăuți, détruite pendant la première guerre mondiale, Pătrăuți, Saint-Élie, près de Suceava, et Voroneț) – les premières après le monastère de Putna construit entre 1466-1469 (entièrement détruit par un incendie et reconstruit en 1484), constituent le premier chapitre d'une longue et riche histoire qui est celle de l'évolution de l'architecture moldave.

Construites en briques et en pierre, les églises, élevées sur un socle en pierre, sont pourvues de contreforts, d'encadrements de fenêtres, de portails en pierre taillée, de formes et de décoration gothique (moultures, arc brisé, rosaces, etc.). La verticalité, trait caractéristique de l'architecture moldave (qui la distingue de celle valaque rappelant de plus près l'horizontalité byzantine) est due à la haute tour qui repose sur une unique ou double base étoilée (du système de la « voûte moldave », v. plus loin), ainsi qu'au haut toit, très incliné et qui couvre séparément chaque espace intérieur (naos, chambre des tombeaux, narthex), ce qui est aussi un héritage gothique. Les absides sont pourvues de longues arcades aveugles au-dessus desquelles courent en enfilade serrée de petites niches terminées en demi-cercle. La tour reçoit la même décoration. La bichromie rouge-blanc les rangées superposées de disques émaillés qui soulignent les corniches, et entourent les fenêtres, définissent « l'aspect extérieur inimitable » (A. Grabar) de ces monuments. Ils font tous partie de la même famille stylistique ; toutefois, chaque monument obtient, de par ses proportions, de par les détails de sa structure comme de sa décoration, sa propre réussite, sa propre individualité, son charme particulier. La perfection du style est atteinte par l'église de Saint-Georges de Hârlău (1492), ainsi que par la monumentale église du monastère de Neamț (1497), imposante par l'équilibre de ses amples masses en pierre grisâtre, égayées par le scintillement des briques émaillées parsemées sur la façade et par les rangées serrées des disques en céramique. À Hârlău c'est l'élégance des proportions, la silhouette élancée, la perfection du rapport entre plein et vide ; à Neamț le massif équilibre (la tour est peut-être trop petite pour l'ampleur saisissante du corps de l'église) qui témoignent de la parfaite réussite des maîtres d'œuvres moldaves de l'époque. Les dimensions imposantes, exceptionnelles de Neamț sont dues à l'augmentation de l'espace intérieur par l'adjonction, entre le naos et le narthex, d'une « chambre funéraire », ainsi que d'un exonarthex.

Synthèse unique dans son genre, l'église créée en Moldavie a aussi le mérite d'une solution originale d'ordre technique : la *voûte moldave*. Elle consiste dans la « réduction progressive de l'espace voûté, obtenu par quatre arcs en plein cintre, deux formerets étroits et deux doubleaux transversaux beaucoup plus larges, qui transforment d'abord en carré le rectangle de la pièce destinée à être surmontée d'une coupole ou d'une tour. Sur ces arcs, au moyen de quatre pendentifs, on élève un tambour cylindrique de petite hauteur. À l'intérieur de la base de ce tambour sont inscrits quatre arcs disposés en biais, dont les axes sont parallèles aux diagonales du carré de la base et dans le même plan vertical. Enfin au-dessus du prisme carré engendré par les faces de ces derniers quatre arcs s'élève la coupole ou la tour portée par les pendentifs. Ce procédé permet de réduire, dans des conditions esthétiques acceptables le diamètre intérieur de la coupole ou de la tour jusqu'à la moitié de la largeur de la nef qui la porte »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Gr. Ionescu, *Histoire de l'architecture en Roumanie*, Bucarest, 1972, p. 99.

La diversité et l'ingéniosité des solutions de détail, à l'extérieur tout comme à l'intérieur d'une église moldave, témoignent d'une incessante recherche propre aux artistes de l'époque, d'un mépris, dirait-on, pour la répétition. Ces variations successives n'affectent nullement l'unité du style. L'homogénéité de l'ensemble, la beauté des volumes et leur équilibre, l'ordonnance harmonieuse des façades, les hauts toits au large rebord qui abrite les petits disques en céramique émaillée qui entourent comme un précieux collier la corniche, enfin l'accord parfait avec le paisible paysage des collines moldaves, confèrent à cette architecture une irrésistible puissance de séduction.

Si l'on pénètre par le haut porche gothique (situé pour la plupart à l'Ouest, parfois au Sud, plus rarement au Nord et au Sud), surmonté de la plaque rectangulaire en pierre qui porte, sculptée dans une élégante calligraphie, la formule dédicatoire en langue slave (la « pisanian »), surmontée à son tour par les armoiries du pays (tête d'aurochs avec une étoile entre les cornes, le soleil et la lune de part et d'autre), on se trouve dans un espace rectangulaire ou carré (exonarthex ou narthex), généralement voûté en berceau, soutenu par des arcs doubleaux. Un mur plein sépare cet espace entre narthex et naos, où l'on pénètre par une ouverture rectangulaire au cadre en pierre, décoré de moulures gothiques. Excepté les exonarthex, pourvus de hautes fenêtres, l'intérieur de l'église moldave est habituellement noyé dans l'ombre (la lumière y pénètre par de petites fenêtres aux larges rebords ménagés dans l'épaisseur du mur), fin brouillard bleuâtre que percent l'or des auréoles, le blanc des arrière-plans des scènes peintes.

L'intérieur de toute église orthodoxe est entièrement recouvert de peinture. Celle-ci est à la fois décor et langage sacré. Hiératique ou pittoresque, aulique ou familier, somptueux ou simple, animé au statique, ce langage imagé n'est pas seulement ce qu'on qualifie en Occident de « Bible des pauvres », mais bien une encyclopédie dont les termes sont des symboles, et le déchiffrement une leçon. Ni la foi, populaire ou même aristocratique, ni le savoir du clergé et des moines n'ignorent ce langage symbolique. La peinture est l'un des aspects – des plus remarquables – de la civilisation comme de la culture médiévale orthodoxe. La contemplation de chaque épisode narratif, jusqu'aux moindres détails, devient une révélation. L'hierarchie : Pantocrator, prophètes, évangélistes dans la tour ; la Vierge et l'Enfant, adorés par des archanges (symbole de l'Incarnation) dans la conque de l'abside centrale ; Communion des apôtres et portraits des Pères de l'Église dans le sanctuaire ; les grandes Fêtes, la vie, les miracles, la Passion de Jésus Christ, des rangées de saints (Constantin et Hélène ne manquent jamais), moines, ascètes et surtout saints militaires dans le naos; le Ménologe et la vie du saint patron de l'église, les saintes femmes, etc., dans le narthex; Jugement Dernier dans l'exonarthex – immuable dans ses traits essentiels, car il s'agit d'une hiérarchie symbolique, change néanmoins dans les détails, et ceci pour souligner telle ou telle relation, telle ou telle analogie ayant trait au présent historique moldave, selon la volonté, sinon les indications, du

fondateur. Celui-ci, accompagné de son épouse et de leurs enfants, est toujours représenté sur le mur Ouest du naos. Le fondateur offre, par l'intermédiaire du saint patron de l'église en tant qu'intercesseur, son don à Jésus ou à la Sainte Vierge assis sur un trône. Mains tendues en prière ou tenant une croix, femme et enfants suivent en file ou en groupe. C'est ce qu'on appelle le « tableau de fondateur », qui est comme la signature finale de l'œuvre – la plus complète qui soit dans la pensée du Moyen Âge oriental – dédiée à Dieu. S'il s'agit d'une fondation princière, le *ktitor* porte – ainsi que sa famille – une haute couronne, des vêtements (le prince porte la « granatsa » byzantine) en riche brocart oriental ou vénitien. Si l'on ne retrouve pas en Moldavie l'extraordinaire somptuosité, l'absolu hiératisme des portraits de fondateurs des basileis, ou des tsars et des kralis serbes et bulgares, l'idée impériale de l'origine divine du voïévode n'en est pas moins présente : au sommet du tableau de fondateur, enfermé dans un cercle, Jésus, un ange, parfois uniquement une main, se penchent vers le bas pour bénir donateur et don.

Cette décoration peinte d'une considérable ampleur, cette riche iconographie sacrée, élaborée et parachevée à Byzance, appartient, telles qu'elles ont été reçues et héritées par les peuples du Sud-Est de l'Europe, à l'époque des Paléologues. La Moldavie s'inspire souvent de la Capitale même, dans certains cas de la Serbie (la présence de l'intercesseur, etc., qu'on ne trouve ni en Bulgarie ni en Valachie). Ne sont-ils ces ensembles peints, qu'une monotone répétition de l'iconographie byzantine ? Pour l'essentiel du répertoire thématique, il n'en pouvait être autrement. Il y a toutefois une hiérarchie préférentielle, il y a un ordre propre à l'agencement des surfaces intérieures de l'église moldave ; il y a aussi les saints qu'on vénère le plus, ceux que les moldaves préfèrent. Mais il y a également plus que le choix, qui est aussi question de sentiment : c'est la promotion de certaines images, rares, et dont la mise en valeur témoigne d'une culture théologique profondément assimilée, d'une volonté – qui a la signification d'un programme – de mettre en rapport d'anciens symboles chrétiens avec ceux qui pouvaient rappeler l'actualité moldave. À Pătrăuți (1487), à Bălinești (1493), on a fait figurer la légende de l'apparition de la Sainte Croix avec les mots « Τούτῳ Νίκα » à l'Empereur Constantin (Eusebius, *Vita Constantini*) ; à Voroneț et à Saint-Élie se trouve un Déisis impériale (*Προδμα ὑαρουα*) « apologie indirecte de la puissance autocrate » (V. Lazarev)<sup>2</sup> et qui fait pendant au tableau de fondateur. On pourrait multiplier les exemples. L'historien roumain de l'art, Sorin Ulea, fait une remarque significative quant à l'esprit dans lequel a été conçue la peinture moldave à l'époque d'Étienne le Grand. « On n'en trouve, constate-t-il, pas une seule composition à caractère monastique (ceci deviendra une réalité au XV<sup>e</sup> siècle, n.n.). Au contraire, l'art reflète clairement les aspirations fondamentales du peuple roumain au XV<sup>e</sup> siècle, concentrées dans les deux principes politiques

<sup>2</sup> V. N. Lazarev, *Old Russian Murals*, Londres, 1966, p. 173 [n. éd.].

dominants du règne d'Étienne le Grand : le renforcement ininterrompu de l'État moldave et la lutte contre les Turcs, afin de sauvegarder l'indépendance. Par ses implications d'actualité politique, ainsi que par le caractère autochtone de son esthétique, la peinture moldave de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle constitue un phénomène de culture qui ne représente pas un groupe social restreint (moines ou nobles), mais bien les larges masses du peuple moldave. Voilà pourquoi cette peinture constitue, dans le vrai sens du mot, une école *nationale* ».

En quoi consiste le caractère autochtone de la peinture moldave ? Apparemment il n'en est rien. On retrouve un peu partout les belles et aristocratiques figures grecques, les vêtements à nombreux plis et aux pans flottant au vent, les mêmes gestes, la même perspective « inversée », les mêmes fonds d'architecture plus ou moins fantaisistes, le même paysage pauvre, arbres rabougris, montagnes invraisemblables, propres à la peinture paléologue. Tout ceci n'est que le côté unitaire de tout art dans la vaste étendue du « *Commonwealth* byzantin ». Mais la place que cette unité occupe, elle la partage – partout – avec des traits propres à chaque nation. Serbes, Bulgares, Roumains trouvent, à des époques différentes, leur propre langage stylistique. Cette « diversité » n'est ni simple, ni facile à saisir. Chaque ensemble peint de Moldavie porte le sceau de cette diversité. Laconique et intense à Voroneț, au dessin ferme, aux figures aussi frustes qu'expressives que l'on reconnaît appartenant aux paysans du terroir ; calme harmonieux, doué d'une note précieuse, à Pătrăuți (la scène du Thrène est l'une des plus belles réussites de l'époque) ; aristocratique, souple, nuancé à Bălinești (l'ensemble, à notre avis, le plus riche en valeurs expressives, poétiques et chromatiques de la peinture du XV<sup>e</sup> siècle moldave) et rappelant le lyrisme de la si émouvante Manasija serbe (1418) ; illustratif et clair à Popăuți etc. On connaît le nom de l'artiste principal de Bălinești : le moine Gavril – une des rares signatures (récemment découvertes par Sorin Ulea) de cette époque où l'anonymat des peintres était encore coutumier. Un trait général définit cette peinture : la parfaite adaptation aux murs qu'elle décore : à Voroneț les silhouettes sont massives, ramassées sur elles-mêmes, car l'église est plutôt basse ; à Bălinești, monument plus haut, plus aéré, les silhouettes s'élancent, deviennent gracieuses, souples. S'il n'y a pas d'évolution par étapes stylistiques clairement délimitables, il y a pour chaque ensemble cette variété requise par les différences de hauteur et d'ampleur des murs. Il y a des ensembles austères, comme celui de Voroneț, d'autres qui réussissent une frappante noblesse des formes. Les nuances du dessin et de la composition s'enrichissent par la couleur. Le registre chromatique n'est, pas riche – le vert, le jaune, le rouge sont dominants et rehaussé par le fond d'un bleu profond. Un examen minutieux offre la surprise de tons multiples, chatoiement auquel on doit l'illusion de la perspective.

Il ne s'agit pas d'une peinture de virtuose ; elle est à peine décorative ; ne devient jamais pathétique, ne suggère jamais l'irréalisme. Elle est réaliste sans excès, précise sans sécheresse, pure sans mièvrerie. C'est une peinture

sobre, soumise logiquement au support mural et investi, toujours de cette sensibilité courtoise qui n'exclut pas la fermeté du langage, qualités que l'on reconnaîtra plus tard dans l'œuvre écrite par un Neculce, un Miron Costin. Notre époque demeure encore sensible à cette ancienne peinture. Des artistes comme Luchian, comme Pallady (si différents l'un de l'autre) retrouveront dans leur création cet humanisme poétique qui est le propre de la peinture moldave du XV<sup>e</sup> siècle.

La miniature avait atteint sa plénitude stylistique avec l'œuvre de Gavril Uric. Toutefois, les nombreux évangélistes, vies des saints, œuvres homilétiques, psautiers, etc., copiés et enluminés durant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, ne sont pas des œuvres de simple routine. En partant d'un même prototype – lequel en soi est une perfection du genre – les moines-artistes de Putna, de Neamț (leurs noms sont connus : Nicodème, Palladie, Spiridion, Théodore, etc.) travaillent tous sur « l'ordre d'Étienne le Grand », embellissent les textes à l'aide d'un même schéma décoratif (il faut d'ailleurs reconnaître que la miniature byzantine elle-même évolue insensiblement des siècles durant). Cercles entrelacés (schéma de base), zigzags, croix en entrelacs combinés de différentes manières constituent le répertoire géométrique des frontispices, parfaitement calligraphiés, sans lourdeur, malgré la complication des tracés, scintillants d'or, de bleu, de rouge, de jaune et de vert, d'un tracé extrêmement fin et souple. À peu d'exceptions près, le schéma de ces frontispices est toujours le même ; ce qui change c'est la répartition des couleurs, le rapport couleur-or, la manière plus simple ou plus complexe, élaguée ou touffue, de distribuer les entrelacs. Malgré cette répétition du même motif ornemental, on n'a jamais l'impression de monotonie. Les étroits frontispices secondaires, les majuscules dans le texte donnent à la page du manuscrit un bel équilibre architectural. Parmi les nombreux manuscrits de l'époque, les tétraévangiles sont les plus richement décorés. La mise en page est parfaite ; les couleurs sont brillantes et se détachent, riches, de l'écriture noire – la belle demi-onciale – extrêmement régulière, sur le parchemin lisse, jauni par les siècles. Les portraits des évangélistes occupent toute une page ; entourés d'un cadre, unique ou double, décoré de motifs végétaux, généralement des palmettes, décoration préférée des artistes moldaves des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles. Toujours assis, sur des banquettes, penchés sur le *rotulus*, portant le costume antique aux nombreux plis souples, les évangélistes sont représentés en train d'écrire ou de penser à leur texte. Derrière eux, d'étranges édifices, typiquement paléologues, qui mêlent murs d'enceinte, silhouettes d'églises (qui suggèrent parfois celles moldaves), colonnes, portiques, etc., sont peints de face ou de biais, parfois liés par des *vellums*. Ces images d'une discrète pureté, où les évangélistes – âgés en pleine maturité – aux figures entièrement grecques, autres fois, tout comme dans la peinture murale, durement, silencieusement, paysannes, la tête penchée sur leur travail, ou levée, le regard au loin en quête de l'inspiration, sont rehaussés sur le fond uniforme d'or. On n'est pas loin des mosaïques byzantines de la Chora constantino-

politaine. Image et ornement, rythme et symétrie, viennent de Byzance ; mais l'agencement de la décoration, les nombreuses variations ornementales dans les détails, le rôle de l'ornement dans l'économie de la page du manuscrit, sont l'œuvre des miniaturistes moldaves. Cet art aristocratique, créé par la volonté du prince, allait de pair avec la broderie, l'orfèvrerie, afin d'enrichir ce milieu spirituel et culturel qui était celui des monastères au Moyen Âge. Ces grands et somptueux livres ne sont pas que des œuvres de pure spiritualité, ils sont matière à réflexion, enseignements d'ordre moral historique, juridique ; ils sont, au même titre, porteurs d'un message de beauté, de luxe, qu'Étienne, fils de Bogdan, « par la grâce de Dieu prince de Moldavie » adresse à ses sujets. Ce message est un ordre aux artistes, un programme de culture, un témoignage de foi. Toute formule dédicatoire, gravée sur la pierre à l'entrée des édifices, écrite sur les manuscrits, peinte ou brodée – d'un hiératisme tout byzantin – est en raccourci une page d'histoire de la Moldavie.

Les palmettes byzantines, largement utilisées dans toute décoration sud-slave dès le XIII<sup>e</sup> siècle, décorent les nombreuses dalles funéraires moldaves. Les plus anciennes se trouvent dans l'église princière de Rădăuți, posées là par Étienne le Grand afin de rappeler le nom et le souvenir de ses devanciers. De forme trapézoïdale, ces dalles comportent un champ central décoré et une formule dédicatoire qui entoure la décoration. La technique est le champ-levé, le relief à peine sensible. Palmettes et demi-palmettes, posées d'un côté et de l'autre d'un rinceau, engendrent de nombreuses variations ornementales, élégants méandres floraux qui rappellent plus d'une fois la décoration des brocards. À Putna, le tombeau du prince (en marbre), ceux de ses épouses Marie de Mangop et Marie, fille du prince Radu de Valachie, mêlent palmettes, feuilles, fleurs d'aspect tout oriental et des rosaces gothiques. C'est une fois de plus, assimilée sans effort aucun, la synthèse Byzance – Occident – Orient qui inspire la sculpture funéraire de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Tandis que ce genre d'art en Valachie demeure purement géométrique, rappelant la décoration des manuscrits, la Moldavie évolue dans un sens de plus en plus floral. Les dalles funéraires de Bălinești, tout en gardant le schéma de l'élégante palmette, suggèrent des fleurs de plus en plus compliquées, de moins en moins stylisées. On peut suivre pas à pas, dans cette sculpture funéraire, l'évolution de l'abstrait vers le concret, du stylisé vers le réel. Dénominateur commun de l'ornementation moldave, la palmette – simple, claire, presque géométrique dans son tracé parfaitement régulier – deviendra de plus en plus complexe et disparaîtra au XVII<sup>e</sup> siècle, noyée dans un vocabulaire baroque.

La broderie liturgique confère un éclat incomparable à cette riche époque de création artistique. Tout comme pour la peinture, les modèles sont byzantins, la technique aussi. Les Moldaves les avaient assimilés déjà dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. À l'époque d'Étienne le Grand – vraisemblablement à Putna et à Neamț – il a dû y en avoir des ateliers et de nombreux artistes travaillant tous selon l'initiative et sur l'ordre du prince. Les

inscriptions en font foi, ainsi que les portraits qui figurent sur la plupart de ces pièces vouées à enrichir sans cesse la dot des fondations princières, ainsi que celle des modestes églises. Ces nombreux chefs-d'œuvre conservés (environ 35 pièces) se trouvent de nos jours dans les collections du monastère de Putna, de Sucevița, de Moldovița et des musées de Bucarest. Epitaphioi, épitrachilia, oraires, épimanikia, aërs, rideaux d'iconostase, etc. sont brodés sur de la soie bleue ou rouge avec du fil d'or (qui couvre parfois entièrement le fond) d'argent et de la soie colorée, avec une maîtrise, une minutie et une profonde compréhension du sentiment du sacré et de l'effet décoratif. Le dessin, d'un tracé souple et extrêmement fin, l'équilibre de la composition, les figures dont l'expression est tantôt intensément douloureuse, tantôt sereine, les gestes hiératiques, sans dureté comme sans maniérisme, les attitudes d'une calme dignité sont quelques-uns des traits stylistiques propres à ce grand art en Moldavie. Les couleurs, toujours discrètement répandues, adoucissent l'éclat de l'or et de l'argent ; les points employés (d'une extrême minutie et régularité), dirigent la lumière dans la direction voulue afin d'obtenir l'illusion du relief et même celle du mouvement. Autant les épitaphioi sont d'un effet monumental (Putna – 1490, Moldovița – 1494, Dobrovăț – 1506), les rideaux d'iconostase (ceux de Putna, figurant l'Ascension – 1484, la Dormition de la Vierge – 1485, la Crucifixion – 1500 et l'Annonciation – s.d.) sont investis d'une qualité lyrique qui rappelle la peinture de Bălinești et que Byzance n'a pas connue dans sa magnifique broderie du XIV<sup>e</sup> siècle. La couverture du tombeau de Marie de Mangop (1477, se trouvant à Putna) est une œuvre remarquable, des plus originales de l'art du Moyen Âge roumain. Malgré l'extrême stylisation de la figure, c'est un portrait d'une vibrante présence ; malgré l'immobilité statuaire le tout est baigné dans une ambiance d'ineffable. Cette broderie ajoute des éléments d'architecture orientale et des détails décoratifs répandus dans tout l'Orient chrétien à la formule occidentale du « gisant ». Ce chef-d'œuvre, avec l'architecture de Hârlău et de Neamț, la peinture de Bălinești, le tétraévangile de Humor (1473), confèrent à l'art du temps d'Étienne le Grand une place de prestige dans l'art européen.

Peu nombreuses les quelques pièces d'orfèverie qui ont survécu jusqu'à nos jours (encensoir de Putna – 1470, couverture du tétraévangile de Humor – 1487, une paire de rhipidia – 1497, panaghiarion de Neamț – 1502, etc.), témoignent une fois de plus, de cette interférence permanent entre Byzance et Occident, entre oriental et gothique qui est à la base de la synthèse médiévale de l'art moldave. Ainsi, tandis que l'encensoir de Putna est gothique (avec son décor qui imite les hautes verrières aux rosaces en pierre des grandes cathédrales d'Occident), la technique et l'iconographie des couvertures d'évangéliques, des rhipidia, des panaghiaria s'inspirent du monde orientalo-byzantin.

L'art moldave de ce demi-siècle, dominé par l'architecture, ennobli par la peinture, enrichi par la miniature, la sculpture, la broderie, offre une image complète de l'horizon culturel, spirituel, esthétique de la société de l'époque, de

la *Weltanschauung*, de ses moyens techniques, de son savoir, de son goût. Unitaire et divers à la fois, c'est une synthèse et une création, une incessante recherche, un intérêt infatigable pour le renouvellement dans les solutions architecturales, dans les détails des différents genres artistiques. Respect de la tradition et invention vont de pair. C'est qui permettra s'ailleurs l'éclosion au XVI<sup>e</sup> siècle de la peinture extérieure.

Les initiatives de ce généreux fondateur, des libéralités, s'étendent hors des frontières du pays. La Sainte Montagne de l'Athos bénéficiera pour sa part largement d'aides de toutes sortes. À Protaton il est mentionné parmi les fondateurs ; il restaure l'église de Saint-Paul et va doter le monastère d'un aqueduc ; il aide Kastamonitou, rebâtit et restaure Grigoriou à plusieurs reprises ; le moine Isaïe de Hilandar affirme que Zographou serait la fondation d'Étienne le Grand. Le prince lui-même parle de ce monastère le qualifiant « nôtre ». Il est vrai que Zographou a été très largement aidé par le prince. En 1471, il y fait construire un hôpital (*bolnița*), en 1475 une tour de guet et un réfectoire ; il y offre des objets d'art, il assure au monastère des revenus qui permettent de nombreuses réparations. En 1472 Étienne fait construire l'arsenal de Vatopedi où un bas-relief en pierre garde l'image du prince qui présente sa fondation surmontant les armes du pays, à Jesus, que la Sainte Vierge tient sur son bras droit, tandis que de la main gauche Elle fait le geste d'intercesseur.

Tout ceci témoigne de la participation active et ininterrompue du prince non seulement à l'enrichissement artistique et culturel de son pays, mais à la fois, au centre même de la spiritualité orthodoxe après la chute de l'Empire.

Étape classique pour l'art roumain du Moyen Âge, la création moldave occupe également une place de choix dans l'ensemble artistique du Sud-Est de l'Europe. L'art de Mistra (Péloponnèse) et celui de « l'école de la Morava » serbe seront l'aboutissement de modèles byzantines, avant la chute de l'Empire. L'école moldave est la première école nationale de l'étape post-byzantine ; elle élève en pleine lumière le rôle de l'art dans le maintien de la liberté d'esprit des peuples à la recherche de leur liberté nationale.



Fig. 1 — Tétraévangile de Humor (1473). Évangéliste Mathieu [photo: Musée du monastère de Putna]



Fig. 2 — Église Saint-Nicolas de Rădăuți: pierre tombale de Bogdan I [d'après L. Bătrâna, A. Bătrâna, *Biserica Sfântul Nicolae din Rădăuți*, Piatra Neamț, 2012]



Fig. 3 — Couverture du tombeau de Marie de Mangop [photo: Musée du monastère de Putna]



Fig. 4 a — Pătrăuți, narthex: la cavalcade de Constantin le Grand



Fig. 4 b — Pătrăuți, narthex: la cavalcade de Constantin le Grand (détail)



Fig. 5 — Église Saint-Nicolas de Bălinești. Détail de la peinture du narthex



## LA BRODERIE ROUMAINE AU MOYEN-ÂGE

Appréciée, à juste titre, par les spécialistes, la broderie roumaine des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles est une création d'art majeur<sup>1</sup> capable d'enrichir de quelques chefs-d'œuvres le patrimoine artistique du Moyen Âge européen.

De tradition byzantine en ce qui concerne l'iconographie, l'ornement et même certains procédés techniques, que lui reste-t-il d'original, en quoi représente-t-elle une manifestation d'art roumain et non pas uniquement une survivance, une œuvre parfaitement répétée par d'habiles artisans ? Comme d'ailleurs l'architecture et la peinture, la broderie médiévale roumaine n'est pas un « chapitre provincial de l'art byzantin »<sup>2</sup> mais bien le résultat d'une sensibilité pour la ligne, la composition et la couleur alliées à une grande habileté technique, caractéristiques de ce peuple dont l'art populaire se perd dans la nuit des temps. Cette broderie religieuse, dont les musées de Putna, Dragomirna, Sucevița, Neamțu, Bucarest, comme aussi les monastères du Mont Athos ou les musées de Grèce, de Yougoslavie, de Bulgarie, de l'URSS, offrent un nombre considérable de pièces de premier ordre, est un art somptuaire dont la plénitude artistique reflète l'état de civilisation et de culture de tout un peuple arrivé à sa maturité artistique.

\*

Ce sont les grandes étapes de l'art roumain médiéval même qu'on peut suivre à travers l'évolution de la broderie. La première, à l'époque de la constitution au XIV<sup>e</sup> siècle des Principautés roumaines est nettement byzantine. L'épigonation et l'étole de Tismana<sup>3</sup>, qui ont appartenu au métropolite de Valachie, le grec Anthime Critopoulos (environ 1381 – 1402), le somptueux épigonation à la représentation de la Dormition de la Vierge (musée de Putna)<sup>4</sup>, l'épithios dû aux reines serbes Euthymie et Eupraxie (musée de Putna)<sup>5</sup>, toutes

---

<sup>1</sup> L'exceptionnelle valeur artistique de la broderie médiévale roumaine permet, croyons-nous, de la considérer plus qu'un art appliqué et de la classer parmi les arts majeurs, comme par exemple l'art de la peinture ou de la sculpture.

<sup>2</sup> H. Focillon, « L'art roumain », dans *La grande Roumanie*, Album édité par *l'Illustration*, Paris, 1929.

<sup>3</sup> G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1939, p. 2-6, pl. I-IV, CXXIX, CXXX ; I. R. Mircea, « Câteva observații asupra unor broderii românești », *MO*, XI, 1959, n° 7-8, p. 434-435.

<sup>4</sup> G. Millet, *op. cit.*, p. 65, pl. CXXXII.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 99-102, pl. CLXXXV.

pièces du XIV<sup>e</sup> siècle, sont soit des œuvres byzantines, soit de provenance balkanique de style nettement byzantin. Le noble hiératisme des anges, portant le *loros* impérial, la majesté du Christ, en contraste avec le poignante douleur de la Vierge et de saint Jean, de l'épithios de Cozia (1396 – Musée d'art de Bucarest)<sup>6</sup> tiennent aussi de la qualité aulique de l'art impérial byzantin. De telles œuvres ont dû servir de modèle aux premières broderies liturgiques exécutées dans les pays. C'est ainsi que l'étole d'Alexandre le Bon et de son épouse Marina<sup>7</sup> (perdue pendant la Première Guerre mondiale à Petrograd) fait partie du même groupe stylistique que celle de Bistrița<sup>8</sup> et de Vatopedi. Toutefois des détails du costume que porte la princesse Marina, les titres de *αὐτοκράτορ* et *αὐτοκρατόρισσα*, que leur donne l'inscription, prouvent nettement l'influence directe de la capitale de l'Empire grec, mais aussi ce vif intérêt pour la représentation des donateurs, qui deviendra un des traits caractéristiques de la broderie médiévale roumaine. Mais en même temps, le costume du voïévode – longue tunique à larges manches serrés au poignet ; chapeau à bords relevés<sup>9</sup> – indique nettement que la mode occidentale avait pénétré à la Cour moldave (fig. 1-2).

C'est probablement sous le règne, si riche en œuvres d'art, d'Alexandre le Bon, qu'un atelier de broderie a dû prendre naissance soit dans la capitale de Suceava, soit au monastère de Neamț, important foyer de culture auquel on doit, entre autres, le célèbre manuscrit peint et enluminé par le moine Gavril Uric (1429, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford) et l'épithios de l'higoumène Siluan (1437, Musée d'art de Bucarest)<sup>10</sup> (fig. 3). Une comparaison de ce dernier avec l'épithios antérieur de 1428 (perdu, lui aussi, à Lwow, pendant la dernière Guerre mondiale)<sup>11</sup> (fig. 4), si semblable à l'épithios serbe de Putna, prouve que les artistes moldaves avaient déjà fait le choix, selon leur goût et leur sensibilité propres. Ce n'est plus le symbolisme abstrait de la représentation de Jésus et des anges dans un champ parsemé d'étoiles, – type iconographique des épithios auquel les Balkans demeurent fidèles – mais bien une représentation qui, par la présence autour de Jésus,

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 104-105, pl. CLXXXVII, E. Lăzărescu, « În jurul a două vechi broderii românești », SCIA, 5, 1958, n° 2, p. 169-170, fig. 1.

<sup>7</sup> M. A. Musicescu, « Date noi cu privire la epitrahilul de la Alexandru cel Bun », SCIA, 5, 1958, n° 1, p. 75-113 ; G. Millet, *op.cit.*, p. 6-7, pl. VIII.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 7, 9-12, pl. V, VI, XIII-XVII ; P.Ș. Năsturel, « Cercetări asupra unor broderii din Țara Românească și Moldova (veacurile XV-XVIII). I. Epitrahilul moldovenesc al mănăstirii Bistrița în Oltenia », SCIA, 8, 1961, n° 2, p. 475-477.

<sup>9</sup> C. Nicolescu, F. Jipescu, « Date cu privire la istoria costumului în Moldova, sec. XV-XVI », SCIA, 4, 1957, n° 1-2, p. 129-154, fig. 2.

<sup>10</sup> G. Millet, *op. cit.*, p. 105-107, pl. CLXXXVIII ; E. Lăzărescu, *op.cit.*, p. 171-173.

<sup>11</sup> G. Millet, *op. cit.*, p. 100-101 ; E. Turdeanu, « La broderie religieuse en Roumanie. Les épithios moldaves aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », dans *Cercetări literare*, Bucarest, 1940, p. 173-178 et 203-204, pl. III.

étendu sur la pierre d'Ephèse, de la Vierge et de la Marie Madeleine, confère à la composition un caractère historique, que l'artiste moldave adoptera comme prototype du genre. Dorénavant, jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle les personnages autour de Jésus vont se multiplier graduellement et, au-delà du symbole, la scène deviendra de plus en plus nettement un épisode de l'Histoire Sainte. Ce goût du narratif, encore accentué vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle et surtout au XVI<sup>e</sup> siècle, manquera encore un des traits distinctifs de la broderie médiévale religieuse de Roumanie, par cela même si étroitement rattachée à la peinture dont le sens épique a permis ce riche déploiement d'épisodes sur les façades des églises peintes de l'époque de Pierre Rareș.

Si la pièce la plus anciennement connue, l'étole d'Alexandre le Bon, paraît, techniquement parlant, encore assez gauche, l'épithaphios de 1437 est un chef-d'œuvre de composition claire remarquablement rythmée, de dessin sûr, d'une finesse de calligraphie, de technique irréprochable. Sur le fond rouge foncé, chaud, entièrement brodé de fil de soie, personnages et anges se détachent, en or et en argent, dans leurs attitudes harmonieuses, dans leurs gestes riches de sens, à la fois retenus et intenses. Aux quatre coins les symboles des évangélistes, sur le champ quelques étoiles entourées de cercles et tout autour, en langue slave – langue officielle de l'Église et de la Cour – l'inscription dédicatoire : c'est le prototype des épithaphios roumains. Moins d'un demi-siècle plus tard, ils enrichiront de quelques œuvres remarquables par leur accord chromatique, par l'équilibre de la composition, par la finesse de la ligne et l'élégance de ses courbes ainsi que par le sens du monumental, le trésor de l'art médiéval roumain. Citons parmi les plus intéressants celui de 1490 (Putna)<sup>12</sup> pour son remarquable sentiment dramatique et celui de 1506 de Dobrovăț (Musée d'art de Bucarest)<sup>13</sup> (fig. 5). Ici quelques traits nouveaux : les tapis rouge foncé et blanc – tel un tapis ou une jupe (« fota ») paysanne couvrant la pierre d'Ephèse ; le groupe des saintes femmes au chevet de Jésus avec, au front, leur voile de couleurs vives (rouge, bleu, jaune et vert) qui suggère le monde de l'Orient ; les étoiles, telles de grandes fleurs vivantes ; l'accroissement du nombre des anges, annoncent l'aube d'une nouvelle vision, selon laquelle des détails pittoresques viendront animer de vie et de mouvement le symbole de l'Épithaphios Thrénos.

Au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> le grand nombre des personnages qui forment dorénavant comme une vague mouvante autour du corps immobile de Jésus, les nombreux petits anges debout, agenouillés ou en plein vol, se mêlant aux personnages, aux fleurs et aux feuilles sur leurs gracieuses tiges, l'apparition des instruments de la Passion, la large bande décorative qui double celle de l'inscription dédicatoire, enfin les nombreuses perles qui viennent

<sup>12</sup> G. Millet, *op. cit.*, p. 106, pl. CLXXXIX ; E. Turdeanu, *op. cit.*, p. 186-187 et 207, pl. V.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 187-188 et 208, pl. VII.

souligner de leur discret éclat le contour des nimbes et des vêtements marquent le passage de la vision sobre et monumentale de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, au goût de plus en plus accentué pour la narration durant la XVI<sup>e</sup>, pour finir dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans une vision où règneront en maître l'accessoire et un décoratif de style baroque.

C'est pendant le règne d'Étienne le Grand que l'école de broderie moldave connaîtra son essor le plus remarquable, non seulement en raison du grand nombre de pièces commandées et offertes par le voïévode et sa famille à leurs fondations – églises et monastères – mais surtout pour l'exceptionnelle qualité artistique de ces œuvres. Étoles, voiles liturgiques, rideaux d'iconostase, épigonatia, épitaphioi, voiles funéraires, bannières, etc., conservés jusqu'à nos jours et qui font du monastère de Putna l'un des plus riches musées de broderie religieuse de tradition byzantine du monde, prouvent non seulement une exceptionnelle maîtrise de la technique, un goût libre et sûr des effets chromatiques, un tracé linéaire qui allie la précise qualité fonctionnelle, à une élégance de l'expression jusque dans les moindres détails, mais surtout ce noble équilibre de la composition, sans surcharge aucune, cette harmonie saisissante, presque musicale, de l'ensemble. Tout cela est dû à un état d'esprit où poésie et connaissance, rêve et vie, spiritualité et réalité, tradition et actualité sont intimement et indissolublement mêlés. Ainsi les quatre rideaux brodés représentant l'Anastasis – 1484<sup>14</sup> la Dormition – 1485<sup>15</sup> (fig. 6), la Crucifixion – 1500<sup>16</sup>, l'Annonciation<sup>17</sup> s.d., aux nombreux personnages groupés de part et d'autre de l'action centrale, devant des murs d'enceinte et des édifices à toits inclinés et à hauts portails en berceau, sont en même temps – mêlant la représentation symbolique à la narration – des représentations des grandes fêtes traditionnelles de l'Église orthodoxe et des moments significatifs d'un épisode historique. Ces pièces renferment non seulement un sentiment du présent, mais presque un sens de la vie sociale qui fait penser à la vision urbaine de la peinture d'un Giotto.

La qualité picturale de ces broderies est saisissante, jusque dans les détails. C'est que la parenté entre broderie et peinture est profonde, incontestable. Les artistes qui ont fourni les dessins et ceux qui les ont fait vivre sur la soie ou du velours, avec des fils d'or, d'argent et de couleur, étaient tout aussi maîtres de leur art, sensibles aux mêmes valeurs artistiques, élevés dans la même ambiance de civilisation et de culture. Il a même été possible de déterminer, pour la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle grâce à certaines particularités de composition, de dessin et de typologie des figures, les modèles peints des

---

<sup>14</sup> V. Vătășianu, *L'arte bizantina in Romania. I ricami liturgici*, Rome, 1945, p. 25-26, fig. 19.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 26, fig. 20, Tav. XIII.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 29, fig. 23, Tav. XVI.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 26-27, fig. 21, Tav. XIV ; P. Ș. Năsturel, « Date noi asupra unor odoare de la Putna », *Romanoslavica*, III, Bucarest, 1958, p. 148-149.

églises moldaves contemporaines qui ont servi de prototype à certaines pièces de broderie.

Saisissant par la beauté presque féerique, le voile funéraire de la princesse Marie de Mangop (1477 – Putna)<sup>18</sup> (fig. 7) représente, brodé sur une lourde soie de couleur framboise, la seconde épouse d'Étienne le Grand. Elle gît, frêle sous son ample et somptueux vêtement de brocart bleu et argent, les mains croisées sur la poitrine, sous une arcade trilobée soutenue par deux triples colonnettes. Sous la haute couronne sertie de pierres précieuses (parfaitement suggérées par la broderie), encadrée de longues boucles d'oreilles, sa petite figure triangulaire aux pommettes saillantes, les yeux fermés – mince ligne droite sous la large courbe épaisse des sourcils –, ce sont les songes du monde oriental qu'évoque cette ambiance de grâce, de solitude et d'extrême féminité. Mais c'est aussi à ces reines d'Occident, debout dans leurs niches de pierre surmontées de baldaquins sculptés, sous les hauts porches des cathédrales que fait penser ce portrait d'une Paléologue venue en Moldavie de la principauté byzantine de Mangop en Crimée. Stylisé comme dans un dessin d'Extrême Orient, somptueux et secret en même temps, ce portrait, synthèse de la culture médiévale européenne, est un chef-d'œuvre de valeur universelle.

C'est au même remarquable niveau artistique, où innovation et tradition se maintiennent dans un parfait équilibre, que nous devons cet autre rideau d'iconostase offert en 1510 par Bogdan le Borgne au monastère de Putna<sup>19</sup> (fig. 8). Couchée sur un lit de drap d'or, la Vierge, entourée d'apôtres, de saints et d'anges, ressemble par la finesse des traits, par la délicate calligraphie du dessin, à la princesse Marie. C'est tout le monde orthodoxe qui entoure cette scène de la Dormition : dans des médaillons composés d'un riche feuillage sont brodées les douze cités où prêchaient les évangélistes au moment où les anges vinrent leur annoncer la mort de la Vierge. Chaque figure est un portrait, chaque édifice une miniature saisissante de vie et de réalité, de variété et de précision. Byzance, Orient et Occident, c'est une fois de plus cet esprit de synthèse qui a donné naissance à un chef-d'œuvre comparable par la complexité de sa composition à la dalmatique du Vatican et par son atmosphère de réalité aux livres d'heures de l'Occident.

C'est à partir du règne de Radu le Grand (1495-1508) qu'on peut suivre l'évolution de la broderie religieuse en Valachie. L'étole dont il fit don à son monastère de Govora<sup>20</sup> représente comme un dénominateur commun du répertoire décoratif de cet art dans les Balkans et fait en même temps la preuve d'une vision unitaire quant à la composition. Une autre étole a été offerte en

<sup>18</sup> G. Millet, *op. cit.*, p. 78-81, pl. CLXII-CLXIII.

<sup>19</sup> V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 29-30, fig. 26, pl. XIX, fig. 27, pl. XX, fig. 28, pl. XXI, fig. 29, pl. XXII.

<sup>20</sup> E. Turdeanu, « La broderie religieuse en Roumanie. Les étoles des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *Buletinul Institutului român din Sofia*, I, 1, 1941, p. 41-42.

1521 au monastère de Bistrița (Olténie) par son fondateur, le grand *ban* Barbu Craiovescu<sup>21</sup> (fig. 9). Si en ce qui concerne la décoration, l'intérêt de la broderie valaque du début du XVI<sup>e</sup> siècle réside justement dans cette étroite parenté avec la broderie des Balkans, l'importance spéciale de cette pièce consiste dans les portraits des donateurs brodés sur les pans de l'étole. Devenu moine, sous le nom de Pacôme, Barbu Craiovescu porte le costume de son état, tandis que celui de sa femme, Negoslava, la tête enveloppée d'un voile noir, avec la jupe bleu foncé striée de rouge, rappelle des pièces propres du costume paysan de cette Olténie à laquelle nous devons un si riche art populaire.

Peints ou brodés, les portraits de boïars de Valachie, comme, par exemple, ce Preda Buzescu, barbu et trapu et sa femme Cătălina, belle et souriante, tous les deux agenouillés sur un rideau d'iconostase offert par eux à leur fondation de Stănești<sup>22</sup> (fig. 10) tout au début du XVII<sup>e</sup> siècle (Musée d'art de Bucarest), font la preuve d'une création vigoureuse et originale qui prépare cette si intéressante manifestation de l'art paysan à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle jusque dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> en Valachie et en Olténie.

On le sait, un grand nombre de broderies valaques ont été dédiées au Mont Athos et à différents centres monastiques des Balkans. Aucune des broderies commandées par Neagoe Basarab ne se trouve actuellement en Roumanie. La pièce la plus représentative de ce règne somptueux du point de vue artistique et la plus belle du genre pour la Valachie : le grand voile représentant la Descente de Croix, se trouve aujourd'hui à l'Orujenaia Palata du Kremlin de Moscou<sup>23</sup> (fig. 11). L'ample équilibre de la composition, le dessin à la fois vigoureux et d'une élégante souplesse, l'éloquence discrète des gestes, enfin l'intensité de la couleur – rouge, vert, bleu – rehaussée encore par le fond entièrement brodé de fils d'or, font de cette pièce l'une des plus impressionnantes de la broderie roumaine du Moyen Âge. Ici, comme sur les épitaphioi de Moldavie, ce n'est pas à une interprétation sévèrement symbolique que nous avons à faire, mais à un thème narratif tiré de l'Histoire sainte et dont la sensation de réalité qu'elle donne est encore accentué par la beauté toute féminine des visages, par les murs d'enceinte munis de créneaux et de tours qui suggèrent fortement l'ambiance d'une cité médiévale. Si les détails de la composition centrale appartiennent à la tradition de l'iconographie byzantine, la tentative de rendre la profondeur par une juste perspective, la composition en pyramide, l'atmosphère citadine dans laquelle se place l'action ne relèvent plus du Sud-Est européen, mais paraissent plutôt un écho lointain – possible à cette époque – de la peinture italienne. Cette pièce de broderie valaque, tout comme

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 46-47 ; C. Nicolescu, « Broderiile din Țara Românească în secolele XIV-XVIII », dans *Studii asupra tezaurului restituit din URSS*, Bucarest, 1958, p. 120-123, fig. 4-6.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 131-132, fig. 14-15.

<sup>23</sup> M. A. Musicescu, « O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab », *SCIA*, 5, 1958, n° 2, p. 35-49, fig. 1-5.

les moldaves de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle, marque – une foi de plus – une synthèse originale entre l'Occident et le monde de tradition byzantine.

Dans le coin gauche inférieur de la pièce sont représentés, exactement comme sur le tableau votif peint de l'église du monastère d'Argeș, fondation de Neagoe Basarab, son épouse, la serbe Despina et ses trois filles : Stana, Roxanda et Anghelina<sup>24</sup>. Couronne, costume somptueux, bijoux font passer la figure des personnages au second plan, l'intérêt retombant uniquement sur le faste de l'ambiance, sur l'attitude protocolaire, aulique des personnages. Ce prototype des portraits brodés valaques représentant des voïévodes restera le même deux siècles durant. Il n'y a aucune évolution entre ces portraits du début du XVI<sup>e</sup> siècle et les derniers, représentant, sur une étole, Constantin Brâncoveanu et sa famille, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Car ce n'est pas la figure humaine qui intéresse en premier lieu, mais le symbole, ces voïévodes se considérant pendant tout ce temps les gardiens de la chrétienté dans les Balkans. Il en est tout autrement des portraits des boïars de Valachie ou de ceux des voïévodes de Moldavie. Nous reviendrons sur ce point.

Au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, quelques pièces moldaves, tout en maintenant, intensifiés d'ailleurs, les caractères essentiels de la broderie antérieure – la sensibilité picturale et le goût du narratif – ont une qualité en plus : un sentiment du pittoresque vient animer la représentation religieuse. L'épithaphios<sup>25</sup> (fig. 12) (1556 – Musée d'art de Bucarest) et les deux rideaux<sup>26</sup> (1561 – Musée d'art de Bucarest) (fig. 13-14) commandés par le voïévode Alexandre Lăpușneanu pour sa fondation, le monastère de Slatina, les deux derniers évidemment inspirés par le grand voile de 1510 de Putna, mêlent à la représentation religieuse des fleurs, des branches, tout un riche monde végétal qui s'accorde bien avec le mouvement gracieux et parfois remarquablement intense des personnages. Tout ce décoratif, ainsi que la complexité de la composition sont encore rehaussés par la qualité intensément picturale de ces pièces. Les couleurs, plus riches que par le passé, obtiennent des effets de nuances, un fil d'argent se mêle au fil de couleur et d'intenses taches de couleur relèvent la surface scintillante d'or du fond entièrement brodé. Cette amplification de l'épisode, du détail, est entièrement due à une influence directe cette fois-ci de la peinture extérieure des églises

<sup>24</sup> Les mêmes personnages représentés debout ou agenouillés sont soit peints (sur les icônes), soit brodés sur toutes les pièces commandées par le prince Neagoe Basarab ou son épouse. Voir, par exemple, N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, I, Bucarest, 1934, pl. I, l'icône représentant les saints serbes Sabbas et Siméon, avec les portraits de la princesse Despina et ceux de deux de ses filles, pl. II, l'icône représentant la Descente de Croix, avec un portrait de la même princesse tenant dans ses bras son fils Théodose, défunt ; le portrait du voïévode Neagoe Basarab apparaît peint sur un reliquaire du Mont Athos ; *L'argenterie roumaine*, fig. 2.

<sup>25</sup> M. A. Musicescu, « Broderia din Moldova în veacurile XV-XVIII » dans *Studii asupra tezautului restituit din URSS*, Bucarest, 1958, p. 159, fig. 8-9.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 163-167, fig. 10-15.

édifiées sous Pierre Rareș et, en outre, au sens du pittoresque et du décoratif qui enveloppent toujours dans l'art médiéval roumain, de vie et de mouvement le sens symbolique des épisodes religieux.

De la sobriété monumentale qui caractérise la broderie de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et dont, comme nous l'avons dit, les pièces les plus représentatives sont le voile funéraire de Marie de Mangop et l'épithios de 1490 de Putna, avec ce commencement de goût pour le narratif qu'on constate sur les rideaux mentionnés plus haut, l'accent est évidemment épique dans la broderie moldave du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est la seconde étape de l'évolution de cet art somptuaire roumain du Moyen Âge.

La troisième étape relève du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Préparée par le XVI<sup>e</sup> où le portrait se mêle si souvent, si directement, à la représentation religieuse, à présent l'épique paraît céder le pas à l'individuel mais cette fois-ci ce ne sont plus les portraits de donateurs, mêlés à la figuration religieuse, ni un symbole, en dehors du temps comme l'émouvante figure de Marie de Mangop. Il s'agit maintenant de la représentation d'une individualité dans le sens presque strict du mot. Les deux voiles funéraires représentant l'un le voïévode Jérémie Movilă et l'autre son frère, le voïévode Siméon Movilă, sont des pièces de grandeur naturelle, brodées sur du velours rouge et d'une grande somptuosité. Le plus ancien datant de 1606 représente le voïévode Jérémie Movilă (Musée du monastère de Sucevița)<sup>27</sup> (fig. 15) dans la force de l'âge, la main sur la garde du sabre, plein de superbe et d'autorité. Celui de Siméon (1609 – Musée du monastère de Sucevița)<sup>28</sup> (fig. 16) est un « gisant », corps plat, les bras croisés sur la poitrine, yeux où, malgré les paupières closes, filtre un regard chargé de malice. C'est, avec la même technique, un esprit nouveau qui inspire ces grands « tableaux » brodés ; ni symbolisme, ni spiritualité médiévale, mais c'est bien à l'individualisme de la Renaissance que nous avons à faire, à un art d'une réalité presque directe, où le particulier l'emporte sur le général. Un certain sentiment profane s'est glissé dans l'interprétation de ce thème si typiquement médiéval, le portrait funéraire. Ce renouveau est dû non seulement au contact direct du voïévode avec l'Occident, mais à ses étroites relations avec la Pologne où il possédait des domaines où il est même fondateur d'églises, mais au renouveau de l'art aussi. Dorénavant les façades des églises ne seront plus peintes ; ce vaste ensemble iconographique dont la signification est si profondément nationale – devenu impossible à cause de la situation politique du pays – fera place à la sculpture en pierre, soit d'inspiration occidentale (église de Dragomirna et de Trois-Hiérarques, Jassy), soit baroque. La peinture religieuse à l'intérieur des églises change elle aussi, profondément. Des détails de la vie des saints

---

<sup>27</sup> M. A. Musicescu, « Portretul laic brodat în arta medievală românească », SCIA, 9, 1962, n<sup>o</sup> 1, p. 74, fig. 24.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 74-75, fig. 25.

s'amplifient à l'infini, le pittoresque et même l'anecdotique renforcent ce goût presque littéraire du conte. Une prédilection pour le somptueux ornemental, pour une mise en scène fastueuse prend la place du calme monumental des âges classiques – XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. C'est dans le même sens qu'évolue la broderie purement religieuse. Les personnages des épitaphioi offerts par Jérémie Movilă à son monastère de Sucevița ou par le métropolite Anastase Crimca à son monastère de Dragomirna, sont plats, rhétoriques. Les pièces deviennent lourdes à force d'être parsemées de perles ; le regard s'arrête sur la large bande décorative qui entoure les pièces. Le sens de l'ornemental est en plein épanouissement. L'iconographie demeure celle traditionnelle, mais marquée non plus par la compréhension profonde du sens symbolique, mais par la monotonie de la répétition. C'est le règne d'un style à l'accent dramaturgique, de l'excès du décoratif qui marquera dorénavant les arts somptuaires roumains dans leur ensemble. Les grandes lignes calmes du dessin d'antan, réduit à l'essentiel du contour, se compliquent, deviennent souvent gauches tout en s'enrichissant de lourds détails décoratifs. Car ce n'est plus le sentiment religieux qui est dominant, ni l'intérêt pour la narration, mais la virtuosité du décorateur à la recherche du pur ornement.

C'est que la société aussi a changé non seulement son mode de vie, mais aussi sa façon de penser, de sentir, sa *Weltanschauung*. Parfaitement expressifs pour cette société dont le goût est devenu éclectique, soumis à la mode de l'Occident à travers la Russie et Constantinople, sont les portraits brodés de Tudosca, la femme<sup>29</sup> (fig. 17) et de Jean<sup>30</sup>, le fils de Vasile Lupu (seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, Musée métropolitain de Jassy)<sup>31</sup> (fig. 18). D'une élégance surchargée, la figure inexpressive des personnages, au geste nonchalamment mondain, reflètent une vie de cour où le luxe remplace le somptueux, l'amour du détail et la curiosité de l'accessoire, la simplicité monumentale et l'esprit de mesure qui définissaient les grandes époques classiques du Moyen Âge roumain. Ces portraits brodés sont la réplique de ceux peints qui figuraient dans l'église des Trois-Hiérarques de Jassy et qui sont l'œuvre d'artistes russes qui peignirent ce monument.

Quant au XVIII<sup>e</sup> siècle nous avons à faire à un art où la broderie cesse presque complètement s'être historisée, pour devenir purement décorative. La couleur discrète, extrêmement nuancée, disparaît, elle aussi, pour faire place à la bichromie : couleur de fond – velours rouge en général – décoration de fil d'or et d'argent. Minuscules effigies somptueuses, les personnages représentés sur les broderies valaques de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, dues aux Cantacuzène (fig. 19) et à Constantin Brâncoveanu (fig. 20, 22), au XVIII<sup>e</sup> siècle par les Mavrocordat (fig.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 75, fig. 26.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 75, fig. 27.

<sup>31</sup> Aujourd'hui au Musée du monastère des Trois-Hiérarques [n. éd.].

22, 23), sont étouffés par la luxuriance de l'ornementation. Supérieurement habile, c'est le raffinement technique qui remplace la noble simplicité, le charme discret des effets qui définissaient l'art découlant de la sensibilité du Moyen Âge.

Mais ceci n'est pas encore la fin de la broderie religieuse roumaine. Dans les grands monastères de Moldavie – surtout Neamțu, Secu, Văratec, Agapia –, les religieuses exécutent des pièces liturgiques avec moins d'habileté que par le passé, mais selon la même technique, avec le même goût de l'effet décoratif.

Tandis que les pièces de broderie offertes par les grands boïars et le haut clergé ont perdu toute trace du style traditionnel, celles, beaucoup plus modestes, travaillées dans les monastères relèvent de l'art populaire. Si les premières sont fortement influencées par la peinture religieuse catholique et par l'ornement musulman, le résultat étant des œuvres d'une richesse presque extravagante, les secondes gardent l'iconographie traditionnelle et un répertoire décoratif où se mêlent les motifs floraux et végétaux employés au XVII<sup>e</sup> siècle avec des motifs géométriques de l'art paysan. L'écriture gauche du dessin, un lyrisme tout simple, presque primitif n'empêchent pas cette broderie de garder un attrait tout personnel, une sincérité directe, puisée à la tradition paysanne qui a donné naissance, à la même époque, à ces innombrables portraits des petites églises de village disséminées à travers tout notre pays.

Et c'est ainsi que dans la broderie, comme dans la peinture, les deux arts, unis au Moyen Âge, se séparent à l'époque moderne : l'art officiel qui pendant un temps sera soumis à des influences variées dans presque toute la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et l'art populaire qui garde – tout en se renouvelant sans cesse – ses plus anciennes traditions.

Style monumental au XV<sup>e</sup> siècle, style pictural et narratif au XVI<sup>e</sup> siècle, style réaliste au XVII<sup>e</sup> siècle, style décoratif au XVIII<sup>e</sup>, telles sont les quatre périodes stylistiques de la broderie roumaine et qui vont de pair avec l'art roumain ancien dans son ensemble.

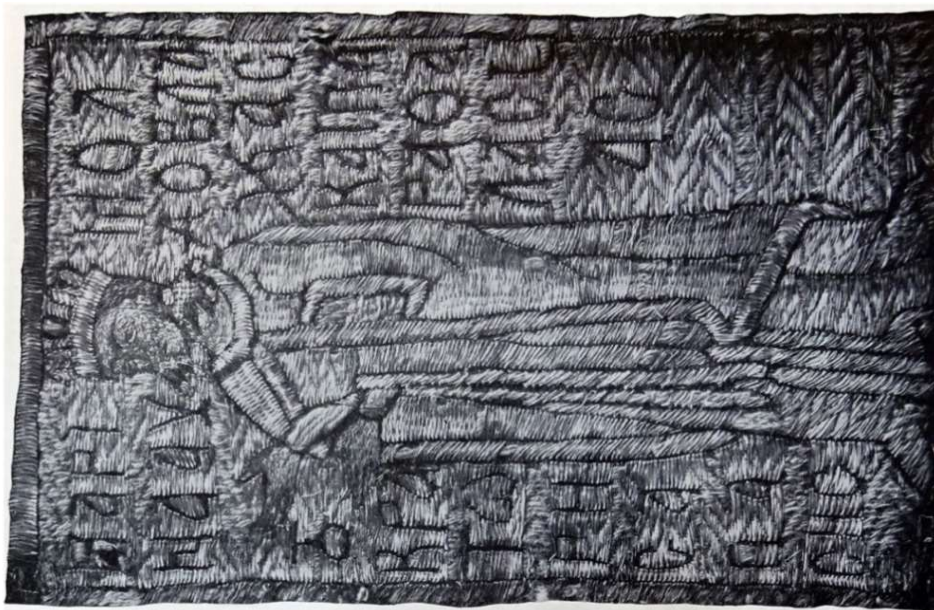


Fig. 2 — Détail de l'étole d'Alexandre le Bon.  
Portrait de la princesse Marina [perdu]

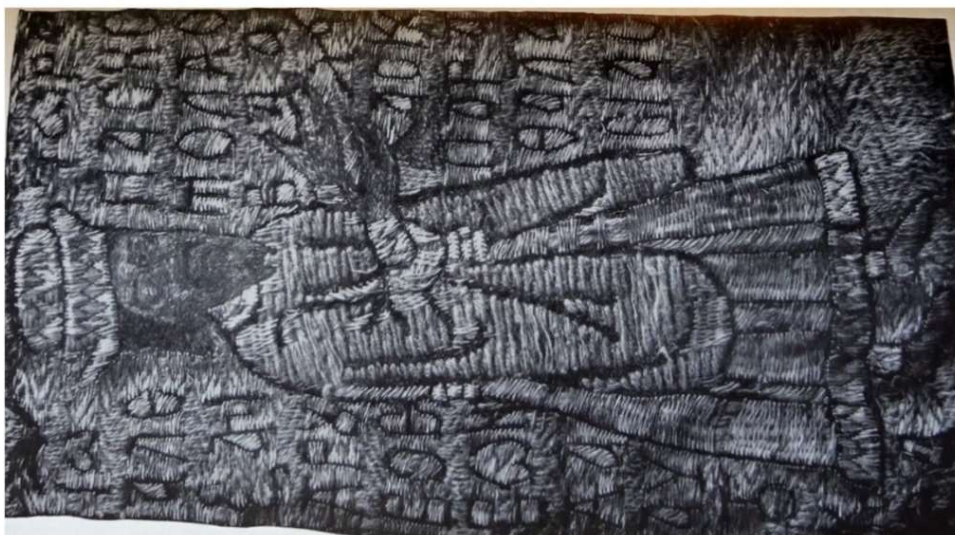


Fig. 1 — Détail de l'étole d'Alexandre le Bon.  
Portrait du voïevode [perdu]



Fig. 13a — Épitaphios de l'higoumène Siluan (1437) [photo : MNAR]



Fig. 13b — Épitaphios de l'higoumène Siluan (1437), détail



Fig. 4 — Épitaphios de 1428 [perdu pendant la Seconde Guerre mondiale à Lviv]

Fig. 5 — Épitaphios de Dobrovăț (1506) [photo: MNAR]





Fig. 6a — Voile « Dormition de la Vierge » (1485)  
[photo: Musée du monastère de Putna]

Fig. 6b — Voile « Dormition de la Vierge »  
(1485), détail





Fig. 7 — Voile funéraire de Marie de Mangop [photo: Musée du monastère de Putna]



Fig. 8 — Rideaux d'iconostase (1510) : Assomption de la Vierge, don de Bogdan le Borgne au monastère de Putna [photo: Musée du monastère de Putna]



Fig. 9a — Épitrachélium de Bistrița (1521) [photo: MNAR]

Fig. 9b — Épitrachélium de Bistrița (1521). Détail: portraits des donateurs



Fig. 10 a— Rideau d'iconostase de Stănești –Vâlcea (1602-1607)  
[photo: MNAR]



Fig. 10 b – Rideau d'iconostase de Stănești - Vâlcea (1602-1607). Détail: portraits des donateurs Preda [Buzescu] grand ban de Craiova, et son épouse Cătălina.



Fig. 11 – Voile, « Descente de Croix » [l'Orujenața Palata du Kremlin de Moscou], avec les portraits de Despina, épouse de Neagoe Basarab et leur trois filles, Stana, Ruxandra et Anghelina.



Fig. 12 a — Épitaphios de Slatina (1556)



Fig. 12 b — Épitaphios de Slatina (1556): détail des anges avec les instruments de la Passion



Fig. 13 — Rideau d'iconostase de Slatina (1561) [photo: MNAR]



Fig. 14a — Détail du rideau d'iconostase de Slatina (1561), [photo: MNAR]



Fig. 14b — Détail du rideau d'iconostase de Slatina (1561), portraits des donateurs  
[d'après M.A. Musicescu, *Broderia medievală românească*, 1969]



Fig. 15 — Voile funéraire de Jérémie Movilă (1606)  
[photo: Petru Palamar; Musée du monastère de Sucevița]



Fig. 16 — Voile funéraire de Siméon Movilă (1609)  
[photo: Petru Palamar; Musée du monastère de Sucevița]

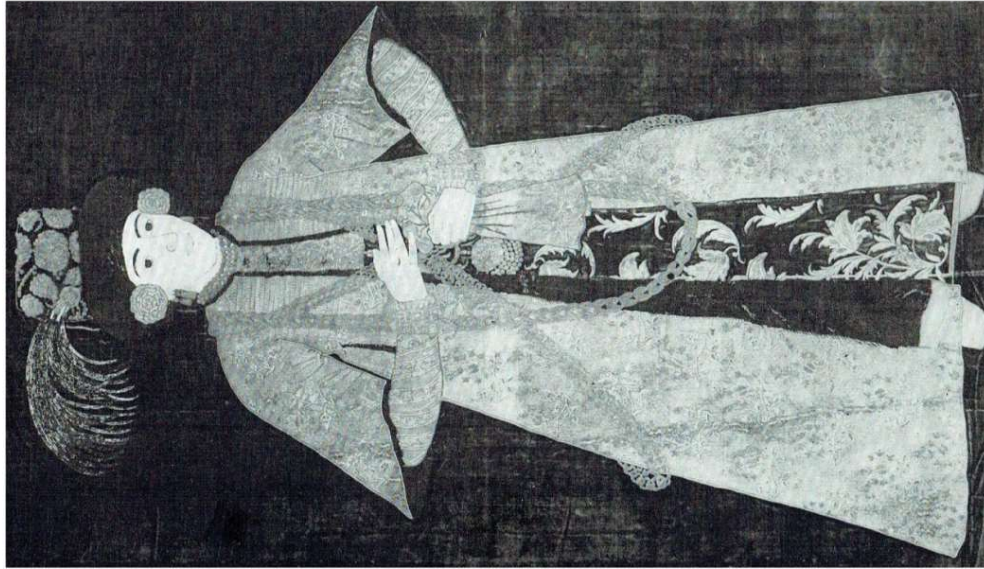


Fig. 17 — Voile funéraire avec le portrait brodé de Tudoseca, femme de Vasile Lupu

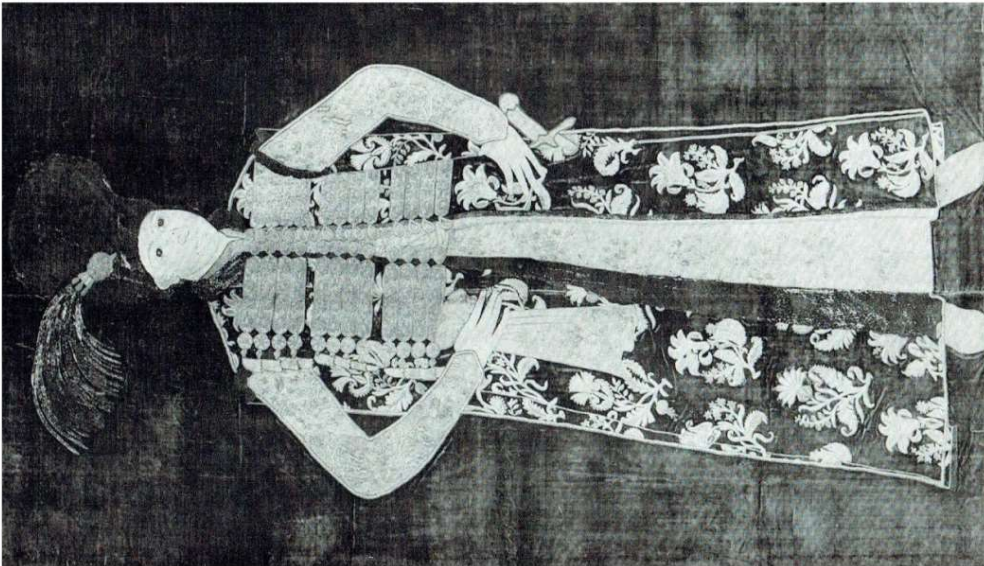


Fig. 18 — Voile funéraire avec le portrait brodé de Jean, fils de Vasile Lupu

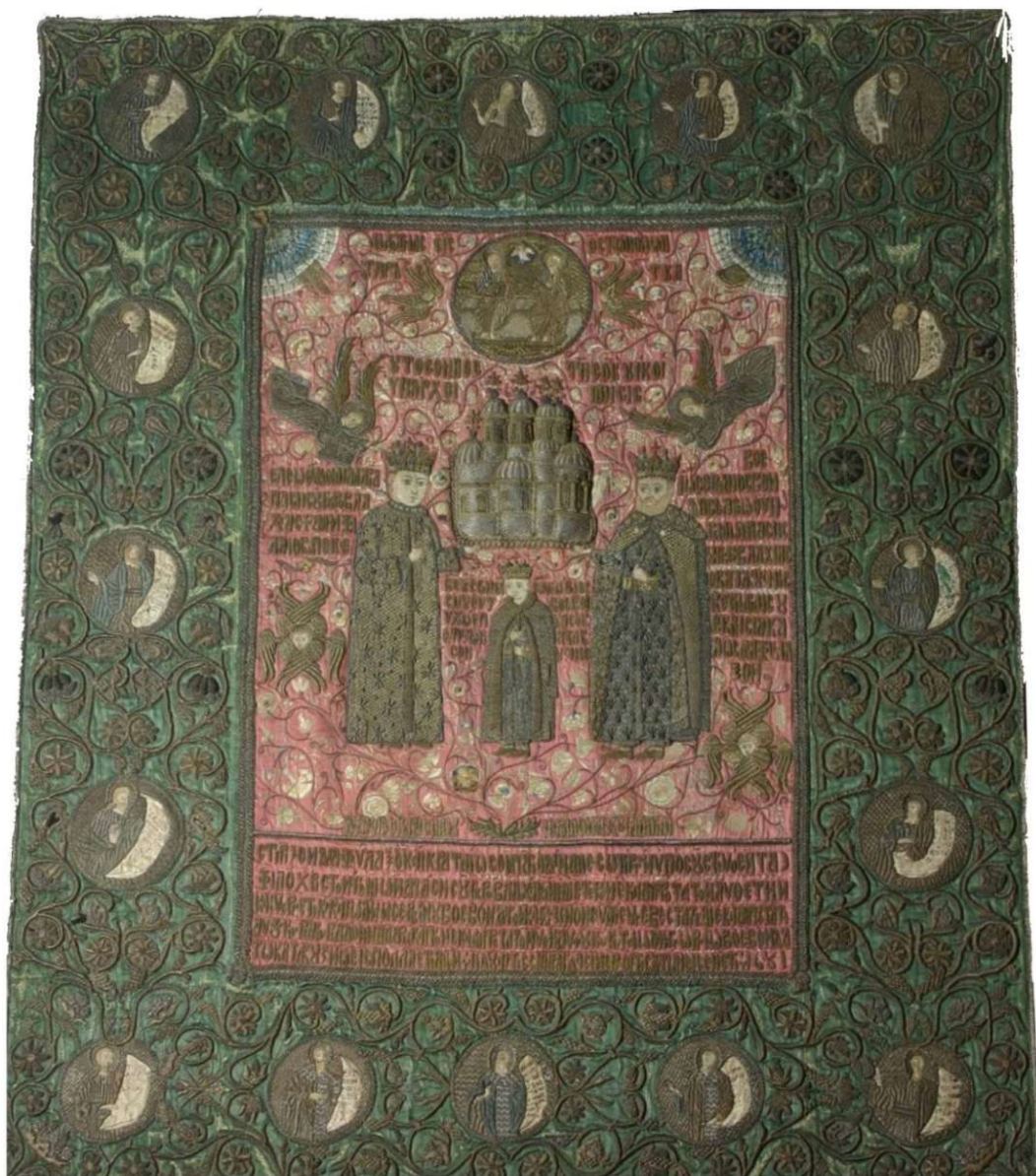


Fig. 19 — Podéa de Șerban Cantacuzène ( 1681) [photo: MNAR]



Fig. 20 — Épitrachélium de Hurezi (1696) [photo: MNAR]



Fig. 21 — Épitrachélium de Nicolas Mavrocordat (?) [photo: MNAR]



Fig. 22 — Épitrachéliion de Hurezi. Détail : portraits des donateurs (1696)  
[photo: MNAR]



Fig. 23 — Épitrachéliion de Nicolas Mavrocordat (?). Détails: St.Cyril et l'archange Gabriel  
[photo: MNAR]

## Y-A-T-IL UN ART « PHANARIOTE » DANS LES PAYS ROUMAINS ? QUELQUES CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES

Dans le Sud-est de l'Europe l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle se développe sous le signe de la coexistence de deux réalités contradictoires : d'une part, *maintien des structures traditionnelles*, de l'autre, *instauration graduelle d'innovations*. Au temps des règnes phanariotes (1711-1821) l'art des Principautés Roumaines reflète très fidèlement ce double aspect qui est aussi celui de la culture écrite. « Byzance après Byzance »<sup>1</sup> et les « Lumières » – vaincus et vainqueurs – s'acheminent côte à côte, la première vers sa lente fin, la seconde vers son bref accomplissement. Il n'est donc pas étonnant que les historiens de l'art hésitent à définir l'art de cette époque, de « décadence » si l'on se place du point de vue du passé, d'« imitation » si l'on se place de point de vue moderne. Carrefour entre ancien et nouveau riche, l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les Pays roumains s'exprime dans un langage qui met en présence anachronisme et néologisme, « héritage national » et « universalisme » des Lumières »<sup>2</sup>. C'est un Carrefour hésitant entre la lointaine perspective qui le précède et celle toute proche d'un avenir flambant neuf dans son vêtement de coupe occidentale.

Nous nous proposons dans ce qui suit non pas de définir cet art à double face, à la fois fin et commencement, mais de discerner entre ces deux extrêmes – survivances et imitations – ce qui est stable et propre au XVIII<sup>e</sup> siècle roumain, sans ignorer ni prolongements du passé ni tâtonnements de l'avenir. Les problèmes que pose cet art sont aussi nombreux que complexes ; pour le saisir dans son ensemble comme dans ses particularités, il faut constamment faire appel à l'art balkanique en général, à l'art grec en particulier. Cette double antithèse : tradition-innovation, national-balkanique n'affecte pas uniquement l'art du Sud-Est européen ; elle est présente en agissante dans tous les aspects de la vie et de la culture des peuples qui héritent, directement ou indirectement, de Byzance<sup>3</sup>. Sans entrer dans les détails, il nous paraît toutefois utile de rappeler

---

<sup>1</sup> N. Iorga, *Byzance après Byzance. Continuation de l'Histoire de la vie byzantine*, Bucarest, 1971.

<sup>2</sup> Val. Al. Georgescu, « La philosophie des Lumières et la formation de la conscience nationale dans le Sud-Est de l'Europe », dans *Les Lumières et la formation de la conscience nationale chez les peuples du Sud-est européen* (= *Actes du Colloque international organisé par la Commission de l'AIÉSEE pour l'histoire des idées...*), Paris, 11-12 Avril, 1968, Bucarest, 1970, p. 23-42.

<sup>3</sup> La bibliographie concernant ce problème est extrêmement vaste. Nous nous bornons à citer, pour l'art, les *Rapports* du premier Congrès International des études balkaniques et sud-est européennes sur *Communauté et diversité de l'art des pays balkaniques (XVI<sup>e</sup>-début du XVIII<sup>e</sup> siècle)*, dans le

brèvement les sources communes auxquelles Grecs, Slaves du Sud, Albanais, Roumains doivent, d'un côté, l'autorité de la tradition dans l'expression artistique, de l'autre, la séduction des nouveautés, « ...l'éveil de la curiosité pour les choses de ce monde »<sup>4</sup>, attitude qui ouvre – avec d'insignifiants écarts chronologiques – les portes à l'*Aufklärung* » dans toute la zone sud-est européenne.

1. « Beaucoup de choses nouvelles paraîtront ainsi à la surface, mais il n'y aura, quand même, que l'immuable pérennité byzantine »<sup>5</sup>. Rien de plus exact pour l'art religieux des XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles que cette affirmation de N. Iorga dans sa Préface à *Byzance après Byzance*. Car, même à cette heure tardive du Moyen Âge oriental, les lointaines racines byzantines portaient, sur le tronc encore vigoureux de l'iconographie, immuable dans son essence, des fruits nombreux, assez semblables quant à leur qualité artistique, pour la plupart sans éclat, sinon sans beauté. Des édifices religieux surgissent, couvrant la très vaste plateforme des provinces – bourgades, villages – chrétiennes de l'Empire ottoman, sans jamais s'éloigner de l'héritage commun, hormis l'éclat et le faste des siècles de l'indépendance. Car l'art du XVII<sup>e</sup> siècle est devenu affaire du peuple parmi lequel les très nombreux moines de ces siècles de tourmente prennent souvent la relève des nobles – laïcs et gens de l'église – fondateurs de jadis. Cette phase finale de l'art post-byzantin est intimement liée au centre de l'orthodoxie des Balkans qui est le Mont Athos. C'est la Sainte Montagne, avec sa traditionnelle et toute puissante charge d'autorité spirituelle, qui représente le dernier trait d'union avec un passé artistique qui comptait plus d'un millénaire d'existence. L'aspect unitaire de l'art religieux dans toute la zone sud-est européenne est redevable, sans doute, à l'incontestable autorité traditionnelle du Mont Athos.

2. Mais en tant que « formes de la survivance byzantine »<sup>6</sup> il n'y a pas que l'Athos, ainsi que les Météores et Patmos, ou Sinai. À Constantinople, « cette ville qui était un monde entier »<sup>7</sup>, qui « abrite dans ses murs les couches de trois civilisations différentes : l'Occident... l'Orient byzantin et l'Orient musulman »<sup>8</sup>, où « s'est maintenue une des plus fortes autorités auxquelles l'esprit humain s'est soumis le long des civilisations successives : le Patriarcat

---

second volume des *Actes*, Sofia, 1969 ; voir aussi *Tradition et innovation dans la culture des pays du Sud-Est européen*, Colloque tenu les 11 et 12 septembre 1967 à Bucarest à l'occasion de la IX<sup>e</sup> Assemblée Générale du CIPSH, Bucarest, 1969.

<sup>4</sup> C. Th. Dimaras, *La Grèce au temps des Lumières*, Genève, 1969, publié également dans *Les Lumières et la formation de la conscience nationale chez les peuples du Sud-est européen*, AIESEE, Bucarest, 1970 (voir plus haut) chapitre intitulé « L'apport de l'"Aufklärung" au développement de la conscience néohellénique ».

<sup>5</sup> N. Iorga, *op. cit.*, p. 8-9.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>8</sup> D. Popovici, *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, Sibiu, 1945, p. 60-61.

œcuménique de l'Église orthodoxe »<sup>9</sup>, au-delà des souvenirs de l'art byzantin, vivaient les formes propres à l'art musulman. Elles pénétreront, discrètement, c'est vrai, dans le monde de l'art chrétien et constitueront l'un des éléments novateurs surtout dans le répertoire décoratif, à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. L'accueil de certains éléments de l'Orient musulman est très évident – dans l'ordre décoratif surtout – en Moldavie vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>, en Valachie vers le début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. La décoration des façades de l'église des Trois-Hiérarques de Jassy (1639), fondation du prince Basile Lupu, est un témoignage saisissant de cette habilité à mêler, tradition et innovation d'une manière harmonieuse (représentée justement par d'éléments purement orientaux).

3. Un dernier aspect commun dans l'art sud-est européen du XVII<sup>e</sup> siècle est dû à l'influence occidentale. Les îles grecques, la côte dalmate, les pays de l'Europe centrale (avec la Transylvanie dont le rôle dans le renouvellement de nombreux aspects artistiques en Moldavie et surtout en Valachie est indéniable), constituent autant de « marches » de l'art occidental vers l'Europe de l'Est. La ville de Venise, avec son élégant art profane, demeure – non seulement pour la Grèce<sup>12</sup> – l'inspiratrice principale des innovations qui seront réceptées à des degrés de pureté et d'intensité différents.

Que deviendront au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, dominé du point de vue politique par les règnes courts, troubles, souvent dramatiques des princes phanariotes, les deux aspects de l'art dans les Principautés roumaines ? En premier lieu il ne faut pas oublier que cette époque tumultueuse n'est pas apte à la création artistique, encore moins à un renouvellement dans ce domaine. Les Pays roumains vivront à l'époque des « Lumières » une intense activité intellectuelle ; c'est la culture écrite qui s'élèvera au premier plan des classes dominantes<sup>13</sup>. D'autre part, la Moldavie comme la Valachie héritaient depuis Vasile Lupu (1634-1653) et Constantin Brâncoveanu (1688-1714) un art à velléités auliques, un art *officiel*, à caractère profane qui se développe autour et pour les résidences princières. L'édifice le plus représentatif pour ce nouvel aspect de l'art c'est le « palais » Mogoșoaia (1702) (près de Bucarest) somptueux monument éclectique où l'on reconnaît à travers certains échos de

<sup>9</sup> N. Iorga, *op. cit.*, p. 10.

<sup>10</sup> Voir *Istoria artelor plastice în România*, II, Bucarest, 1970.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> La littérature concernant ce problème est extrêmement riche. Citons, e.g. A. Xyngopoulos, *Σχεδιάσμα Ιστορίας τής θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωση*, Athènes, 1951, et M. Chatzidakis, *Icons de Saint Georges des Grecs de la collection de l'Institut Héliénique de Venise*, Venise, 1975.

<sup>13</sup> Al. Dușu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII: 1700-1821. Studii și texte*, Bucarest, 1968 ; idem, *Les livres de sagesse dans la culture roumaine*, Bucarest, 1971. Voir également *Istoria literaturii române* (volume collectif), 1 et 2, Bucarest, 1964 et 1968 et G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucarest, 1969.

Venise – sensibles plutôt dans l’ambiance de la bâtisse – de nombreux traits rappelant, d’une part, le baroque occidental et de l’autre, très discrètement, l’Orient musulman<sup>14</sup>. Ces résidences princières, nombreuses au XVIII<sup>e</sup> siècle, vont abriter et aideront à l’instauration et au rayonnement d’innovations inspirées surtout de l’Occident. D’ailleurs l’art religieux ne sera pas exempt de cette influence, qui s’exercera surtout dans le domaine des arts somptuaires.

C’est la très belle église du monastère de Văcărești (1716-1722), fondation de Nicolas Mavrocordat, qui inaugure l’art de l’époque des Phanariotes et qui représente, avec éclat, l’équilibre entre tradition et innovation qui définit, au niveau de l’art officiel, surtout l’architecture religieuse du commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle. Si le répertoire ornemental n’est que récemment introduit en Valachie (fin du XVII<sup>e</sup> siècle) l’extrême richesse du décor n’est pas un fait nouveau. Elle rappelle le plus somptueux monument valaque, l’église du monastère de Curtea de Argeș<sup>15</sup> (1517), fondation de Neagoe Basarab (1512-1521) ; au XVI<sup>e</sup> siècle le décor est oriental (musulman), au XVIII<sup>e</sup> baroque. L’intention aulique est la même ainsi que le goût du faste, qu’on retrouve dans l’église des Trois-Hiérarques de Jassy<sup>16</sup> (1639), fondation de Vasile Lupu, dans la grande église du monastère de Hurezi<sup>17</sup> (1691-1692), fondation de Constantin Brâncoveanu. Le premier prince phanariote souligne, justement avec son imposante fondation, dans la capitale valaque, l’ininteruption dans l’art religieux de la tradition du pays. L’église de Stavropoleos (Bucarest, 1722, complétée en 1730)<sup>18</sup> fondation d’un moine grec de Pogoniana, témoigne du même souci d’habiller d’un riche décor (les façades sont cette fois-ci peintes) un monument dont la structure demeure traditionnelle. Văcărești et Stavropoleos, la première avec son décor occidental, la seconde avec son décor oriental (rappelant, au niveau bourgeois, les Trois-Hiérarques de Jassy), représentent, du point de vue ornemental, le répertoire complet utilisé dans tous les genres d’art roumain au XVIII<sup>e</sup> siècle. De ce point de vue la rupture avec le décor du Moyen Âge est complète.

Cette rupture est d’autant plus sensible dans l’art profane. Vers 1733, le prince Grégoire II Ghica fait venir de Constantinople des architectes pour construire « à la manière de Tsarigrad » son palais de Jassy (Frumoasa). C’est l’époque de la grande floraison de l’architecture profane : palais, demeures de princes et boïars. Des fois d’une manière discrète, d’autres fois avec une certaine

<sup>14</sup> R. Popa, *Mogoșoaia*, Bucarest, 1962.

<sup>15</sup> E. Lăzărescu, *Biserica mănăstirii Argeșului*, Bucarest, 1967.

<sup>16</sup> *Istoria artelor plastice în România II* (1970) et Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. 2, Bucarest, 1965.

<sup>17</sup> *Istoria artelor plastice...*, I (1968); il est intéressant à remarquer que, exception faite de l’église du monastère d’Argeș, bâtie dans la capitale valaque de l’époque, toutes les autres fondations princières sont situées dans des endroits isolés, soit sur les terres appartenant à leurs fondateurs.

<sup>18</sup> R. Theodorescu, *Biserica Stavropoleos*, Bucarest, 1967.

ostentation, ces résidences mêlent, à l'extérieur comme à l'intérieur des traits orientaux et occidentaux<sup>19</sup>, dans des formules dont la variété témoigne du goût individuel des princes et des classes dirigeantes. Le rôle des princes phanariotes dans l'art roumain du XVIII<sup>e</sup> siècle consiste justement à renforcer, à enrichir et en fin de compte, à instaurer non pas un nouveau style, mais bien une nouvelle manière, une « mode » artistique et qui reflète le mode de vie de leur patrie d'origine, les îles grecques où dominait Venise, Constantinople, ce quartier du Phanar où s'entrecroisaient l'Orient et l'Occident. Cet éclectisme, troublant dans la variété de ses formules, n'est pas une nouveauté dans les Pays roumains ; il est repris, renforcé, avec l'autorité que la mode acquiert à cette époque. Ceci est grandement dû aux princes phanariotes. De culture occidentale et de mœurs orientales, ces princes sont des bâtisseurs passionnés, dans un sens souvent plus large que les voïévodes d'antan. Et c'est cet éclectisme qui devient le trait caractéristique de cet art de passage vers l'art moderne, dont les débuts peuvent se placer à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

C'est aux Phanariotes également que les Principautés roumaines doivent – en dehors des églises et des résidences princières – des hôpitaux, des écoles, des auberges, des fontaines, des « kiosques ». On leur doit aussi une certaine « modernisation » des villes, capitales ou province. Dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle on peut parler d'un début de procès d'urbanisation, dû justement aux soucis édilitaires de quelques-uns des princes phanariotes. Ils ont fait aussi œuvre de restaurateurs ; bon nombre de monuments du passé ont été réparés (même si le plus souvent dans un esprit très éloigné du monument même, fait qui est dû à l'autorité du goût de l'époque). Les phanariotes devenaient ainsi, selon une formule d'Alexandre Ypsilanti, de « nouveaux fondateurs ». Les inscriptions dédicatoires sont souvent en langue roumaine ; les formules employées sont celles consacrées depuis des siècles. D'autre fois, élégamment calligraphiées dans le néogrec, si répandu dans la société roumaine, des vers d'un romantisme rhétorique, viennent souligner les assises d'un nouveau goût. L'action en profondeur de l'enseignement supérieur des Académies princières<sup>20</sup> est indéniable. Ces inscriptions dédicatoires sont maintenant entourées de feuilles d'acanthé, baroques, néoclassiques, qui remplacent les palmettes d'origine byzantine, dominantes aux XV<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècles. Il s'agit, une fois de plus, de

<sup>19</sup> Voilà, par exemple, la maison de Scarlat Sturza à Jassy (1730) que Andreas Wolf décrit comme « ein so schönes ganz nach dem feinsten europäischen Geschmack eingerichtetes Haus », *Beiträge zu einer statistischen historischen Beschreibung der Fürstentum Moldau*, Hermanstadt, 1805, 1, p. 146-147 ; cité par R. Niculescu, « Contribuții la istoria începuturilor picturii românești », SCIA, 1, 1954, n° 1-2, p. 84. Au contraire, M. Lejeune critique le palais de Moruzi, construit en 1806, pour le fait que son plus grand défaut est qu'il est européen à l'extérieur tandis que la distribution intérieure est parfaitement orientale, R. Niculescu, *loc. cit.*

<sup>20</sup> N. Iorga, *Istoria învățământului românesc*, Bucarest, 1928 ; A. Camariano-Cioran, *Academiile Domnești din București și Iași*, Bucarest, 1971.

l'utilisation d'un nouveau vocabulaire décoratif (et qui s'enrichit sans cesse) intégré dans un procédé de style qui demeure traditionnel. Il faut reconnaître jusque dans les détails, le fait que les princes phanariotes soulignent dans leurs fondations comme dans leurs commandes d'objets d'art, justement la continuité avec le passé du pays, celui de la « Dacie », qualification qui apparaît souvent dans les formules dédicatoires et cela même si leur propre goût se dirigeait, en harmonie avec leur culture, vers les réalités artistiques de l'Occident.

Les princes phanariotes ne créent pas un art à eux ; ils ne pouvaient pas le faire, d'abord puisque toute innovation se trouvait en germe dans le pays (leur pays d'origine et le pays où ils venaient régner) et ensuite puisqu'ils ne le désiraient pas, voulant justement continuer leurs œuvres dans l'esprit des devanciers. Leur rôle dans le domaine de l'art n'en est pas moins effectif : ils ont, d'une part, contribué à maintenir, au niveau de l'art officiel, l'unité artistique sud-est européenne jusqu'au seuil de l'époque moderne, et de l'autre, ils ont hâté le processus de la modernisation de l'art dans l'art des Pays roumains, processus renforcé et aidé par les nouvelles circonstances d'ordre national et international créées par la paix de 1774. L'apport artistique des princes phanariotes est donc loin d'être négligeable. Très souvent des mécènes, ils ont soutenu, aidé, encouragé surtout les peintres dont l'œuvre – peinture de chevalet, la fresque étant devenu une technique anachronique – est plus représentative pour la première étape de l'art roumain moderne que l'architecture.

C'est dans la peinture historique et surtout dans le portrait qu'il faut chercher, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'origine de l'art roumain moderne. En 1743 déjà, Constantin Mavrocordat faisait venir à Jassy le célèbre peintre Liotard, d'origine suisse<sup>21</sup>. Mais ce sera surtout, entre beaucoup d'autres, un grec, originaire de la ville de Zagora en Thessalie (lieu d'origine de Daniel Philippide, de Grégoire Constanda), le très célèbre Evstatie Altini, qui sera l'un des précurseurs les plus représentatifs de la peinture roumaine moderne<sup>22</sup>. C'est Altini qui, envoyé à Vienne par Alexandre Ypsilanti, instaurera dans la capitale moldave le style néo-classique. L'activité d'autres Grecs, à côté de celle de leurs collègues roumains, parachèvera dans les Principautés, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup>, le passage de l'art sacré vers l'art profane. Ce XVIII<sup>e</sup> siècle qui souligne « dans une large mesure la lente diffusion de la prise de conscience d'une rupture »<sup>23</sup> verra, vers sa fin, la fin du Moyen Âge en matière d'art aussi.

Mais ce ne sont pas uniquement les princes phanariotes qui auront contribué au renouvellement de l'art, durant cette période de passage, de remous

---

<sup>21</sup> R. Niculescu, *op. cit.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe classique*, Paris, 1970, p. 26.

dans la culture, d'éclectisme dans la civilisation matérielle. Il suffit de parcourir le recueil d'inscriptions publié à Bucarest en 1965, sous la direction du Prof. Al. Elian<sup>24</sup>, pour se rendre compte combien de nombreux grecs des îles, de la Macédoine, de l'Épire, de Thessalie, venus dans les Pays roumains en tant que marchands, fonctionnaires, professeurs, gens d'église, etc. s'étaient intégrés dans la vie roumaine, sans jamais d'ailleurs oublier leur patrie. Citons quelques-uns de ces noms : Jean Hagi-Moschou de Thessalonique, David d'Ithaque, Callinique de Stavronikita, Dosithée de Ioannina, Joseph de Milos, Joannice de Pogoniana, et d'autres, de Chios, d'Agrapha, de Kastoria, du Péloponnèse, de l'île de Crète, etc. Tout ceci devient vivant, actuel, souvent émouvant, à la lecture des inscriptions sur les dalles funéraires, dont un bon nombre se trouve rassemblé dans la cour de l'église Stavropoleos à Bucarest. Ces très nombreux objets d'art, gardés de nos jours dans les musées roumains, et qui sont offerts par des bourgeois d'origine grecque, sont l'œuvre, tout comme les dons somptueux des princes phanariotes, d'artistes et d'artisans grecs ou roumains. Formes, style, technique, décor, sont les mêmes qu'en Grèce, à Constantinople, dans les Principautés roumaines.

C'est un art bourgeois qui se développe à mesure du développement de la bourgeoisie ; cet art est en quelque sorte le reflet direct d'un nouveau confort dans la vie quotidienne. Peu connu, négligé sinon méprisé, il constitue le trait d'union entre l'art officiel, princier et l'art populaire. Et c'est dans ce milieu bourgeois que prendra naissance l'art du XIX<sup>e</sup> siècle en Roumanie comme en Grèce, chez les Bulgares comme chez les Serbes et les Albanais. Tandis que l'art officiel – exprimé au XVIII<sup>e</sup> siècle par l'art des Phanariotes – disparaîtra lentement (dans le sens de sa signification post-byzantine), tandis que l'art populaire gardera, du moins dans les Principautés roumaines, son aspect traditionnel et viendra nourrir, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'art paysan, ce qu'on peut appeler l'art bourgeois, qui fleurit durant les règnes des Phanariotes, deviendra le germe de l'art roumain moderne dont l'essor aura lieu vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Donc, s'il n'y a pas un « art phanariote », il existe sûrement dans les Pays roumains un « art des Phanariotes » et cet art traditionnel et novateur à la fois, souple dans ses articulations, profane dans sa finalité ira de pair avec la culture de l'époque ainsi qu'avec le goût du peuple. D'autre part, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à tous les niveaux – princier, noble, bourgeois, paysan – l'art grec et l'art roumain vivent la même étape stylistique, gardent les mêmes traditions, s'approprient les mêmes innovations, rêvent et préparent le même avenir. Ce XVIII<sup>e</sup> siècle, qui voit finir la civilisation féodale et religieuse et qui cède la place à une civilisation urbaine et marchande, gardera, du point de vue de l'art,

---

<sup>24</sup> Al. Elian et alii, *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București (1395-1800)*, Bucarest, 1965.

au-delà de certains traits purement nationaux, l'ancienne unité, issue en fin de compte d'une spiritualité, d'une culture, d'une destinée semblable.

C'est ce qu'admettait Ion Héliade Rădulescu, en s'adressant, en sa qualité de lieutenant princier, à l'agent diplomatique grec pendant la révolution de 1848 : « ces deux nations ont le droit d'être l'une pour l'autre des sœurs sur la voie du progrès »<sup>25</sup>.

Ce qui dans la perspective de I. H. Rădulescu, exprimée dans le langage romantique du XIX<sup>e</sup> siècle, était une constatation d'enthousiasme à résonance lyrique, devient, dans la perspective de nos jours, une réalité confirmée par la recherche scientifique.

---

<sup>25</sup> D. Popovici, *op. cit.*, p. 75.

## Liste des illustrations

« Réflexions sur quelques problèmes de la peinture post-byzantine dans le sud-est de l'Europe »

Fig. 1 a, b – Voroneț. Façade ouest. Détails du Jugement Dernier (1547).

Fig. 2 – Tismana, narthex : sainte Kyriaki, sainte Barbara et saint Jean de Rila (1563)

Fig. 3 – les saints Théodore Tyron, Théodore Stratilate, Démètre et Georges au monastère Agios Nikolaos Anapvasas, Météores (1527)

Fig. 4 – Curtea de Argeș. Portrait supposé du prince Lazare (env. 1526) [fragment de fresque conservé au palais de l'évêché de Râmnic]

« Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le sud-est européen. Essai de typologie »

Fig. 1 a, b, c – Le roi Miloutine et son épouse, Simonide (Gračanica)

Fig. 2 – Le roi Ivan Alexandre (Bačkovo)

Fig. 3 – Le sébastocrator Kalojan et son épouse Dessislava (Bojana)

Fig. 4 – Le despote Oliver (Lesnovo)

Fig. 5 – Le voïévode Neagoe Basarab, son épouse et leurs enfants (Curtea de Argeș) [fragment de fresque conservé au Musée National d'Histoire, Bucarest]

Fig. 6 a – Le voïévode Mathieu Basarab (Arnota)

Fig. 6 b – Michel le Brave à l'église du monastère de Călușiu

Fig. 7 – Constantin Brancovan, son épouse et leurs enfants (Hurezi)

Fig. 8 – Les *ktitors* Radivoj, son épouse et leurs enfants et le métropolitain de Sofia, Kalevit (Kremikovci)

Fig. 9 a, b – La famille des Cantacuzène (Filipeștii de Pădure)

Fig. 10 – Le tsar Étienne Dečanski (Baia de Aramă)

Fig. 11 – Le knèze Lazare (Curtea de Argeș) [fragment de fresque conservé au palais de l'évêché de Râmnic]

Fig. 12 – Les fondateurs de l'église Saint-Nicolas – Olănești (Olténie)

Fig. 13 – Fondateurs paysans (Olténie)

« Démètre Cantemir et ses contemporains vus à travers leurs portraits »

Fig. 1 – Démètre Cantemir, portrait de Rouen [Musée National d'Histoire, Bucarest]

Fig. 2 – Gravure : *Demetrius Cantemirius Palatinus Moldaviae*, se trouvant au Cabinet des Estampes de l'Académie roumaine.

Fig. 3 – Portrait de Démètre Cantemir accompagnant la traduction anglaise de l'*Histoire de l'agrandissement et de la décadence de l'empire ottoman* (Londres, 1734)

Fig. 4 – *Kniaz Dimitrii Konstantinovič Kantemir*, gravure par A. Osipov (1770-1850)

Fig. 5 – Grigorașcu Ghica, prince de la Valachie (1660-1664, 1672-1673)

Fig. 6 – Leopold I<sup>er</sup> empereur du Saint-Empire romain germanique, par William Faithorne, gravure [National Portrait Gallery, London]

Fig. 7 – Portrait du chancelier d'État Gavriil Ivanovich Golovkin (1660-1734), par Ivan N. Nikitin, ca. 1720 [Galerie Nationale Tretiakov, Moscou]

Fig. 8 – Comte Pyotr Andreyevich Tolstoy (1645-1729), par Johann Gottfried Tannauer, environ 1710 [Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg]

« Réflexions sur l'art moldave à l'époque d'Étienne le Grand »

Fig. 1 – Tétrévangile de Humor (1473). Évangéliste Mathieu [Musée du monastère de Putna]

Fig. 2 – Église Saint-Nicolas de Rădăuți, pierre tombale

Fig. 3 – Couverture du tombeau de Marie de Mangop [Musée du monastère de Putna]

Fig. 4a – Pătrăuți, narthex : la cavalcade de Constantin le Grand

Fig. 4b – Pătrăuți, narthex : la cavalcade de Constantin le Grand (détail)

Fig. 5 – Église Saint-Nicolas de Bălinești. Détail de la peinture du narthex

« La broderie roumaine au Moyen Âge »

Fig. 1 – Détail de l'étole d'Alexandre le Bon. Portrait du voïévode [perdu]

Fig. 2 – Détail de l'étole d'Alexandre le Bon. Portrait de la princesse Marina [perdu]

Fig. 3a – Épitaphios de l'higoumène Siluan (1437) [Musée National d'Art de Roumanie]

Fig. 3b – Épitaphios de l'higoumène Siluan (1437), détail

Fig. 4 – Épitaphios de 1428 [perdu pendant la Seconde Guerre mondiale à Lviv]

Fig. 5 – Épitaphios de Dobrovăț (1506) [Musée National d'Art de Roumanie]

Fig. 6 a – Voile « Dormition de la Vierge » (1485) [Musée du monastère de Putna].

Fig. 6 b – Voile « Dormition de la Vierge » (1485), détail.

Fig. 7 – Voile funéraire de Marie de Mangop [Musée du monastère de Putna].

Fig. 8 – Rideaux d'iconostase (1510) : Assomption de la Vierge, don de Bogdan le Borgne au monastère de Putna [Musée du monastère de Putna].

- Fig. 9 a – Épitrachéliion de Bistrița (1521) [Musée National d'Art de Roumanie].
- Fig. 9 b – Épitrachéliion de Bistrița (1521): Portraits des donateurs, détail
- Fig. 10 a – Rideau d'iconostase, Stănești –Vâlcea (1602-1607).
- Fig. 10 b – Rideau d'iconostase, Stănești –Vâlcea (1602-1607). Détail : Portraits des donateurs [Musée National d'Art de Roumanie].
- Fig. 11 – Voile, « Descente de Croix » [aujourd'hui à l'Orujenaia Palata du Kremlin de Moscou].
- Fig. 12 a – Épitaphios de Slatina (1556) [Musée National d'Art de Roumanie].
- Fig. 12 b – Épitaphios de Slatina (1556), détail
- Fig. 13 – Rideau d'iconostase de Slatina (1561) [Musée National d'Art de Roumanie].
- Fig. 14 a, b – Détails du rideau d'iconostase de Slatina (1561).
- Fig. 15 – Voile funéraire de Jérémie Movilă (1606) [Musée du monastère de Sucevița]
- Fig. 16 – Voile funéraire de Siméon Movilă (1609) [Musée du monastère de Sucevița]
- Fig. 17 – Voile funéraire avec le portrait brodé de Tudosca, femme de Vasile Lupu [Musée du monastère des Trois-Hiérarques]
- Fig. 18 – Voile funéraire avec le portrait brodé de Jean, fils de Vasile Lupu [Musée du monastère des Trois-Hiérarques],
- Fig. 19 – Podéa de Șerban Cantacuzène (1681) [Musée National d'Art de Roumanie]
- Fig. 20 – Épitrachéliion de Hurezi (1696) [Musée National d'Art de Roumanie]
- Fig. 21 – Épitrachéliion de Nicolas Mavrocordat<sup>1</sup> [Musée National d'Art de Roumanie]
- Fig. 22 – Épitrachéliion d'Hurezi. Détail : portraits des donateurs (1696)
- Fig. 23 – Épitrachéliion de Nicolas Mavrocordat (?). Détail : saint Cyril et l'archange Gabriel.

---

<sup>1</sup> Dans la collection de MNAR, l'épitrachéliion figure parmi les dons de Șerban Cantacuzène au monastère de Cotroceni [n. éd.].

## Lieux de parution des articles reproduits dans ce volume :

« Autour des notions de tradition, d'innovation et de renaissance dans la peinture du sud-est européen aux XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles », RESEE, XIV, n° 1, 1976, p. 67-77 ;

« Réflexions sur quelques problèmes de la peinture post-byzantine dans le sud-est de l'Europe », *Association Internationale d'Études du Sud-Est Européen. Bulletin*, X, 1972, n° 1, p. 95-110 ;

« Byzance, Occident et création nationale dans l'art du Sud-Est de l'Europe », RESEE, XII, 1974, n° 2, p. 277-290 ;

« Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le sud-est européen. Essai de typologie », RESEE, VII, 1969, n° 2, p. 282-310 ;

« Étapes du langage pictural aux XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Réflexions sur la relation entre la forme artistique et "l'œuvre témoin" », RESEE, X, 1972, n° 2, p. 173-189 ;

« Démètre Cantemir et ses contemporains vus à travers leurs portraits », RESEE, XI, 1973, n° 4, p. 611-636 ;

« État actuel des recherches sur l'art roumain du Moyen Âge », dans les *Actes du II<sup>e</sup> Congrès International des Études du Sud-Est Européen* (Athènes, 7-13 mai 1970), t. I. *Chronique du Congrès. Rapports*, Athènes, 1972, p. 343-359 ;

« Relations artistiques entre Byzance et les pays roumains (IV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle). État actuel de la recherche », dans les *Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International des Études Byzantines* (Bucarest, 6-12 Septembre 1971), Bucarest, 1974, p. 509-525 ;

« Évolution des étapes stylistiques de la peinture murale valaque », dans les *Actes du Premier Congrès International des Études Balkaniques et Sud-Est Européennes* (Sofia, 26 août – 1 septembre 1966), t. II. *Archéologie, histoire de l'antiquité, arts*, Sofia 1969, p. 823-836 ;

« Byzance et le portrait roumain au Moyen Âge », *Études byzantines et post-byzantines*, I, 1979, p. 153-179 ;

« Réflexions sur l'art moldave à l'époque d'Étienne le Grand », RRH, 3, 1975, p. 441-455 ;

« La broderie roumaine au Moyen Âge », RRHA, 1, 1964, n° 1, p. 61-83 ;

« Y-a-t-il un art "phanariote" dans les pays Roumains ? Quelques considérations préliminaires », dans *Symposium « L'Époque Phanariote »*, Thessalonique, 1974, p. 255-263.

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos.....	7
Abréviations.....	17
I. L'ART DU SUD-EST EUROPÉEN DU XV <sup>e</sup> AU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE.	
LA PÉRENNITÉ DU MODÈLE BYZANTIN.....	19
Autour des notions de tradition, d'innovation et de renaissance dans la peinture du Sud-Est européen aux XV <sup>e</sup> -XIX <sup>e</sup> siècles.....	21
Réflexions sur quelques problèmes de la peinture post-byzantine dans le Sud-Est de l'Europe.....	33
Étapes du langage pictural aux XVI <sup>e</sup> -XVIII <sup>e</sup> siècles. Réflexions sur la relation entre la forme artistique et l'œuvre témoin.....	51
Byzance, Occident et création nationale dans l'art du Sud-Est de l'Europe.....	67
Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le Sud-Est européen. Essai de typologie.....	83
Démètre Cantemir et ses contemporains vus à travers leurs portraits....	113
II. ADOPTION ET ADAPTATION DU MODÈLE BYZANTIN	
DANS L'ART DES PAYS ROUMAINS.....	141
État actuel des recherches sur l'art roumain du Moyen Âge.....	143
Relations artistiques entre Byzance et les Pays roumains (IV <sup>e</sup> -XV <sup>e</sup> siècle). État actuel de la recherche.....	159
Évolution des étapes stylistiques de la peinture murale valaque.....	177
Byzance et le portrait roumain au moyen âge.....	193
Réflexions sur l'art moldave à l'époque d'Étienne le Grand.....	223
La broderie roumaine au Moyen Âge.....	239
Y-a-t-il un art « phanariote » dans les Pays roumains ? Quelques considérations préliminaires.....	267