Mutations stylistiques et iconographiques dans l'espace pictural à l'époque de Brancovan

Anca Vasiliu

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/566>
DOI : 10.4000/baroque.566
ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 1984
ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Anca Vasiliu, « Mutations stylistiques et iconographiques dans l'espace pictural à l'époque de Brancovan », *Baroque* [En ligne], 11 | 1984, mis en ligne le 24 juillet 2013, consulté le 02 mai 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/baroque/566> ; DOI : 10.4000/baroque.566

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

© Tous droits réservés

Mutations stylistiques et iconographiques dans l'espace pictural à l'époque de Brancovan

Anca Vasiliu

- 1 L'espace pictural du style byzantin est l'image de l'espace sacré, c'est l'expression visible de l'« intelligible », la traduction plastique de l'état spirituel du croyant face à l'Histoire Sainte. L'éloignement de la réalité périssable, la distinction réalisée par un système complexe de conventions, par la symbolique des couleurs et par la poétique de la lumière, sans échouer dans une image purement abstraite, a contribué à la naissance d'un art dont le caractère de généralité montrait la nature cosmique et l'essence transcendante du monde. Cette relation dynamique établie entre la réalité supérieure des choses, qui se penchant vers l'image du monde lui montre sa pérennité spirituelle, et sa représentation visuelle, qui renferme les énergies de cette réalité – réalité représentant l'essence même de l'esthétique byzantine – a besoin d'une syntaxe spéciale du langage plastique pour exprimer les interférences des concepts et des espaces. À l'encontre de l'icône, destinée à la prière et fondée sur la structure figurative-iconique de l'être humain, donc axée sur la relation de l'image humaine avec le prototype divin, la peinture murale, par la nature même de sa liaison avec l'architecture de l'église, montre une autre relation essentielle : l'interférence de l'espace spirituel avec l'espace intérieur de l'édifice. À l'intersection de ces espaces, l'un contenant une suite d'images illustrant l'Histoire Sainte, l'autre représentant le lieu du développement de la même Histoire Sainte, le plan bidimensionnel de l'image est construit par des conventions du langage plastique – proportions monumentales, compositions arrondies dans les conques, abstraction totale du trompe-l'œil, perspective tournée vers le spectateur – qui aspirent toutes à réaliser l'unité de l'expression visible avec les significations les plus profondes des images représentées.
- 2 La mutation de la sensibilité enregistrée dans notre pays, à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle, marquant une première ouverture généreuse vers l'époque moderne – la transformation de l'ancien système symbolique, l'échange du rapport avec la

transcendance, l'éclosion de l'esprit analytique, la crise de la conscience, etc. – allait déterminer aussi une évolution de l'attitude humaine face à l'espace des images, évolution décisive pour la transformation de l'esthétique traditionnelle. Bien que la peinture ait été, parmi les autres arts pratiqués du temps de Brancovan, l'une des manifestations artistiques les plus traditionnelles, perpétuant une tradition qui portait à l'époque un sens politique et une dimension culturelle nouvelle dans l'ensemble de l'espace sud-est européen, les transformations de la spiritualité, pourtant issues de l'évolution intime de la pensée et de la sensibilité, ainsi que les contacts plus complexes de notre culture avec les civilisations d'Orient et d'Occident, auxquels s'ajoutent encore la présence significative et la diffusion des recueils d'images saintes, de même que des guides iconographiques (Herminies), ont déterminé cependant des changements dans la configuration de l'univers de la peinture.

- 3 La conjoncture politique de l'époque est marquée par l'offensive européenne contre l'Orient musulman, par des confrontations avec le prosélytisme et les missionnaires réformistes et de l'anti-Réforme ayant pour contre partie une puissante renaissance de l'esprit orthodoxe et par des mutations de mentalité déjà annonciatrices de l'ère moderne – le patronage culturel soutenu par la conscience d'une tradition historique s'accompagnant du sentiment de la fuite inexorable du temps et de la vanité du monde, la transformation du symbole médiéval en image allusive ou allégorique, l'illustration dans un but instructif des paraboles morales et philosophiques, l'éveil de la conscience artistique, l'individualisation des artistes, le goût spécial du raffinement et des plaisirs, etc. – mentalité dont la plupart des traits portaient la griffe de la sensibilité du baroque. La diffusion, désormais plus large, des recueils d'images de l'Histoire Sainte et des guides iconographiques était une réaction contre le compromis du style byzantin traditionnel. Elle ne put tout de même pas arrêter l'infiltration des thèmes iconographiques et des dispositions compositionnelles occidentales, qui se sont glissés parmi les vieux modèles byzantins copiés dans ces cahiers illustrés. Leur fréquence représentait elle aussi un signe de la mutation sensible intervenue dans la mentalité des artistes. Petit à petit, l'ancien apprentissage artistique qui assurait une double initiation – dans les techniques des arts et dans les mystères théologiques – sera remplacé par la diffusion des séries d'images, dont la majeure partie représenteront les thèmes iconographiques illustrés dans une église. Ces guides de l'Histoire Sainte expliquée et illustrée devenaient de la sorte un intermédiaire entre le texte de la Bible et l'image, ignorant de la relation directe et réciproque, fondamentale pour la tradition iconique byzantine. La répétition presque stéréotypée d'une série de modèles ne pouvait guère viser à un retour aux archétypes des premières icônes ou aux visions d'intense spiritualité qui avaient fait de l'image un corollaire de la liturgie. Il s'agissait à présent seulement d'un langage illustré, au message facilement accessible, mais en revanche plus décoratif, mieux adapté au goût de l'époque. Cette transformation essentielle s'accompagnait d'une involution de l'art monumental, qui devait se trouver « diminué » jusqu'à n'être plus qu'une suite de « scènes » (d'expressions scénographiques) construites pour illustrer chaque thème iconographique. La peinture devient la narration visualisée de l'Histoire Sainte, instant par instant, soit dans des scènes séparées, soit dans une seule image dont la succession spatiale des plans avec plusieurs éléments historiques ou symboliques impose au spectateur le parcours de l'espace pictural avant d'aboutir à la contemplation du sens de l'image respective dans sa totalité métaphysique. Dès le milieu du XVII^e siècle, sous le règne de Matei Basarab, la diffusion des recueils comportant des images dessinées ou même des gravures devait introduire des éléments, des compositions, voire des thèmes iconographiques étrangers à

la tradition de l'orthodoxie (phénomène culminant, entre autres, par exemple, avec une Résurrection catholique peinte à Sacuieni d'après un modèle grec probablement)¹. Vers la fin du XVII^e siècle, ces influences étrangères sont encore nettement circonscrites et, loin de proliférer pour porter préjudice au dogme même de l'orthodoxie (comme pouvait avoir été le cas de la Résurrection susmentionnée, fréquente dans l'art crétois du siècle), elles se trouvent intégrées dans un style à même d'assurer un équilibre entre la sobriété d'une tradition encore respectée et la sensibilité moderne de cette époque incitant à la reconsidération de l'espace pictural. La remarquable unité de ce style, que l'on retrouve dans de nombreux ensembles picturaux dus à l'intérêt princier et à la fierté de l'acte fondateur propre au règne de Constantin Brancovan, doit ses qualités à l'esprit, à la personnalité intellectuelle et affective d'une époque apte à harmoniser magistralement la tradition et l'innovation. Et cette unité a su s'imposer malgré la diversité d'origine des artistes respectifs, malgré la diversité des influences étrangères dont l'autorité augmentait concurremment avec l'intensification des rapports avec d'autres cultures. La supériorité de cet art ne tient pas à une originalité absolue dans l'histoire de la peinture en Valachie ; elle est redevable surtout à la perfection d'expression qui, visant à un équilibre entre la configuration de l'image et ses significations profondes, telles qu'elles étaient reconsidérées en cette fin de siècle et d'époque, a trouvé une formule typiquement roumaine. Ce qui fait la valeur du style brancovan c'est l'accord intime entre la peinture et notre paysage spirituel, où les traits abstraits du sens et de l'image ont des significations liées aux constantes humaines. Ceci devait rendre possible toute une suite de reconsidérations stylistiques depuis la fin du XVII^e siècle pendant tout le XVIII^e siècle et se prolongeant même jusqu'à l'orée du XX^e siècle, saisissables à tous les étages de la société du pays.

- 4 Cette peinture, dans le contexte artistique sud-est européen de la fin du XVII^e siècle tire ses caractères distinctifs aussi bien de l'air classique que dégagent les fondations princières dans le domaine du culte, que de l'élégance des formes et de l'envergure du système décoratif et iconographique. La typologie de l'image traditionnelle restait à tel point vivace que Del Chiaro, le secrétaire italien du prince notait comme intéressante l'histoire de deux jeunes peintres de Valachie qui, réintégrant leurs foyers après quelques années d'études à Venise, furent employés uniquement à la décoration des églises catholiques pour ne point compromettre « la bonne manière byzantine »². Il s'agit d'un phénomène qui devait non seulement déterminer une grande similitude entre les divers ensembles picturaux – Hurez, Tîrgoviste, Govora, Surpatele, Polovragi fondations brancovanes et des églises cantacuzènes de Filipești, Magureni, Sinaia, Râmnicu Sarat, Bordesti – mais aussi, et surtout, leur conférer un aspect archaïque susceptible de la faire dater bien avant le moment exact de leur fondation, avant la première moitié du XVII^e siècle. La disposition iconographique suit l'ordre symbolique de l'église et l'espace intérieur de l'image ne cherche jamais à concourir avec l'espace architectural, tout au contraire, il tâche de donner aux formes un rythme qui lui convienne. Dans cette harmonie, même quand les compositions sortent de la typologie commune, l'état d'esprit et les sentiments évoqués par l'image ne se réfléchissent guère dans l'âme du spectateur comme dans un miroir, car le monde de la scène sainte reste encore loin de toute réalité immédiate et de son mimesis. Aussi, la Passion, les drames, les miracles ne visent jamais – comme c'est le cas des expressions baroques – à provoquer l'extase au moyen de l'illusion optique ; l'existence est intériorisée, limitée à l'espace de la peinture, dans les gestes et les figures des personnages. Rien ne brise les parois ; rien ne doit troubler l'ordre

spirituel bien défini par les dogmes d'une esthétique traditionnelle. Les quelques thèmes iconographiques que des copies et des gravures avaient déjà diffusés depuis un demi-siècle en Grèce et dans toute la région sud-est européenne, tels le « Massacre des Innocents » (représenté à l'église « Doamnei » et à Hurez, Mogosoaia, Tîrgoviste, Râmnicu Sarat), ainsi que les éléments et les compositions de la même provenance (la représentation de la Vierge agenouillée dans la Nativité ou la représentation complexe de la Crucifixion), ne sont au fond que des mutations de détail. Sans doute suggestives en ce qui concerne l'origine et la formation des artistes respectifs et le goût de leurs commanditaires, ces représentations ne devaient point suffire, toutefois, à déclencher une transformation radicale du style.

- 5 En abandonnant le caractère monumental des anciennes représentations byzantines qui laissaient une si forte impression, les théories d'images historiées formant le décor propre à cette époque tardive, en remplaçant les visions symboliques par des narrations légendaires déroulées dans un espace dont la construction spéciale est l'expression d'une nouvelle structure spirituelle et artistique. Cet espace garde son caractère sacré en dépit des transformations de la syntaxe formelle. Si les scènes et registres qui fragmentent les surfaces se multiplient, de même que les détails ajoutés pour « expliquer » chaque moment de l'Histoire Sainte, reflétant un penchant évident de l'esprit et du goût pour les narrations (miracles, paraboles, vies des saints, etc.), il n'en est pas moins vrai que tout reste subordonné à l'unité de l'ensemble. La succession des scènes ignore parfois les césures ; les arrière-plans des architectures et des paysages conventionnels semblent continuer de façon unitaire, sans la délimitation dans l'espace de chaque moment raconté. On relèvera le nombre réduit des plans – généralement celui de l'action et l'arrière-plan, avec quelques points d'intersection entre eux – qui contribuent à garder l'intégrité visuelle de la surface architectonique. Ce trait, ainsi que le caractère conventionnel de la scénographie, sans le moindre rappel à la réalité immédiate du monde, accorde à l'image une valeur exemplaire et permanente. De sorte que, même ayant renoncé à son rôle de support de la méditation et de l'extase mystique, la peinture de l'époque brancovane garde encore, non entamé par la vanité du moderne, le vieux précepte de la « Bible illustrée ». Le dogme parle sur les parois d'église s'adressant à tout le peuple, selon une formule stylistique dont le rythme élégant des formes, la géométrie subtile des compositions, les quelques éléments de la grammaire décorative hellénistique rendent encore, pour la dernière fois, l'écho de l'art byzantin du Bas-Empire. Et tout comme jadis un souffle transcendantal animait les drapages de l'art paléologue, amplifiant les gestes des personnages, le goût raffiné épanoui à la cour de Brancovan fit fleurir le décor végétal des bâtiments de cette période. On pourrait attribuer ces styles de basse-époque au baroque, mais à un baroque privé de ses dimensions véritables, de ses qualités essentielles, sans poids et sans drames, sage et harmonieux, auquel manquerait son envergure sublime susceptible de contester non seulement la structure de l'esthétique byzantine mais aussi notre spiritualité, absolument étrangère au baroque.
- 6 En choisissant maintenant quelques thèmes iconographiques avec des variantes de composition, essayons de pénétrer l'ordre et les dimensions spatiales de la peinture pratiquée du temps de Brancovan, pour saisir certaines nuances stylistiques dues au métier de chaque artiste malgré l'unicité des modèles et en dépit de l'autorité des maîtres reconnus et de la tradition. Ce n'est pas le moment, certes, d'essayer un panorama de la peinture couvrant les murs de toutes les églises de l'époque. Il s'agit donc de délimiter notre tâche, ce pourquoi nous nous arrêterons seulement à quelques ensembles réalisés

par le peintre Constantinos, d'origine grecque, et par quelques-uns de ses confrères qui ont travaillé avec lui. Nous serons à même de la sorte de définir la structure de l'espace pictural propre au style branvotan (tout en ignorant en même temps l'art du portrait et autres traits caractéristiques de cette peinture), ainsi que de saisir l'individualité sensible de chaque image étudiée sur le parcours.

- 7 Les représentations du thème de « la guérison des deux possédés » du cycle des Miracles du Christ, reproduit dans l'église « Doamnei » de Bucarest (1683) et dans le naos de l'église de Hurez (1694), témoignent à première vue d'un modèle commun, suivi avec une surprenante exactitude de détails. Cette sorte d'exemple nous semble suggestif aussi bien pour l'établissement de la paternité des images respectives que pour une définition de la vision (je n'ose pas dire encore de la personnalité) artistique de chacun des membres constituant l'équipe unitaire appelée pour exécuter la décoration d'un monument.
- 8 Pour ce qui est de la peinture de Constantinos à Hurez, la hiérarchie des divers moments qu'elle représente, celle-ci est réalisée grâce à la succession des plans dans l'espace : au premier plan, le Christ suivi de ses apôtres donne sa bénédiction aux deux possédés ; les épisodes adjacents font l'objet des images des plans secondaires - le troupeau de pourceaux, leur gardien et la cité de Gad -. Bien qu'ayant suivi strictement le modèle de son maître, Ioan conçoit, pour l'église de « Doamnei » une image à deux plans : celui de l'action proprement dite, avec des différences conventionnelles de proportions entre les épisodes, et l'arrière-plan, avec la montagne et la cité. La géométrie de la composition, réduite chez Constantinos à la symétrie des diagonales, se complique chez Ioan de par l'emplacement asymétrique de la cité, afin de créer le rythme spatial de tout le registre des Miracles, sans en isoler chaque scène³. S'il simplifie et réduit les détails (même pour le groupe des apôtres, dont il n'en garde que deux), s'il renforce les traits conventionnels de sa représentation par une hiérarchie morale des proportions, Ioan ne parvient pas, en revanche, à visualiser - comme c'est le cas de l'image peinte par Constantinos - la tension dramatique du moment grâce au contraste des gestes calmes des apôtres et des mouvements convulsifs des deux possédés. Les tensions expressives des compositions sont soulignées par le rythme spatial des couleurs. Dans le contexte d'une composition harmonisée sur des tons de gris, le costume des apôtres se trouve mis en lumière par une saturation de couleurs. L'asymétrie suggestive du premier plan est encore plus évidente à Hurez, où les vêtements des apôtres sont modelés de façon plastique contrastant avec le reste de la composition assez terne, alors qu'à l'église de « Doamnei » la vision devient plus décorative, plus descriptive - graphique aussi, avec des rappels chromatiques dans toute la composition. Malgré les similitudes découlant d'un modèle commun, de subtiles différences entre les expressions du mouvement et les typologies des personnages, permettent de saisir la manière de chaque peintre. D'infimes détails sont susceptibles d'exprimer leurs différentes attitudes par rapport à l'image. La cité peinte par Ioan s'avère plus décorative, sa composition étroite et plus haute, se trouve rythmée par les angles aigus correspondant à tous les éléments de l'image. Par contre, la cité reproduite à Hurez est plus équilibrée ; elle s'agrément de détails symboliques (par exemple la petite statue païenne de *Sol Invictus* placée sur la coupole d'une tour, juste au-dessus du Christ)⁴ ou anecdotiques (la présence des commentateurs de l'histoire bavardant sous la porte de la cité) - ces détails témoignent aussi bien de la culture de l'artiste que de son détachement d'une répétition stéréotypée du modèle donné.
- 9 Ces deux visions et manières stylistiques différentes peuvent être étudiées côte à côte dans le même registre de la paroi septentrionale du pronaos de l'église de « Doamnei ». Il

s'agit des deux scènes, « Jésus chez les Docteurs » et « Jésus chassant les marchands du Temple », la première peinte par Ioan, la seconde par Constantinos. Les différences sont là plus frappantes encore : dans le canon des proportions humaines (les personnages d'Ioan sont plus élancés), comme dans les rapports des plans successifs de l'espace pictural (juxtaposés chez le premier, déterminant des effets décoratifs, dialogués, dans la peinture de Constantinos, aptes à élargir l'espace). Chez ce dernier, le mouvement et les gestes des marchands, réalisés par une série de lignes obliques qui se détachent sur l'arrière-plan architectural fait d'une suite de verticales, s'estompent dans la pénombre d'une arcade, par laquelle ils sortent simplement de la scène. Cette solution qui, sans créer des illusions spatiales, marque une interférence des plans dans l'espace, devait être utilisée également par Ioan dans sa scène de « la Parabole de la femme pécheresse » (fig. 5), peinte dans le pronaos de la même église. Mais le maître roumain, fidèle aux rapports des proportions conventionnelles entre l'action et l'arrière-plan, réduit les dimensions de l'arcade la rendant de la sorte impraticable pour les pharisiens, qui s'élancent quand même de son côté.

- 10 L'iconographie de la Passion, le cycle le plus illustré de toute église orthodoxe, se révèle généralement plus traditionnelle. Toutefois, à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, alors que la diffusion des recueils d'images et des guides iconographiques prend de l'essor, les images commencent à varier. Le phénomène se laisse saisir dans la structure des compositions, en rapport avec la manière et la sensibilité de l'artiste respectif, ainsi que dans la conception iconographique elle-même, soumise à l'influence de différentes traditions.
- 11 Des mutations stylistiques et iconographiques se manifestent dans la représentation de la Crucifixion, telles qu'on peut les constater à l'église de « Doamnei », ainsi qu'à celles de Mogosoia et de Hurez. Reproduites toujours dans le tympan occidental du naos, les images de la Crucifixion peintes par Constantinos montrent une scène complexe dont le modèle, originaire du climat occidentalisé de la Crète, avait transformé la sobre composition traditionnelle en une vision dramatique, théâtrale⁵. Toute une foule - des personnages dont les uns se parlent, en montrant le Sauveur que d'autres contemplent avec étonnement et vers lequel d'autres personnages encore tendent leurs mains - occupe la scène, qu'elle agite des réactions humaines les plus variées. L'univers symbolique du Crucifiement se trouve imprégné de sentiments et d'attitudes humaines. Les trois Marie et Jean le Théologien, personnages obligatoires de cette scène, se font remarquer par une douleur d'expression paroxystique, qui se traduit en mouvements expressifs faisant songer aux peintres vénitiens ou aux primitifs flamands. Pour le reste, la foule se compose de soldats romains à cheval, de pharisiens et de prophètes de l'Ancien Testament. Elle est dominée par les trois croix et l'espace de la scène se déroule en profondeur, par la succession des mouvements de tous ces personnages. Cet espace est limité par le mur de Jérusalem, qui renferme l'agitation terrestre et marque - par un décrochement - le symbolisme de la Croix centrale. La composition sera reprise de façon identique à Mogosoia (vers 1689-1690) et à Hurez (1694) par le même peintre grec. Pour ce qui est des maîtres roumains, plus fidèles à la tradition même dans l'ambiance de « l'école de peinture développée à Hurez », ils restaient toujours attachés à l'ancien modèle, plus calme et plus sobre. Indépendamment de la sensibilité typique de l'époque avec un net penchant pour la narration, le drame et une scénographie complexe, l'image de Constantinos introduisait dans la peinture de Valachie un discours iconographique de

structure différente par rapport à la tradition byzantine, un discours éclectique, d'emprunts de différentes cultures.

- 12 Toutefois, cette variante de la Crucifixion reste singulière pour l'époque et pour l'art de Constantinople. En effet, le peintre, dans la représentation des autres thèmes iconographiques, reste encore fidèle aux compositions symboliques traditionnelles, malgré les modèles nouveaux, reproduisant par des gravures les œuvres célèbres de l'Occident, qui circulaient à l'époque à travers tout l'espace balkanique. Le *Thrène* représenté à l'église de « Doamnei » se déroule en une succession étroite de plans, donnant les dimensions mystiques de la scène. Au centre de l'image, la composition pyramidale offre une correspondance axiale entre la dépouille du Sauveur, encadrée par l'inclinaison symétrique de la Vierge, de Joseph et de Jean le Théologien, ainsi que par le geste dramatique de Marie-Madeleine et la croix dressée au sommet de la montagne se détachant pour sublimer l'expression de la douleur. Enfermée dans la composition triangulaire faite pour rappeler le Golgotha, la scène a été privée d'un espace plus généreux qui aurait changé sa signification de symbole en représentation historique. La Mise au tombeau se trouve également illustrée, mais comme un épisode secondaire, inapte à marquer la narration. Encore plus suggestive serait l'impression en rapprochant cette peinture de celle de Tîrgoviste (1698). Si le modèle reste toujours le même, la dilution spatiale de la composition en fait la nette différence. La correspondance axiale formée par le corps du Christ, Marie-Madeleine et la Croix perd son dramatisme du fait d'un changement intervenu dans les propositions et d'une interférence des plans, dans la profondeur d'un espace témoignant d'une certaine cohérence historique. L'épisode de la Mise au tombeau s'interpose entre le *Thrène* proprement dit et le paysage de l'arrière-plan, où la Croix minuscule, perdue parmi les formes décoratives des rochers, ne représente plus l'expression suprême de la douleur, mais seulement le rappel historique du Crucifiement. De sorte que les dimensions de l'espace traduisent chez ce dernier peintre sa préférence pour la narration et les détails. Ayant perdu son unité spirituelle, sa composition se déroule en moments-plans successifs. L'espace pictural, les plans, la relation des proportions évoquent les mutations sensibles poussant à cette époque vers la reconsidération qualitative des sens de l'image⁶.
- 13 Reflet des attitudes intimes de l'artiste, de la sensibilité générale, du goût en vogue, l'espace pictural de l'art pratiqué à l'époque de Brancovan montre une richesse et une variété de solutions compositionnelles uniques par la multiplication des sens exprimés, même dans les limites des modèles donnés. L'image se caractérise par l'interférence des significations symboliques exprimées au moyen de la géométrie d'un espace purement abstrait et de compositions plastiques tendant à rappeler, ne fût-ce que par des conventions, les dimensions du monde réel. Toutefois, bien que de moindres proportions qu'auparavant, les scènes peintes du temps de Brancovan ne semblent pas avoir entièrement perdu le sens du monumental, ni la sévérité orthodoxe face au trompe-l'œil. Les grandes représentations des Miracles et des Paraboles, qui ornent les tympans et les frises des églises de « Doamnei », Hurez, Tîrgoviste, montrent des compositions d'une grande harmonie, dont les formes plastiques rythmées sont en intime relation avec l'espace intérieur de l'architecture. Les infiltrations du baroque ont déterminé certains événements culturels, une grammaire décorative spéciale au style du temps de Brancovan. Néanmoins, malgré la structure intime de la sensibilité, malgré la conscience intellectuelle et l'évolution du goût à cette époque, sa peinture reste un art classique, de par la force de survivance de la tradition. En effet, les mutations stylistiques et

iconographiques dues à l'esprit « moderne » de cette époque et à la vogue du temps ne sont jamais radicales, bien au contraire, l'essor des fondations princières exprime un retour à la beauté, à l'élégance et au raffinement de l'art byzantin de basse-époque, qui se trouva être le modèle par excellence. On retrouve chez les artistes mêmes l'expression de la conscience de cette tradition : maître Radu, qui avait fait son apprentissage chez Pîrvu Mutu, le peintre des églises cantacuzènes, devait copier au XVIII^e siècle, pour son propre recueil d'images et au profit de ses propres apprentis, les peintures du XIV^e siècle de l'église princière de Curtea de Arges, tout comme avaient procédé les peintres crétois en prenant pour modèle les fresques de Panselinos. Ce retour aux sources, dû à la volonté d'un fondateur de la taille de Brancovan, c'est-à-dire d'une personnalité parfaitement consciente de la valeur d'une telle tradition dans l'ordre politique et culturel du Sud-Est européen, devait créer un style qui, en traversant l'histoire d'un seul règne, arrive à synthétiser l'ineffable spirituel de toute une ethnie.

NOTES

1. Des éléments catholiques d'origine occidentale se retrouvent dans les peintures de Sacuieni (1667), Roata-Catunu (1668), Cretulesti-Manastirea (1669), Topolnita (1673), l'église de « Doamnei » (1683), la chapelle du palais de Mogosoaia (1688), la grande église de Hurez, la chapelle du monastère (1697) et celle de l'hospice de Hurez (1699), l'église princière de Tîrgoviste (1698), l'exonarthex de la grande église de Cozia (1707) et l'église de Rîmnicu Sarat (1697). Des variantes dans le genre de la Nativité avec la Vierge agenouillée devant l'Enfant Jésus ou la représentation complexe de la Crucifixion et des thèmes inédits pour la peinture de l'orthodoxie – tels la Flagellation ou le Massacre des innocents – ont été introduits au Mont Athos dès le XVI^e siècle et dans le territoire roumain durant la seconde moitié du XVII^e siècle, sous l'influence des recueils d'images et des peintres grecs qui circulaient à l'époque dans les pays roumains et dans l'espace sud-est européen en général. (Les noms suivants sont connus dans les pays roumains à ce propos : Gheorghe Grecul, c'est-à-dire Georges le Grec, auteur des peintures de Topolnita et Constantin, qui a peint l'église de « Doamnei » à Bucarest, l'église principale de Hurez, l'église princière de Tîrgoviste et l'exonarthex du monastère de Cozia ; ce dernier artiste passait pour le chef de « l'école de peinture » développée à Hurez). I-D. STEFANESCU (*La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie, depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932) relève certaines similitudes entre ces images et les représentations des mêmes scènes reproduites au Mont Athos (Stavronikita, Dionysiou, Dokiariou, etc.). Pour les peintures du temps de Matei Basarab, cf. C. PILLAT, *Tradition et innovation dans l'iconographie de la peinture de Valachie*, in *Études et recherches d'histoire de l'art*, 2, 1972 ; *La Peinture murale à l'époque de Matei Basarab*, Bucarest, 1980.
2. B. BREZIANU, *Rudiments de l'enseignement artistique pour les peintres d'églises en Moldavie et Valachie*, in *Études et recherches d'histoire de l'art*, 1, 1962, p. 99.
3. À la gauche de sa « Guérison des deux possédés », Ioan avait peint une « Guérison d'un infirme », dont la composition suit la règle de la symétrie des diagonales, tout en continuant la « scénographie » unitaire du registre des Miracles.
4. Les modèles pour la minuscule statue symbolisant la présence du Christ sont les *Gloriae* antiques figurant sur les monnaies roumaines ; elles ont connu une large diffusion en Orient (voir

la grammaire décorative du style byzantin paléologue) et en Occident (elles figuraient, par exemple, dans *l'Iconologie* de César Ripa).

5. La première représentation de cette facture en pays roumains se trouve à Cretulesti (1669). La Crète occidentalisee (notamment par l'intermédiaire de Venise) connaît dès le milieu du XVI^e siècle la variante complexe de la Crucifixion, avec des détails la rapprochant de la peinture d'un Paolo Veneziano ; cf. à ce propos : M. CHATZIDAKIS, *Musée Byzantin Athènes, Le monde des grands musées*, décembre 1970, et *Icônes grecques à Venise*, 1962 ; A. EMBIRICOS, *L'École crétoise, dernière phase de la peinture byzantine*, Paris, 1967.

6. D'après la description du Dionysos DE FOURNA, *Manuel de peinture*, Bucarest, 1979, p. 146.

AUTEUR

ANCA VASILIU

Bucarest