

BYZANCE ET LE PORTRAIT ROUMAIN AU MOYEN ÂGE

MARIA ANA MUSICESCU

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^e 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 XIV^e — XIX^e 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. Iorga¹ 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 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

* *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.

¹ N. Iorga, *Domnii români după portrete și fresce contemporane*, Sibiu, 1929 ; Idem., *Portretele doamnelor române*, București, 1937.

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 leur 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 mondiale². 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 peinture³, soit pour élucider le sens précis que le donateur avait voulu attribuer à son effigie par une « mise en page » particulière⁴, soit pour faire part de l'invention d'un nouveau genre de portrait dans

² Pour tous les travaux parus entre 1945 et 1970, concernant aussi les portraits, v. *Bibliografia selectivă a lucrărilor de istoria artei din România*, BMI, Supli. XL, 1971. Vu le très grand nombre d'ouvrages où il s'agit de portraits, il devenait impossible de les mentionner toutes. Notre choix s'est porté sur les plus récents qui comportent généralement une riche bibliographie.

³ 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 très probablement italienne » ; Sorin Ulea, *Portretul unui ctitor uita al mănăstirii Sucevița ; Teodosie Barbouschi, mitropolit al Moldovei*, SCIA, VI, 1959, 2.

⁴ Pavel Chihaia, *Semnificația portretelor din biserica mănăstirii Argeș*, « Glasul Bisericii » XXVI, 1967, 7—8 ; Nicolae Vătămanu, *Revelații în tabloul ctitorilor mănăstirii Argeș*, BOR, LXXXV, 1967, 7—8 ; Pavel Chihaia, *Considerații despre fațada bisericii lui Neagoe din Curtea de Argeș*, SCIA, XVI, 1969, 1.

l'art roumain⁵. 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 Chihăia et surtout celles de Carmen Laura Dumitrescu sur la peinture valaque ainsi que les études de Vasile Drăguț et d'Ecaterina Cînceza-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^e — XVIII^e siècles.

En même temps paraissaient quelques essais consacrés exclusivement à ce sujet : les portraits d'Etienne le Grand⁶, les portraits dans le broderie⁷, ceux peints dans les églises de village de Valachie et d'Olténie au XVIII^e — XIX^e siècle⁸. Ces derniers, infiniment nombreux — on les compte par centaines 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 roumains⁹, 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

⁵ Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion — un fiu necunoscut al lui Petru Rareș — și datarea ansamblului de pictură ae la Probota*, SCIA, 1959, 1.

⁶ Teodora Voinescu, *Portretele lui Ștefan cel Mare în arta epocii sale*, dans *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964.

⁷ Maria Ana Musicescu, *Portretul laic brodat în arta medievală românească*, SCIA, IX, 1962.

⁸ A. Pănoiu, *Pictura votivă aîn nordul Olteniei*, București, 1968 ; Radu Crețeanu, *Biserica din Baia de Aramă*, MO, 1955, 10—12 ; *Bisericile de zid de pe Valea Motrului. I. Raionul Baia de Aramă*, MO, 1—2 ; *Bisericile de zid de pe Valea Motrului. II. Raionul Strehăia*, MO, 1957, 5—6 ; *Cei ce au ctitorit cu munca, zugrăviți în bisericile de pe Valea Motrului*, « Monumente și muzee », I, 1958 (111.) ; *O pretinsă ctitorie a lui Antonie vodă : Biserica aîn Popești-Gălbinași (regiunea București)*, « Glasul bisericii », 1958, 8 ; *Bisericile de pe Valea Cosuștei (raioanele Baia de Aramă, Turnu Severin și Strehăia)*, MO, 1961, 7—9 ; *Monumentele religioase de pe Valea Rîului Doamnei*, MO, 1969, 1—2 ; *Cine era Lupu Buliga, ctitorul schitului Topolnița, și ceva despre moartea lui*, MO, 1959, 11—12 (ill.) ; *Zugravii din Teiuș*, « Magazin istoric », 1970, 12 (ill.) ; *Un mare ctitor de locașuri sfinte — Climent al Rîmnicului*, MO, 1970, 5—6 (ill.) ; *O ctitorie necunoscută a spătarului Mihai Cantacuzino : Biserica din Stilpu—Buzău*, BMI, 1971, 2 (ill.) ; *Măndăstirea Surpatele*, BMI, 1972, 4 (ill.) ; *Trei conace boierești din prima jumătate a veacului al XVIII-lea aflate în județul Ilfov*, BMI, 1974, 4 (ill.) ; *Mari ctitori de locașuri sfinte. 2. Dionisie Bălăcescu*, MO, 1973, 11—12 (ill.).

⁹ Maria Ana Musicescu, *Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le Sud-Est européen. Essai de typologie*, RESEE, VII, 1969, 2.

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 révélée 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 Voroneț, 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'Etienne 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 Moldavie¹⁰. 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 demeure unique dans l'art roumain. Etudiée de près, la peinture de quelques églises orthodoxes du XIV^e siècle de Transylvanie¹¹, ainsi que celles des XVI^e¹² et XVII^e¹³ 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.

¹⁰ 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 ; Sorin Ulea, *L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave (I)*, RRH, I, 1963, 1.

¹¹ Vasile Drăguț, *Biserica din Leșnic*, SCIA, X, 1963, 2 ; *Biserica din Strei*, SCIA, XII 1965, 2 ; *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970 ; Ecaterina Cincheza-Buculei, *Ansamblul de pictură de la Leșnic — o pagină din istoria românilor transilvăneni din veacul al XIV-lea* SCIA, 21, 1974 ; *Portretele constructorilor și pictorilor din Strei*, SCIA, 22, 1975. La bibliographie plus ancienne se trouve dans les notes de ces articles.

¹² Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura din secolul al XVI-lea de la bolnița mănăstirii Bistrița — Vilcea*, SCIA, 19, 1972, 2 ; *Programe iconografice în pronaosul bisericilor de mănăstire din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, SCIA, 20, 1973, 2 ; *Deux églises valaques décorées au XVI^e siècle*, RRHA, X, 1973, 2 ; *Mănăstirea Căluș și câteva precizări despre ctitorii ei și despre Mihai Viteazul*, dans *Mihai Viteazul. Culegere de studii*, București, 1975 ; Pavel Chihaia, *Cîteva date în legătură cu portretele votive din „Biserica lui Neagoe” din Curtea de Argeș*, MO, XIV, 1962 ; *Semnificația portrețelor din biserica mănăstirii Argeș*, « Glasul Bisericii », XXVI, 1967, 7—8 ; v. aussi Idem, *Cu privire la „Învățătură” și la cîteva 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*, București, 1972.

¹³ Teodora Voinescu, *Pirvu Mulu Zugravu*, București, 1968.

A l'aide des travaux récents concernant les portraits byzantins et balkaniques ¹⁴, il est devenu possible d'élargir la perspective de la recherche sur 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^e 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 ¹⁵, Nicolas Alexandre (1352—1364), fils et successeur de Basarab I^{er}, fondateur de l'Etat valaque indépendant. Iconographie et style du portrait sont byzantins, d'époque paléologue, tout comme l'architecture et surtout la peinture du monument ¹⁶. Il s'agit, très vraisemblablement, d'un portrait funéraire, qui serait le plus ancien de ce genre connu dans les pays roumains ¹⁷. Et ce n'est pas le portrait de Théodore Metochites qui a dû inspirer, comme on l'a

¹⁴ 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 *Klitorski portreti* (Sofia 1960) pour les portraits bulgares jusqu'à l'époque moderne. Avec V. Djurić (*Compositions historiques dans la peinture médiévale serbe et leurs parallèles littéraires*, ZRVI, XI, 1968 ; *Trois événements dans l'Etat serbe du XIV^e siècle et leur incidence sur la peinture de l'époque*, « Zbornik za likovne umetnosti », Novi Sad, 4, 1968 ; *Les portraits sur la porte de Studenica*, « Zbornik Svetozara Radojčica », Beograd, 1969. (Les articles sont en serbo-croate avec résumé français). Les relations de cause à effet, « événements » d'ordre historique, « comparaisons » et « métaphores » d'ordre littéraire et transposition dans d'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 Psaca (construit 1350—1355, peint 1366—1371) en Yougoslavie, Frank Kämpfer (*Die Stiftungskomposition der Nikolaus-Kirche in Psaca — Zeichentheoretische Beschreibung eines polittischen Bildes* « Zeitschrift für Balkanologie », München, 1974, 2) 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 Psaca deviennent un exemple pour une « Sozialgeschichte der Kultur ». Il est, d'autre part, pleinement justifié d'affirmer que « Die Zeichentheoretische Beschreibung eines byzantinisch-slavisches Bildes ist mit ästhetischen Begriffen nicht adäquat zu leisten, weil dieses Bild kein ästhetisches ist, sondern ein politisches, d.h. soziales » (p. 41).

Enfin, Tania Velmans (*op. cit.*) 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 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.

¹⁵ La bibliographie ayant trait à l'attribution de ce portrait à Nicolas Alexandre est très riche. V. Maria Ana Musicescu et Grigore Ionescu, *Biserica domnească din Curtea de Argeș*, București (sous presse).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

affirmé, celui d'Argeș, mais bien le portrait funéraire d'Isaac Comnène qui se trouve également dans la Chora de Constantinople¹⁸.

Repeints au XVIII^e siècle, les portraits représentant sur le mur ouest du naos de Curtea de Argeș probablement le prince Vladislav Vlaicu I^{er} (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 deux mains le prince et la princesse, peinte dans un demi-cercle au-dessus de la maquette de l'église¹⁹, 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^e – XIV^e 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. A partir du XVIII^e 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^e 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^e siècle) choisit une autre formule iconographique, laquelle, unique en Valachie, deviendra celle préférée pour les portraits moldaves de la seconde moitié du XV^e siècle : il s'agit du *portrait à intercesseur*. A 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'intercesseur²⁰. L'aigle bicéphale décore les chausses du costume occidental des deux princes²¹. 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

¹⁸ Pour la parenté de la peinture de Argeș avec les mosaïques et les fresques de Kahrié-Djami, v. Paul Underwood, *Kahrié Djami*, 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 de Argeș, les scènes de la vie du Prodrome rappellent également celles des saints Apôtres. (Pour les peintures des saints Apôtres, v. André Nyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique*, dans le volume cité *Art et société*..., p. 85–89, 24 fig.

¹⁹ V. l'excellente communication de Mirjana Tatić-Djurić, *L'iconographie de la donation dans l'ancien art serbe dans Actes du XIV^e Congrès International des études byzantines, III*, Bucarest, 1976, p. 311–322.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Răzvan Teodorescu, *Despre un insemn sculptat și pictat de la Cozia (în jurul „Despoției” lui Mircea cel Bătrîn)*, SCIA, 2, 1969; *Autour de la « Despoția » de Mircea l'Ancien*, dans *Actes du XIV^e Congrès International des études byzantines*, II, Bucarest, 1975.

des façades²². Ce rappel d'une dignité byzantine vient s'intégrer à l'iconographie constantinopolitaine de la peinture du narthex de Cozia²³ (celle du naos a été complètement refaite au commencement du XVIII^e siècle). Le portrait de Mircea dans le naos de Cotmeana II (1403—1406), repeint lui aussi au cours du XVIII^e siècle, reprend tous les détails de celui de Cozia²⁴. 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's²⁵.

Dans le milieu artistique éclectique de la Transylvanie vers la fin du XIV^e et au début du XV^e 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 Leșnic²⁶ (environ 1394—1395) et de Strei (vraisemblablement vers la fin du XIV^e siècle)²⁷. 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 province²⁸. A 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^e 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

²² Ibid.

²³ Gordana Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acatiste de la Vierge à Cozia* (Valachie). ZRVI, XIV/XV, Beograd, 1973.

²⁴ Lia Bătrina et Adrian Bătrina, *Date noi cu privire la evoluția bisericii fostei mănăstiri Cotmeana*, « Monumente istorice și de artă », București, 1, 1975.

²⁵ Pavel Chihaia, ... *din cetățile de Scaun* ... p. 184—185.

²⁶ Ecaterina Cincheza-Buculei, *Ansamblul de pictură de la Leșnic — o pagină din istoria românilor transilvăneni din veacul al XIV-lea*, SCIA, 21, 1974.

²⁷ Idem, *Portretele constructorilor și pictorilor din Strei*, SCIA, 22, 1975.

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. A noter qu'à Leșnic, manquent les saints rois de Hongrie, Etienne, Emeric et Ladislas dont la représentation était obligatoire à l'époque dans les églises des roumains de Transylvanie.

²⁸ Ecaterina Cincheza-Buculei, *Portretele...*, p. 63—64.

son épouse Marina, brodés sur un épitrachilion (aujourd'hui perdu)²⁹. Ils s'intitulent « avtokrator » et « avtokratorissa » ; la princesse porte la « granatsa » et une « stemma », tandis que le prince est vêtu d'un manteau et porte un chapeau de mode occidentale³⁰. D'autres princesses, dont Maria Voichița, fille du prince valaque Radu le Beau (1462—1475) et troisième femme d'Etienne 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'Etienne 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^e 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^e — XVI^e siècles est assez unitaire : le prince entouré de sa femme et de leurs enfants, formant groupe ou se suivant 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-Ilie (1488) est celle appelée en vieux slave *прѣдста царюца* 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. Lazarev³¹, cette Déisis, création du XIII^e siècle, a dû inspirer les commanditaires et les artistes de Moldavie afin de souligner, à une époque où l'Etat de Moldavie était fortement centralisé, le prestige d'un monarque de droit divin³². Même si ces compositions votives — le prince et sa famille — ne rappellent jamais comme celles byzantines, la cérémonie de la Prokypsis³³ ils ne font appel ni à l'hieratisme, ni à la frontalité, ni à l'excessive somptuosité des vêtements — ils 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

²⁹ Maria Ana Musicescu, *Date noi asupra epitrahilului de la Alexandru cel Bun*. SCIA, I, 1958, avec la bibliographie ancienne ; *La broderie médiévale roumaine*, București, 1969.

³⁰ Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Române*, București, 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, 1908, pl. III (p. 16—17). V. Pour certains détails des costumes portés par les princes, P. Chihaiia, ... *din cetățile de Seacă ale Țării Românești*, București, 1974.

³¹ Apud Sorin Ulea, *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 354. A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 103—105, 196, 258 ; V. N. Lasarev, *Old russian murals*, Londres, 1966, p. 173 ; P. Mijović, *L'iconographie impériale dans la peinture serbe médiévale*, « Starinar », XVIII, 1967, p. 103—117.

³² Toute formule dédicatoire au temps du règne d'Etienne le Grand commence par « Іоанъ Стефанъ воєвода въ(о)жѣю мѣ(н)юстнѣю господарь земли молдавской ».

³³ Apud Tania Velmans, *Le portrait...*, p. 101—103.

familièrement de son bras les épaules d'Etienne 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'Etienne le Grand et peinte entre 1522 et 1525, on a représenté Etienne, son successeur Bogdan le Borgne (1504—1517) et Ștefăniță (1517—1527)³⁴; de même à Dobrovăț (1503—1504) peinte en 1529³⁵, à Saint-Georges de Suceava (1522), fondation du prince Ștefăniță et peinte entre 1527 et 1534 sous Pierre Rareș³⁶. Généralement repeints au XIX^e siècle (les figures surtout) l'intérêt de ces portraits ne réside pas dans leur valeur artistique; il 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 dynasties 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 enfants³⁷. 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)³⁸, immobilité hiératique — tout appartient à un passé qui remonte à Byzance et aux portraits serbes et bulgares des XIII^e—XIV^e siècles, tout en exprimant la volonté de Neagoe Basarab qui est celle d'un prince du XVI^e 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 Constantinople³⁹. 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 famille, tenant la maquette de leur fondation, l'église de Ravanica (1366—1377)⁴⁰, les portraits des fondateurs de l'Etat serbe, les « saints rois » Sava et Siméon, celui du patriarche Niphon⁴¹, ainsi que ceux de quelques princes du passé

³⁴ Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae-Dorohoi*, SCIA, XI, 1961, 1.

³⁵ Idem, *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț*, SCIA, VIII, 1961, 2.

³⁶ Idem, *Datarea frescelor bisericii metropolitane Sf. Gheorghe din Suceava*, SCIA, XIII, 1966, 2.

³⁷ V. les travaux récents de Pavel Chihaiia (note 12) et Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1978. Je remercie l'auteur de m'avoir permis de consulter le texte en manuscrit.

³⁸ Corina Nicolescu, *Istoria costumului...*, p. 152—161, 235 (avec de nombreux dessins de détail).

³⁹ V. A. Scrima, *Les Roumains et le Mont Athos* dans *Le millénaire du Mont Athos. Etudes et mélanges*, Venezia, 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. 149). Pour la vie de saint Niphon Gabriel le Prote, v. *La vie et l'activité de saint Niphon, Patriarche de Constantinople*, édition roumaine de Tit Sîmedrea, București, 1937.

⁴⁰ Carmen Laura Dumitrescu, *op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*

valaque en commençant avec Nicolae-Alexandru, sont autant de preuves que Neagoe, auteur des *Enseignements à son fils Théodose*⁴², 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 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^e siècle⁴³.

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 Hurez (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 boyards, Constantin Brâncoveanu (1688—1714) apparenté aux Cantacuzène par sa mère, aimait faire allusion à ses devanciers. Tout comme à Argeș, le grand narthex de Hurez a reçu les portraits de plusieurs princes, dont Șerban Cantacuzène, qui avait précédé Brâncoveanu sur le trône valaque. Nous avons affaire à Hurez avec un mélange de portraits dynastiques et généalogiques. Le souvenir de l'hieratisme des portraits de l'époque byzantine n'est pas perdu à la fin du XVII^e siècle, ni leur langage symbolique non plus. Les portraits de Brâncoveanu et de sa famille sont exceptionnellement situés sur le mur est de narthex, près de la porte d'entrée dans le naos et au-dessus de 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 Hurez⁴⁴. 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

⁴² Edition roumaine par Florica Moisil et Dan Zamfirescu. Traduction d'après l'original slavon par G. Mihăilă, București, 1971.

⁴³ Ion Radu Mircea, *Relations culturelles roumano-serbes au XVI^e siècle*, RESEE, I, 1963, 3—4. 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 Gabriel Uric (1429) (à la Bodleyenne, can. gr. 122) mentionne dans le synaxaire les saints rois serbes (P. A. Sircu, apud Sorin Ulea, *Gavril Uric, primul artist român cunoscut*, SCIA, II, 1964, 2). Des copies d'après les « vies » des premiers Némanides circulaient au XVI^e siècle en Moldavie. Une copie datant de 1567, due au moine Azaire, a été récemment trouvée au monastère de Sucevița. V. Ion Radu Mircea, « Les vies des rois et archevêques serbes » et leur circulation en Moldavie. Une copie inconnue de 1567, RESEE, IV, 1966, 3—4.

Il nous paraît intéressant de mentionner un portrait du roi serbe Etienne Decanski, se trouvant dans la petite église de Baia de Aramă—Olténie (1699—1701), fondation d'un Serbe Milco (entrepreneur d'une mine de cuivre de l'endroit). Etienne, nimbé, est désigné par l'inscription comme « sveti cár ». Radu Crețeanu, *Un centre minier et une fondation religieuse serbe en Olténie au XVII^e siècle*, AIESEE, XII, 1972, 2, fig. 6.

⁴⁴ Radu Crețeanu, *Mănăstirea Surpatele*, BMI, XLI, 1972, 2, fig. 6.

(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 »⁴⁵. 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 Bubuioș, 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^e 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 Călușiu, 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 Călușiu⁴⁶, la présence de Pierre Boucle d'Oreille, frère de 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 régnant⁴⁷.

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)

⁴⁵ Tania Velmans, *op. cit.*, p. 108—109.

⁴⁶ Carmen Laura Dumitrescu, *Mănăstirea Călușiu și câteva precizări despre ctitoriile ei și despre Mihai Viteazul*, dans *Mihai Viteazul. Culegere de studii*, București, 1975. V. aussi dans le même volume, Ștefan Andreescu, *Familia lui Mihai Viteazul*. V. aussi Pavel Chibaia, *Cu privire la Învățătură și la câteva monumente din vremea lui Neagoe Basarab*, dans *Neagoe Basarab ... volum omagial*, București, 1972.

⁴⁷ Carmen Laura Dumitrescu, *op. cit.*

(à Snagov, à Bucovăț, à Căluui) de l'ange qui couronne le fondateur, illustration explicite maintenant, de la formule d'investiture divine ⁴⁸. Egalement présentée est la bénédiction divine (soit le Pantocrator, soit la Vierge et l'Enfant), dont bénéficient, dans leurs portraits, princes et nobles. A 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 ⁴⁹.

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 des 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 ⁵⁰. Le plus ancien (1496) est un bas-relief en pierre et représente Etienne 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 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 ⁵¹.

Le R. P. Pr. Th. Bodogae ⁵², 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 ⁵³. Sur une autre icône se trouvant à Dionysiou, l'auteur signale les portraits du prince Neagoe Basarab et celui de son fils Théodose ⁵⁴. 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 Zorziș ⁵⁵, 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 Lăpușeanu (1552—1561, 1563—1568) et de son épouse, la princesse Roxane, fille de Pierre Rareș ⁵⁶.

⁴⁸ *Ibid.*, *Pictura murală...*

⁴⁹ *Ibid.*; A. Grabar, *L'Empereur...* p. 107—108.

⁵⁰ Petre S. Năsturel, *Aperçu critique des rapports de la Valachie et du Mont Athos des origines au début du XVI^e siècle* (avec la bibliographie plus ancienne), RESEE, II, 1964, 1—2. V. surtout pour les portraits de boyards au Mont Athos, dans le présent volume, l'article de Radu Crețeanu, *Tradition de famille dans les donations roumaines du Mont Athos*.

⁵¹ Teodora Volnescu, *Portretele lui Ștefan cel Mare...*

⁵² *Ajutoarele românești la mănăstirile din Sfântul Munte Athos*, Siblu 1941. V. aussi Marcu Beza, *Urme românești în răsăritul ortodox*, București. 1935; Gr. Nandriș, *Christian humanism in the neo-byzantine mural-painting of Eastern Europe*, Wiesbaden, 1970.

⁵³ T. Bodogae, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 166.

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, Etienne le Grand, Basile Lupu ⁵⁷. Les portraits de Mathieu Basarab (1632—1654) et de son épouse se trouvent dans le narthex de Xenophontos ⁵⁸. A Ivron il y a les portraits du prince valaque Mihnea (1577—1583, 1585—1591) ⁵⁹ et de son fils Radu ⁶⁰, qui sont peints au même monastère sur les battants d'une porte ⁶¹. Le Prof. E. Turdeanu vient de signaler un portrait de Șerban Cantacuzène se trouvant toujours à Ivron ⁶².

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 forme et le programme de l'idée impériale des basileis ⁶³. 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 boyards déjà nombreux aux XV^e—XVI^e siècles, s'accumulent, en Valachie et en Olténie à partir du XVII^e siècle, pour devenir au cours du XVIII^e 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 boyards, 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,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 273.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 142.

⁶¹ A. Xyngopoulos, *Portraits inédits de deux voïévodes valaques*, in *Actes du XIV^e Congrès International des études byzantines*, II, București, 1975.

⁶² E. Turdeanu, *Un portrait inconnu de Șerban Cantacuzène au monastère d'Ivron*. *Revue des études roumaines*, Paris, 1975.

⁶³ Dumitru Năstase, *Ideea imperială în Țările Române. Geneza și evoluția ei în raport cu vechea artă românească*, Athenes, 1972.

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)⁶⁴ peinte par le moine Gavril ; en Valachie, dans la chapelle de Bistrița, le portrait du grand Barbu Craiovescu, devenu moine sous le nom de Pacôme⁶⁵ ou celui du spathaire Stroe de la chapelle de Cozia⁶⁶. Ce qui frappe, en premier lieu dans ces portraits, 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^e—XVIII^e 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'église⁶⁷. 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 Paisios⁶⁸ (1530). A Moldovița, en 1537, dans la chambre des tombeaux, on a représenté l'higoumène Avramie⁶⁹. La peinture de l'église du monastère de Rîșca 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 Rîșca à l'époque où

⁶⁴ Sorin Ulea, *Gavril Ieromonahul...*, fig. 17.

⁶⁵ Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura din secolul al XVI-lea de la bolnița mănăstirii Bistrița—Vlcea*, SCIA, 1972, 2, figs 1 et 13.

⁶⁶ *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, fig. 239. Pour la signification de ce portrait dans l'ensemble peint de la chapelle de Cozia, v. Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală...*

⁶⁷ Sorin Ulea (v. note 33).

⁶⁸ 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 Sorin Ulea, *Datarea frescelor... Sf. Gheorghe Suceava*, nota 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. Sorin Ulea, *Portretul funerar...*, p. 67, note 3.

⁶⁹ Sorin Ulea, *ibid.*, p. 216.

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 Rîșca »⁷⁰. Son portrait au pied de l'Echelle mystique de Rîșca, 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 »⁷¹. Ce personnage remarquable que fut l'évêque Macaire, auteur d'une chronique du règne de Pierre Rareș et de ses fils, qui suggéra au prince l'idée de financer la construction de Rîșca 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 évasonniste d'un monde hautement civilisé qui souffrait profondément sous la domination ottomane : la grécité byzantine »⁷².

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 fondateur⁷³. 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 Sucevița⁷⁴.

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'intercesseur⁷⁵. Comme en Serbie au XVI^e 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 Rareș⁷⁶, 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

⁷⁰ Sorin Ulea, *Un peintre grec en Moldavie au XVI^e siècle*; Stamatêlos Kotronas, RRHA, Série Beaux-arts, VII, 1970, p. 23.

⁷¹ *Ibid.*, p. 23.

⁷² *Ibid.*, p. 23.

⁷³ Sorin Ulea, *Portretul unui ctitor uitat al mănăstirii Sucevița*; Teodosie Brabovschi, *mitropolit al Moldovei*, SCIA, VI, 1959, 2.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Teodora Voinescu, *Pomelnicul cu donatori al mănăstirii Moldovița*, SCIA, X, 1963, 1.

⁷⁶ Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut al lui Petru Rareș — și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, SCIA, 1, 1959.

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 Bubuio⁷⁷ et sa femme Anastasie. Dans le narthex de l'église d'Arbore⁷⁸, sont peints sous l'arcosolium gothique qui abrite le tombeau, le logothète Luca Arbore et sa famille. Sur la façade sud du monastère de Rîșca, dans la niche qui protège la dalle tombale de l'higoumène Siluan, mort en 1579, se trouve son portrait peint⁷⁹ : 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 1597⁸⁰.

Les portraits funéraires brodés sont un des titres de gloire de ce genre d'art en Moldavie⁸¹. La couverture du tombeau de Marie de Mangop (1477, au monastère de Putna), seconde épouse d'Etienne le Grand, princesse byzantine originaire de Crimée, est un chef-d'œuvre qui assimile, dans une parfaite synthèse, traits orientaux, occidentaux et byzantins⁸². Aigle bicéphale et monogramme des Paléologues se trouvent aux quatre coins de la broderie. Au début du XVII^e siècle, les riches couvertures de tombeau des princes Jérémie (1616) et Siméon Movilă (1609), (au monastère de Sucevița)⁸³, 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^e 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^e 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 Nouveau⁸⁴. 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 genre⁸⁵.

⁷⁷ Pour le portrait v. Corina Nicolescu, *Istoria costumului...*, fig. CXXXIV.

⁷⁸ *Ibid.*, fig. CXXXII—CXXXIII. Sorin Ulea, *Portretul funerar...*, p. 65, note 3, sur les portraits funéraires moldaves.

⁷⁹ Sorin Ulea, *op. cit.*, p. 65, note 3.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Maria Ana Musicescu, *Portretul laic brodat...*

⁸² I. D. Ștefănescu, *Broderiile de stil bizantin și moldovenesc, în a doua jumătate a sec. XV. Istorie, iconografie, tehnică*, dans *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964 ; Maria Ana Musicescu, *La broderie médiévale roumaine*, București, 1969.

⁸³ Maria Ana Musicescu, *La broderie...*

⁸⁴ Pour la bibliographie concernant les représentations de la translation des reliques de saint Jean le Nouveau v. Teodora Volnescu, *Cea mai veche operă de argintărie medievală din Moldova*, SCIA, Série Art plastique, II, 1964, 2. V. aussi Corina Nicolescu, *Arta epocii lui Ștefan cel Mare. Relații cu lumea occidentală*, SMIM, VIII, 1975.

⁸⁵ V. J. Djurić, *Compositions historiques dans la peinture médiévale serbe et leurs parallèles littéraires...*

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 »⁸⁶ (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 Andrinople⁸⁷. 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'Etienne le Grand, illustrant le Tétraévangile de Humor (1473) (aujourd'hui au Musée d'Histoire de Bucarest). Dans les manuscrits à enluminures du 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 commandé par le voïévode. Ces derniers rappellent de très près les miniatures byzantines⁸⁸.

Aussi étrange que cela puisse paraître pour une époque aussi tardive que les XVII^e—XVIII^e 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 Dudești⁸⁹.

Exception faite de chrysobulle de 1793, dont le portrait est baroque, les autres gardent une puissante empreinte byzantine quant au style et à l'iconographie des portraits⁹⁰.

⁸⁶ Dinu C. Giurescu, *Date noi asupra picturii istorice românești în epoca feudală*, SCIA, VII, 1960, 2.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ 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...*

⁸⁹ Emil Virtosu, *Chrysobulles valaques ornés de portraits princiers. Un chapitre nouveau de diplomatie roumaine*, București, 1947, avec 5 fig.

⁹⁰ Pour les études sur les chrysobulles byzantines, v. Tania Velmans, *op. cit.* p. 104—106, notes 50—51. Etant donné que l'étude de E. Virtosu, *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 con-

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) 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)⁹¹ ; la seconde icône représente, à droite, la princesse et, à gauche, Stana et Ruxanda, agenouillées aux pieds des saints rois serbes, Siméon et Sava⁹² (env. 1522, au Musée d'Art de Bucarest), la troisième, une « Descente de Croix »⁹³, 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 Tirgoviste. Il s'agit d'une icône représentant le patriarche Niphon canonisé, patron de l'église du même nom de la ville de Tirgoviste. Deux autres scènes, inspirées par le texte de Gabriel, prote 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 reliques⁹⁴.

Initiative princière, tout comme l'œuvre littéraire de Neagoe Basarab, l'un des intellectuels du XVI^e 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

ventionnelles, 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 acto* 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 Morouzi, 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 voïévode, 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 reste 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 actuellement de réponse à cette suggestion » (p. 10, 11, 12, 13).

⁹¹ Al. Efremov, *Portrete de donatori in pictura de icoane din Țara Românească*, BMI, XL, 1971, 1, fig. 1.

⁹² *Ibid.*, fig. 2.

⁹³ *Ibid.*, fig. 3.

⁹⁴ *Ibid.*, fig. 5.

le narthex ⁹⁵ 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 Etienne sont peints (entre 1648 et 1653) à la base de la croix qui surmonte l'iconostase dans l'église de Crasna—Gorj ⁹⁶. Les portraits sont puissamment véridiques et vivants.

Le même métropolite Etienne, 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 (Vilcea). 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 ⁹⁷.

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 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 Hurez) est, à notre connaissance du moins, la dernière à figurer les portraits des donateurs : Constantin Brâncoveanu, son épouse Marie et trois fils, Constantin, Etienne et Radu ⁹⁸. 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 ⁹⁹, l'aurait sauvé de la prison, est vraisemblablement une copie du XVIII^e siècle d'après une icône du XVI^e.

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^e—XVI^e siècles, où les donateurs — parfois nombreux — peints à la manière vénitienne, figurent dans un contexte iconographique, sinon stylistique, parfaitement byzantin ¹⁰⁰. A 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.

⁹⁵ Emil Lăzărescu, *O icoană puțin cunoscută din secolul al XVI-lea și problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeșului*, SCIA, XIV, 1967, 2.

⁹⁶ *Ibid.*, fig. 6. Sur la signification de ce portrait, voir le compte rendu d'Andrei Pippidi sur un livre récent de Al. Dușu, dans RESEE, XI, 1973, fig. 3, p. 578—579 et la réponse de l'auteur (Al. Dușu, *Umaniștii români și cultura europeană*, București, 1974, p. 120, nota 62).

⁹⁷ Al. Efremov, *op. cit.*, fig. 4.

⁹⁸ *Ibid.*, fig. 9.

⁹⁹ Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești*, București, 1971.

¹⁰⁰ *Trésors de Chypre. Musée des Arts décoratifs*. Palais du Louvre — Paris, 1967.

Signalons encore pour le XVI^e siècle valaque si riche en formules de portraits profanes, trois dalles funéraires, sculptées dans la technique du champlevé. Il s'agit d'un portrait équestre du prince Radu de la Afumați (1524—1529)¹⁰¹, 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 notamment¹⁰².

REFLÈTS OCCIDENTAUX

Dès le début de l'existence des Etats 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 dans ces nombreux contacts avec le monde occidental. Toutefois, rien d'essentiel ne vient changer, du moins jusqu'au XVIII^e 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 or¹⁰³, 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^e siècle. D'autre part, l'Occident joue un rôle bien connu dans l'architecture et la sculpture décorative moldaves des monuments des XV^e—XVI^e 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 provenance¹⁰⁴. 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^e siècle), la statue tombale du tsar Dusan (au Musée de Kursumli-han à Skoplje), le « gisant » de Tyrnovo, 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 Cimpulung appartenant au « comte Laurent de Longo-Campo »¹⁰⁵ ; un autre « gisant » portant le costume occi-

¹⁰¹ N. Iorga, *Domnii români...*, fig. 42.

¹⁰² Une étude sur ce genre de sculpture funéraire en Roumanie est encore à faire.

¹⁰³ Pavel Chihaia, *Cîteva date în legătură cu paftaua de la Argeș*, dans *Omagiul G. Oprescu*, București, 1961 (avec la bibliographie plus ancienne).

¹⁰⁴ Corina Nicolescu, *Istoria costumului...*

¹⁰⁵ Emil Lăzărescu, *Despre piatra de mormint a Comitelui Laurențiu și cîteva probleme arheologice și istorice în legătură cu ea*, SCIA, IV, 1957, 1—2.

dental se trouvait dans l'église princière de Curtea de Argeș¹⁰⁶ ; enfin un troisième (sur un couvercle de sarcophage, aujourd'hui au Musée d'Art de Bucarest) représente le fils mort en 1652 de Mathieu Basarab¹⁰⁷. 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^e 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, 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^e 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)¹⁰⁸, de Mathieu Basarab, de Basile Lupu (1634—1653), de Grégoire Ghica (1660—1664, 1672—1673), de Démètre Cantemir (1693, 1710—1711)¹⁰⁹, de Constantin Brâncoveanu¹¹⁰ e.a. 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 moderne un autre chapitre de la civilisation de l'aristocratie roumaine, même si l'Occident l'emporte dans les portraits princiers des XVIII^e—XIX^e siècles ; à partir de la seconde moitié du XVIII^e 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

¹⁰⁶ *Istoria artelor plastice...*, I, fig. 162.

¹⁰⁷ Pavel Chihala, *Date noi cu privire la pietrele de mormint ale lui Matei Basarab și ale familiei sale*, SCIA, XI, 1964, 1.

¹⁰⁸ I. C. Băncilă, *Portretele lui Mihai Viteazul*, Sibiu, 1926 ; Andrei Pippidi, *Portretele lui Mihai Viteazul. O nouă încercare de tipologie* (sous presse).

¹⁰⁹ Maria Ana Musicescu, *Démètre Cantemir et ses contemporains à travers leurs portraits*, RESEE, XI, 1973, 4.

¹¹⁰ 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*, AARMSI, Série III, IX, 1928, Mém. 5.

ecléctique, 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 ¹¹¹.

Il y a, visible déjà vers la seconde moitié du XVII^e 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 » ¹¹². 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^e 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) ¹¹³.

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 (1795—1799) ¹¹⁴ 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 ¹¹⁵ (Bucarest) ou ceux de Constantin Ypsilanti (1802—1807) à Mărcuța ¹¹⁶ et au monastère de Plumbuita (les deux à Bucarest ¹¹⁷), 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^e 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.

¹¹¹ Pour une vue d'ensemble sur l'art roumain à l'époque des Phanariotes v. Maria Ana Musicescu, *Y-a-t-il un art phanariote dans les Pays Roumains?*; 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.

¹¹² Maria Ana Musicescu, *Démètre Cantemir...*

¹¹³ N. Iorga, *Portretele domnilor...* Une variante de ce portrait se trouve à Athènes en possession de Mlle Marie Caradja.

¹¹⁴ N. Iorga, *op. cit.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

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 des princes régnants de Moldavie et de Valachie et, de l'autre, des contacts qui, à partir du XVIII^e 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^e 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 continuelle 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, leur possibilités matérielles. Ces portraits reflètent autant de périodes historiques, toutes les couches sociales, souvent des aspirations personnelles. Considérés 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^e—XIV^e 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^e siècle et au début du XV^e, ces fiers 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 voïevodes valaques et moldaves¹¹⁸, 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 »¹¹⁹.

A Humor, dans la scène du « Siège de Constantinople », un chevalier portant le bonnet des dignitaires moldaves du XVI^e 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 monument¹²⁰. C'est l'autoportrait équestre de l'un des très grands artistes moldaves de l'époque.

Ce sont toujours les Moldaves qui au XVI^e 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'orthodoxie¹²¹. Non moins originales, le portrait du métropolite Macaire (à Rîșca), ceux de Georges Movilă et de Théodose Barbovșchi (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^e et le XVI^e. 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 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 émouvant 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

¹¹⁸ V. Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970 (avec une riche bibliographie).

¹¹⁹ N. Iorga, *Istoria Românilor în chipuri și icoane*, III, București, 1906, p. 23.

¹²⁰ S. Ulea, *L'origine et la signification de la peinture extérieure...*

¹²¹ *Ibid.*

moldave des XV^e—XVI^e 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 ¹²², à Arbore les groupes à figures nombreuses dans les Vies de saint Georges et de saint Nicéas ¹²³), 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^e siècle, on peut affirmer que la Moldavie médiévale a eu une véritable vocation du portrait.

A 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^e siècle les portraits des peintres et ceux de leurs aides (Pîrvu Mutul à Filipeștii-de-Pădure et à Măgureni) ¹²⁴, ceux des maîtres d'œuvre à Hurez ¹²⁵, 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. A Filipeștii de Pădure (1692, fondation de Mathieu) et à Măgureni (169 fondation de son frère aîné, Drăghici), 50 à 60 personnages couvrent le 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 voievode de 1678—1688), Mathieu et Constantin le « stolnic ». Dans cette très riche série de personnages ¹²⁶, 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 Cantacuzènes sont la première brèche dans la continuité traditionnelle. Ce n'est pas l'Occident qu'ils imitent, 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 boyards 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^e siècle qu'apparaît un groupe de portraits, assez nombreux, représentant — en tant que fondateurs d'églises — les

¹²² S. Ulea, *Gavril ieromonahul...* ; dans *Istoria artelor plastice*, I. Le chapitre sur la peinture moldave du XV^e siècle.

¹²³ V. Drăguț, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, București, 1969.

¹²⁴ Teodora Voinescu, *Pîrvu Mutu Zugravu*, București, 1968.

¹²⁵ V. Drăguț, *Arta brâncovenească*, București, 1971, fig. 101.

¹²⁶ Teodora Voinescu, *Zugravul Pîrvu Mutul și școala sa*, SCIA, II, 1955, 3—4.

administrateurs des districts de montagne d'Olténie et de Buzău (« vâtafi de plai ») et leurs familles ¹²⁷. L'institution date de XV^e siècle ; vers la fin du XVIII^e 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^e—XIX^e 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, voievode 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. Il 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 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.

¹²⁷ Teodora Voinescu, *Contribuții la o istorie a artei păturilor mijlocii - vâtafi de plai din Țara Românească*, SCIA, série Art plastice, 20, 1973, 2.

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 proposé après la lecture patiente du manuscrit de ce texte.