

SUR LA NOTION «D'ART POPULAIRE» DANS L'ART ROUMAIN DE LA FIN DU MOYEN ÂGE

Teodora Voinescu

De récentes études sur l'art médiéval roumain relèvent avec une explicable attention un phénomène artistique spécifique pour le XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle. Visible surtout en peinture, il a été souvent identifié avec la tendance vers la rusticité, attribuée par certains chercheurs à l'interférence, de plus en plus fréquente, entre l'art des classes cultivées et les créations artistiques populaires. Parfois la vision nouvelle de la peinture médiévale tardive, qui par son style linéaire décoratif permit aux peintres autochtones d'illustrer des thèmes nourris, à ce moment, par une littérature désignée en général sous le nom de « populaire », a conduit — cependant d'une manière erronée — à l'unification des deux domaines de recherche. C'est ainsi que s'explique comment dans différentes zones, comme ce fût le cas en Olténie, certains monuments d'art médiéval tardif ont été enregistrés parmi les créations populaires. Ce phénomène très complexe exige une analyse subtile afin de ne plus donner lieu à des confusions entre deux conceptions artistiques différentes, l'une propre à l'art paysan, l'autre tenant de l'art médiéval tardif.

Le rapport entre l'art savant et l'art populaire a fait, au cours des dernières années, l'objet de discussions prolongées, sur et en marge de théories que nous tenons aujourd'hui pour extrémistes. S'appuyant sur une théorie pareille, connue sous le nom de « gesunkene Kultur », Hans Naumann¹ accorde la priorité à l'art savant, considérant les créations populaires comme de simples imitations de celui-ci. On retrouve les mêmes exagérations dans les théories des esthéticiens² qui ont défini l'art populaire comme un art aristocratique, devenu populaire à la suite d'un processus de simplification qui facilita l'adaptation de l'art au goût d'un public aussi nombreux que possible, ou qui ont soutenu — ainsi qu'en témoigne la théorie contraire, présentée par Richard Wolfram³ sous le nom de « gehobenes Primitivgut » — que l'art savant serait le

résultat de l'élévation à un degré supérieur des modèles populaires. Quelquefois on reconnaît un lien entre l'art citadin et l'art populaire campagnard, mais l'on considère que l'assimilation des éléments de l'art aristocratique ne saurait se faire sans provoquer un processus de décadence dont la conséquence serait une diminution de la valeur artistique. D'autres fois, on admet sans réserves la supériorité de l'art paysan pour mettre en valeur le patrimoine national. En réalité, de pareilles théories, de même que celles qui cherchent la définition du concept d'un phénomène aussi complexe et subtil, ne sauraient être considérées comme catégoriquement indiscutables.

Plusieurs chercheurs du domaine de l'art populaire et de celui de l'art médiéval roumain ont successivement abordé des problèmes se rapportant aux interférences des créations paysannes avec l'art savant⁴. De récentes études ont présenté les démarcations entre ce qui peut être considéré comme production artistique savante et la production artistique populaire et l'on a réussi, du point de vue historique, à souligner le caractère évolutif de l'art populaire et d'établir des données plus précises sur ce que fut l'art populaire depuis le début du Moyen Âge et jusqu'à la fin du XVI^e siècle⁵. On a enregistré

en permanence aussi bien des formes de large circulation des courants artistiques universels — du gothique, de la Renaissance, du baroque — que certains emprunts dus à la mode, ou constituant les résultats d'essais qui découlent de l'action d'autres facteurs ayant contribué à l'infiltration dans l'art paysan d'éléments appartenant au domaine de l'art aristocratique. Il faut reconnaître aujourd'hui que même ces contributions ne se maintiennent, quand il s'agit de tracer le contour du phénomène, qu'à un niveau très général, tant qu'elles ne sont pas accompagnées d'une présentation plus concrète, aussi bien du moment historique où a lieu le phénomène esthétique, que de la couche sociale à laquelle appartient l'œuvre. Une énonciation précise des catégories artistiques entre lesquelles s'est effectué l'échange

considérées sous l'aspect social — est obligatoire, sans parler de la nécessité d'étudier comparativement l'évolution des formes pour les deux domaines de recherche, ou d'une zone à l'autre. Il est évident qu'un tel processus ne saurait être élucidé que par de longues investigations, non seulement d'un caractère général, mais strictement limitées du point de vue géographique et chronologique — considérant, en premier lieu, les époques où le processus de différenciation sociale a eu lieu avec une plus grande intensité.

Ce n'est qu'ainsi — croyons-nous — que l'on réussira à fixer la notion et le concept d'art populaire, tellement nécessaires lorsqu'il s'agit de juger du rapport entre les deux domaines, et qu'on pourra faire un plus juste emploi des termes « art paysan », « art populaire », « art de la classe moyenne », formules fréquentes dans le langage de la recherche de l'art médiéval et surtout de l'ethnographie et de l'art populaire. Et cela d'autant plus que, souvent, ce sont les mêmes spécialistes qui emploient d'une manière non différenciée de pareils termes, selon qu'ils ont à s'occuper de l'art de l'une ou de l'autre des couches sociales médiévales.

C'est sur une telle position que se situe aujourd'hui un théoricien comme Arnold Hauser⁶, lorsqu'il essaie de faire des démarcations basées sur le caractère socialement différencié de la catégorie du « peuple ». En adoptant la prémisse que dans l'art il y a toujours autant de tendances qu'il y a des couches de culture, Hauser présente les significations différenciées d'art « paysan », « art populaire », « art provincial » et « art aristocratique ».

C'est ainsi que: « une société paysanne non différenciée du point de vue culturel, même si elle n'a pas été tout à fait unitaire en ce qui concerne les rapports de domination, a pu créer un art paysan, mais non un art populaire », par conséquent, « on ne saurait parler d'une culture paysanne et d'un art paysan qu'aussi longtemps que les paysans sont les seuls propagateurs de la culture »⁷. L'auteur tient à souligner que même dans le cas où la différenciation

qui fait partie de la notion d'art populaire — n'a pas encore été effectuée, et qu'il faudrait, par conséquent, dénommer « art populaire » toute la production artistique, ceci dépasserait le véritable sens de la notion. D'autant plus que l'auteur se demande initialement si la notion même de culture ne suppose pas, dès le début, une division de la société par couches et par états. Donc, pour conclure, « même si tout l'art populaire est un art paysan, l'art paysan ne saurait être toujours considéré art populaire »⁸.

Selon Hauser, il ne peut s'agir d'art populaire que lorsque, en dehors de l'art du peuple, qui est créé, dans sa plus grande partie, par les paysans, il existe aussi un art de la classe dominante. L'art populaire suppose une différenciation sociale et il est incompatible avec la notion d'une culture ou d'une attitude spirituelle unitaire, embrassant la nation entière. On ne saurait parler d'art populaire que là où il existe une élite sociale et spirituelle, donc des différences de classe et de culture. L'introduction de la notion d'art populaire a une importance logique seule-

ment par le contraste avec l'art savant des couches qui ne sont pas populaires, quoique — ainsi que le souligne Hauser — l'art populaire ne soit pas aussi l'art des couches supérieures⁹.

De même qu'il n'a pu être identifié avec l'art paysan, l'art populaire ne peut être confondu avec l'art de la classe moyenne de la fin du Moyen Âge. L'art médiéval tardif est créé en grande partie par des artistes professionnels recrutés soit dans le milieu urbain, soit dans celui rural, sans être pourtant considérés des paysans. Ceux-ci élaborent un art s'adressant aussi bien à des couches cultivées qu'à des couches privées de culture, habitants de petits centres urbains et non urbains. Le caractère de cet art relève du goût des villes aussi bien que de l'art traditionnel pratiqué dans les centres féodaux et monastiques et conserve respectivement certaines réminiscences d'art populaire, dues au goût des représentants de l'art de la classe moyenne — petits féodaux, petite bourgeoisie — souvent élevés des rangs de la population rurale. Mais l'art populaire, quoique relevant aussi, parfois, de l'art créé dans les villes, à la cour ou dans les monastères, n'en respecte pas toujours le programme. Ce n'est pas un art créé avec intention¹⁰.

C'est ce qui explique le rapprochement entre les deux domaines d'activité artistique, mais aussi les confusions auxquelles nous faisons allusion au début. Dans un cas comme dans l'autre, l'auteur accorde un rôle important à l'orientation des formes artistiques selon le goût et les exigences des consommateurs. « Ce qui est caractéristique pour l'art populaire aussi bien que pour l'art de la classe moyenne, c'est que les agents de la production ainsi que ceux qui sont réceptifs à son développement sont bien davantage les représentants d'un groupe et les véhicules d'une tendance commune en ce qui concerne le goût, ce qui n'est pas le cas dans l'art des classes supérieures »¹¹.

En général, l'art reste différencié en fonction du lien entre le niveau culturel et la situation sociale, chaque catégorie artistique ayant le caractère unitaire de la classe pour laquelle elle est produite. Étant donné que dans les périodes qui précèdent la Renaissance on peut parler plutôt d'art populaire que d'art de la classe moyenne, l'application du terme « art de la classe moyenne » n'est valable que pour les périodes où apparaissent plusieurs couches de public, nettement différenciées les unes des autres. Ceci équivaudrait, pour l'art de l'Europe occidentale, avec la période qui s'étend de la Renaissance à nos jours et, pour certains de ces pays, surtout avec le XVIII^e siècle. Les créations de cette période correspondent aux prétentions d'une bourgeoisie citadine et moyenne ne possédant pas un trop grand pouvoir, mais qui était plus ou moins aisée.

En essayant de montrer ce qu'a représenté l'art populaire au cours des siècles plus reculés du Moyen Âge roumain — en commençant par le préféodalisme et en terminant avec le XVI^e siècle —, Răzvan Theodorescu, dans son étude sur les débuts de l'art populaire médiéval roumain¹², tout en énonçant le processus progressif de différenciation qui eut lieu au cours des XVII^e et XVIII^e siècles entre l'art populaire paysan et l'art des habitants de la ville, laisse la voie ouverte à une analyse plus poussée. Nous nous proposons de mettre en discussion théoriquement aussi bien qu'analytiquement le phénomène de « rusticité » spécifique à l'art de la classe moyenne, considéré sous l'aspect de la relation entre le niveau de culture atteint à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e et la différenciation sociale à l'époque respective. Quoiqu'il s'agisse d'un phénomène général, nous le présenterons localisé et nous le suivrons seulement à travers la peinture d'Olténie. Le choix de la période et de la zone est dû au fait que nous avons considéré qu'en ce qui concerne le moment de la différen-

ciation sociale entre les deux couches qui se disputent le phénomène — « la classe paysanne » et « la classe moyenne » —, le processus de démarcation est entièrement clos. D'autre part, parce que, du point de vue artistique, le phénomène considéré, pour la classe moyenne, comme étant majeur et avec une capacité de création vigoureuse, pouvant engendrer des œuvres d'un niveau supérieur, a été à peine mentionné, sans être jamais expliqué, ni sous l'aspect plastique, ni sous celui des causes historiques l'ayant produit.

★

A la fin du Moyen Age l'art des grands féodaux avait cédé la place à un art représentant le goût des petits boyards — anciens hauts dignitaires avec leurs descendants, comme en attestent les légendes des tableaux votifs —, des habitants des villes, des marchands, des artisans et même d'une catégorie de paysans libres, en cours de devenir les représentants d'une nouvelle couche sociale, la classe moyenne. Ceux qui détenaient des fonctions et des ressources matérielles, désireux de satisfaire, seuls ou en groupe, leurs velléités de « grands » fondateurs, déploient une intense activité artistique, aussi bien à l'intérieur des villes que dans le milieu rural. Des noms de fondateurs tels ceux des familles appartenant « aux petits boyards de Motru »¹⁹ — les Hergotescu de Tainița et de Baia de Aramă, les Glogoveanu, les Măldărescu, ensuite les Argentoianu, les Bălănescu, les Olănescu, les Coțofănescu de Vilcea et de Gorj, la famille de Ion Urșanu, très connue pour ses fondations, ou la famille Covrea de Hurez, le clergé des villages —, tous représentants d'une « intellectualité » locale, peuvent être déchiffrés sur les inscriptions votives peintes ou sculptées en pierre¹⁴. Au cours de plusieurs décennies, les portraits votifs où ils sont représentés dans leurs costumes d'influence occidentale, suivant la mode de « Beci », ou dans leurs longs vêtements d'antan ou encore portant leurs anciens costumes paysans de type local,

constituent autant de témoignages d'une nouvelle aristocratie. Il s'agit surtout du désir d'un de ces petits boyards d'affirmer son prestige social et non d'une véritable interférence avec l'art paysan — comme on l'a cru ces derniers temps, lorsqu'on a interprété les frises de Urșani comme une incursion de l'art populaire dans la peinture médiévale tardive. C'est en ce sens également que plaide le fait que Ion Urșanu, principal fondateur, a tenu à être représenté dans un costume quasi citadin, de mode occidentale, porté par les boyards de son rang, et non dans le costume traditionnel de Gorj que portent tous les autres fondateurs de sa famille dans le tableau votif. L'église de Vioarești, souvent considérée comme une création de l'art populaire, appartient à cette même catégorie d'œuvres de la classe moyenne, étant, ainsi que les églises de Urșani et de Tîrgul-Hurezi, une fondation du *vîtaf de plai* * Ion Urșanu.

C'est l'époque où se déploie une immense activité constructive, se rattachant étroitement au style traditionnel de l'architecture valaque du XVII^e siècle. De nouveaux édifices d'architecture laïque et religieuse — de proportions généralement réduites, selon les possibilités matérielles de leurs fondateurs, par conséquent réalisés avec des moyens moins dispendieux, mais correspondant aux réalités particulières de l'époque et suffisants pour satisfaire au but proposé, qui était de préciser une situation sociale — s'élèvent tant dans le milieu urbain, des petites villes, que dans le milieu rural¹⁵.

Ce sont toujours ces fondateurs qui apportent des transformations essentielles à des édifices plus anciens et modestes de l'architecture paysanne en bois, édifices qui revêtent à présent les formes nouvelles d'un art patronné par la nouvelle couche sociale en ascension. On peut les reconnaître partout, à Tirgu Jiu, à Tîrgul Cărbunești, à Tîrgul Drăgășani, à

* Ancien dignitaire administratif.

Ocele Mari, de même que dans le milieu rural, comme par exemple à Măldărești, Ciorobești, Copăcenii, Ciocadia, Urșani, Vioarești, Muereasca¹⁶ et en bien d'autres endroits, nous pourrions dire, sans exagérer, dans chaque ville, dans chaque village, où une même forme nouvelle d'art côtoie les créations paysannes et populaires proprement dites. Le phénomène peut être enregistré aussi dans la décoration sculptée, où des portails de forme typique de l'époque de Brancovan reçoivent une nouvelle ornementation ou sont traités au niveau de l'architecture de la fin du Moyen Âge. Dans le domaine des arts décoratifs c'est l'époque où l'on enregistre une nouvelle orientation avec de visibles influences d'art oriental, balkanique et occidental dans des œuvres servant en égale mesure, dans les villes et dans les villages, aux boyards, aux négociants ou aux paysans. C'est pour une clientèle pareille que furent tissés aussi

les tapis olténiens, qui par leur décoration évoluée sont plus conformes au goût de la classe moyenne qu'à celui d'une clientèle paysanne.

C'est ainsi que se diffuse et prend des racines un art différencié de l'art populaire du point de vue de la « classe » : l'art des classes moyennes qui, avec de petites variantes, présentera des caractères communs aussi bien dans le milieu rural que dans celui des villes. Différentes des créations populaires qui sont le fruit d'une activité collective, les formes qui se diffusent à présent dans le milieu rural sont dans la majorité des cas celles propagées par les artisans professionnels provenus du peuple, mais formés dans le milieu urbain ou monastique, ainsi qu'en témoignent en peinture des noms de peintres tels que Popa Mihai de Tirgu Jiu, Manole et Dinu de Craiova, Fotache de Craiova et d'autres¹⁷. Ces artistes, propagateurs du nouveau courant, pratiqueront une pein-



Fig. 1. — L'église de Urșani. Détail du tableau votif.



Fig. 2. — L'église de Tîrgul Hurezi. Frise aux sibylles et prophètes. Façade du sud.

ture destinée à contenter le goût d'une collectivité qui, même en devenant la représentante d'une classe supérieure, conservera néanmoins la vision d'un art de facture populaire et se fera par conséquent l'adepte de ces tendances marquées à la rusticité.

Toutes ces constructions sont recouvertes d'un remarquable décor de peinture, riche en motifs ornementaux et en compositions figuratives, les uns traditionnels, conservant les caractères de la peinture de l'époque de Brancovan; d'autres, ayant perdu leur teneur hautement théologique, ont été enrichis d'éléments nouveaux, produits d'une iconographie inspirée par une certaine littérature, ainsi nommée « populaire », au profil hagiographique, anecdotique et folklorique et d'une large circulation. Le nouvel art, et en particulier la peinture, acquiert vers la fin du XVIII^e siècle des caractères spécifiques et propres. Dans le climat et sous l'égide de la culture générale de l'époque respective sont créées des formes nouvelles ou transformées les formes tradition-

nelles. Celles de provenance populaire s'intègrent dans des synthèses iconographiques médiévales, de même que les formes de tradition byzantine sont diffusées, par un processus stylistique des plus caractéristiques, tant en créant des formes nouvelles qu'en utilisant des motifs aux origines éloignées et différentes. Il ne s'agit donc point de créations d'art nées de la reproduction mécanique des époques antérieures, non plus que de formes de l'art aristocratique ayant perdu graduellement leur véritable valeur artistique, mais d'un processus résultant de la sélection et de la transposition en images de thèmes littéraires choisis et transformés par le goût et au niveau de compréhension de la classe moyenne. Car, ainsi que l'on mentionne dans un ouvrage paru ces dernières années, « si l'impression des livres culturels en langue roumaine n'a pas contribué à accroître le nombre des lecteurs et donc à former le goût pour la lecture, pour la peinture, ces livres devinrent néanmoins de précieuses sources d'inspiration, servant à illustrer un pro-

gramme iconographique nouveau »¹⁸. Significative en ce sens est l'argumentation adressée par les évêques de Rimnic au voïvode de Valachie, pour motiver la nécessité de fonder, vers la fin du XVIII^e siècle, des écoles de peinture « afin que les gens simples puissent transposer en ornementation les récits et les scènes imprimées dans leur imagination, en les accommodant avec les canons des erminies »¹⁹. D'où le caractère narratif et le coloris spécifique local qui caractérise plus que jamais les créations de l'art de la fin du Moyen Age.

De cette littérature — ayant pénétré jusqu'au fond des villages — c'est surtout la contribution des textes religieux popularisés qui apparaît prédominante, dont, par exemple, *Les Miracles de la Sainte Vierge*, *La Clef de la sagesse*, le *Ménologe*, qui venait justement d'être imprimé en entier (1776–1780), les *Evangelies* et les légendes apocryphes de l'Ancien Testament (le protoévangile de Iacob et l'évangile de Nicodim). Les peintres ont représenté avec prédilection, surtout dans les porches et à l'extérieur, des scènes inspirées de ces textes, par exemple « Le Combat de



Fig. 3. — L'église de Urșani. Détail de la décoration de la façade.

l'archange Michel avec le Démon», « La Chute des anges », « Le Crime de Caïn » et « Le Sacrifice d'Abraham », ainsi que des versets de l'évangile de Mathieu, chapitre 8, dont « Si quelqu'un veut venir après moi, qu'il se renonce soi-même, qu'il prenne sa croix, et qu'il me suive », qui apparaît dans la peinture de l'église de Tîrgul Hurezi où l'on a introduit de nombreux éléments de la vie contemporaine. Sur d'autres frises figurent, près des sibylles et des philosophes ²⁰, les Miracles de la Sainte Vierge, interprétés dans une manière traditionnelle ou avec une note plus rustique. L'extérieur des églises présente aussi d'autres sujets dont les sources sont à chercher dans d'autres catégories de cette littérature popularisée, par exemple dans les fables d'Esopé, dont on retrouve le thème « Le Vieillard et la Mort », ou dans l'histoire d'Alexandre le Grand, ou encore dans un folklore diffusé surtout oralement, comme les épithalames à l'occasion des mariages, les cantiques de Noël et les ballades interprétées pendant les fêtes populaires ou patronales, accompagnés surtout d'éléments de la vie contemporaine — scènes laïques, où apparaissent des allusions aux événements historiques de l'époque, des accessoires de costumation, etc. ²¹

Les rapports entre la littérature populaire et la peinture de la fin du XVIII^e siècle et des premières décennies du XIX^e constituent aujourd'hui l'un des problèmes les plus actuels de la peinture médiévale. L'incontestable corrélation entre la littérature et la peinture, sous l'égide d'une culture de popularisation propre à l'époque respective, jette une lumière sur le processus de formation d'une peinture née de la réalité de la société du temps, d'un art correspondant au goût et au niveau culturel de celle-ci.

Dans le cadre de ce processus s'inscrivent également les scènes présentant des éléments de vie qui se rattachent au spécifique des différentes régions artistiques, dont la présence est partout signalée avec beaucoup d'insistance. Ce phénomène — sur lequel nous ne pouvons nous attarder à présent — est envisagé non seulement dans notre pays, mais aussi dans des sphères artistiques plus anciennes, où, de même qu'à la fin du XVIII^e siècle en Valachie, il constitue un trait qui provient de l'action du goût de la classe moyenne.

Les considérations plus haut mentionnées éliminent aujourd'hui la possibilité de confondre les deux domaines de recherche, la différenciation entre l'« art populaire » et l'« art de la classe moyenne » trouvant ainsi une explication dans le processus social qui les a produits. En englobant le phénomène artistique dans le vaste processus culturel de la fin du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e, et en intensifiant sa recherche aussi sous d'autres points de vue que ceux qui viennent d'être sommairement présentés, nous serons en droit à l'avenir de considérer ses manifestations artistiques comme un processus général et spécifique de l'époque, comme l'expression d'un style qui, avec le temps, deviendrait rustique.

L'étude de l'art de la classe moyenne et des transformations dues à ces changements profonds dans la structure de la société roumaine oblige les historiens d'art d'embrasser les deux domaines de recherche — aussi bien celui de l'art populaire que celui de l'art médiéval —, en les différenciant par des analyses complexes et variées, ceci d'autant plus que dans cette étape de l'évolution de l'art roumain le processus artistique n'a pas eu lieu isolé mais en étroite liaison avec l'art d'autres groupes sociaux.

Note

¹ HANS NAUMANN, *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena, 1921; Idem, *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, Leipzig, 1922.

² CHARLES LALO, *L'art et la vie sociale*, Paris, 1921, p. 143.

³ RICHARD WOLFRAM, *Gesunkenes Kulturgut und Gehobenes Primitivgut*, dans *Strzygowski Festschrift*, 1932.

⁴ AL. DIMA, *Arta populară și relațiile ei*, București, 1971, p. 202; EMIL LĂZĂRESCU, *Despre raportu-*

rile dintre arta feudală și arta populară românească, compte rendu à la session de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie, 30 juin-1^{er} juillet 1964 (en manuscrit); MIRCEA NĂDEJDE, *Preliminarii la o istorie a artei românești*, dans *Analecta*, III, p. 81–89; PAUL H. STAHL, *Artă populară românească și artă orășenească*, dans SCIA, seria artă plastică, 14, 1967, n^o 1, p. 11–21.

⁵ RĂZVAN THEODORESCU, *Sur les débuts de l'art populaire médiéval roumain*, dans *RRHA*, série *Beaux-Arts*, VII, 1970, p. 3–12.

⁶ ARNOLD HAUSER, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, 1958, chap. V/2, „Volkskunst, Bauernkunst und Provinzkunst”, p. 312–323.

⁷ *Ibidem*, p. 320.

⁸ *Ibidem*, p. 321.

⁹ *Ibidem*, p. 322.

¹⁰ RĂZVAN THEODORESCU, *op. cit.*; *idem*, *Quelques considérations sur les prémisses et les débuts de l'art médiéval sur le territoire de la Roumanie*, dans *RRHA*, IV, 1967, p. 67–72.

¹¹ RADU CREȚEANU, *Biserici de zid de pe valea Motrului*, dans *Mitropolia Olteniei*, IX, 1957, n^{os} 1–2, p. 29–45 et n^{os} 5–6, p. 213–218.

¹² TEODORA VOINESCU et ȘTEFAN BALȘ, *Raportul asupra cercetărilor de teren în regiunea Gorj din anul 1951* (en manuscrit).

¹³ ION URȘANU, sous-préfet de Hurezi, fondateur de nombreuses églises situées dans ce district, ainsi qu'en attestent les inscriptions votives et

l'inventaire (*catagrafia*) de 1840, dont les plus importantes sont les églises de Tîrgul Hurezi, Urșani, Vioarești, Covrești de Sus, qui existent encore de nos jours.

¹⁴ GHEORGHE ALDEA SARAI, *Friza de la Vioarești*, dans *Luceafărul*, X, 1966, n^o 41.

¹⁵ I. POPESCU CILIEI, *Biserici, târguri și sate din județul Vilcea, Craiova*, 1941.

¹⁶ TEODORA VOINESCU și ȘTEFAN BALȘ, *op. cit.*

¹⁷ ANDREI PĂNOIU, *Portretul votiv din secolul al XIX-lea și evoluția realismului*, dans *Artă plastică*, XIII, 1966, n^o 10, p. 4–15; *Idem*, *Pictura votivă în Nordul Olteniei*, București, 1968; *Meșteșugari și neguțători din trecutul Craiovei* (documents de 1666 à 1865, à la Direction des Archives de l'État, București, 1957).

¹⁸ ALEXANDRU DUȚU, *Coordonate ale culturii românești în secolul al XVIII-lea*, București, 1968, p. 398.

¹⁹ *Iconografia, arta de a zugrăvi templele și icoanele bisericesti*, cu o precuvintare, descris și adnotat de episcopul Ghenadie a /U/ Rimnicului, București, 1891.

²⁰ TEODORA VOINESCU, *Un aspect puțin cercetat în pictura exterioară din Țara Românească: motivul sibilelor*, dans SCIA, seria artă plastică, XVII, 1970, n^o 2, p. 195–210, avec 18 illustrations.

²¹ TEODORA VOINESCU, *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, dans SCIA, I, 1954, n^{os} 1–2, p. 61–77, avec 22 illustrations.