

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
INSTITUT D'ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

REVUE
DES ÉTUDES
SUD-EST
EUROPÉENNES

TOME XVI — 1978, N° 4 (OCTOBRE-DÉCEMBRE)

TIRAGE À PART

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

Coloșul lui Victor Străbuțu, cu
prebușire, o vestă moldavă deșeură
mai un „manierism”
deșeură deșeură

PORTRAITS BRODÉS ET INTERFÉRENCES STYLISTIQUES EN MOLDAVIE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE*

RĂZVAN THEODORESCU

« Le Très-fidèle et Christ-aimant Jérémie Mogila voïvode, par la grâce de Dieu prince de Moldavie, régna dix ans et dix mois et quatorze jours... ; il partit en paix de son règne et de ce monde, ayant l'aspect que l'on voit (n. s.), l'année 7114 (1606), le mois de juin 30 »¹. Avec cette inscription en slavon qui l'entoure, tellement traditionnelle et médiévale — avec, aussi, la mention expresse, nouvelle comme esprit et, cette fois, très peu traditionnelle, de la présence d'un portrait dans une œuvre médiévale —, le voile de tombeau qui se trouve au monastère moldave de Sucevița, ayant appartenu à un noble descendant très probablement de la dynastie médiévale légitime du pays, celle des Mușat, et devenu lui-même prince régnant, ouvre certainement un chapitre nouveau dans l'histoire de l'ancienne broderie roumaine² (fig. 1). Portrait de « prince médiéval à l'allure de condottier »³ — on l'avait dit tout en y soulignant la « modernité » de cette image à l'orée du XVII^e siècle — il est, aussi bien, un portrait où l'on pressant « une atmosphère encore étrangère à la société moldave », appartenant à une « ambiance mondaine des princes du monde de l'Occident que le voïvode avait connu directement aussi par le truchement de la Pologne, sa seconde patrie »⁴. Voici un jugement auquel on peut souscrire quant à ses lignes majeures, tout en y mettant les nuances de détail. Car, il est sûr et certain, le fondateur d'une dynastie princière nouvelle, représenté comme si vivant, dans tout son immense orgueil, luxueusement vêtu d'un manteau de brocart en or, avec hermine et bonnet de fourrure à l'aigrette, vêtement en argent avec ceinture en or, étincelant,

* Texte d'une communication présentée au Colloque international *La culture byzantine et le monde slave* (Moscou, 24-25 janvier 1978), tenu sous l'égide de l'Association Internationale d'Études du Sud-Est européen.

¹ E. de Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor* (abrégé Hurmuzaki), suppl. II, vol. I (éd. I. Bogdan), Bucarest, 1893, page de titre.

² Pour cette pièce d'exception voir M. A. Musicescu, *Broderia medievală românească*, Bucarest, 1969, cat. 42, p. 41, fig. 70-72.

³ *Ibidem*, p. 17. Méorable et synthétique, la description de cette pièce, faite par Henri Focillon, évoque aussi le climat européen du temps : « sur les épaules dorées de Jérémie Movila, sur sa statue d'or, dans la dorure de l'encadrement précieux, paraît un visage à la Cranach, une sorte de Frédéric le Magnanime des rives de la Moldava, fort, trapu, barbu de noir, de la plus violente beauté » (*L'ancien art roumain, dans Moyen Age. Survivances et réveils*, Montréal, 1945, p. 199).

⁴ M. A. Musicescu, *loc. cit.* ; claire à cet égard — également explicite quant au stade du problème — reste l'affirmation de ce même auteur : « L'hypothèse d'une influence de l'Occident, directement connu par Jérémie Movilă et avec lequel ce prince est resté en contact



Fig. 1. — Voile de tombeau du prince Jérémie Movilă.

une main fermement appuyée sur le pommeau du sabre (fig. 2), découpé sur un fond de velours rouge cramoisi — couleur « de prétention », de souveraineté, qui avait connu jadis son triomphe à Byzance, dans l'Occident médiéval, dans l'Italie de la Renaissance et du baroque⁵ —, nous



Fig. 2. — Voile de tombeau du prince Jérémie Movilă. Détail.

soutenu dans le domaine artistique même par ses relations avec la Pologne, vaut une étude plus approfondie » (*Broderia*, dans *Arta în Moldova de la începutul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea*, dans *Istoria artelor plastice în România*, II, Bucarest, 1970, p. 146); quant aux relations artistiques, déjà mentionnées, de la famille des Movilă avec les régions polonaises — celles méridionales en l'occurrence — et surtout avec cette ville de Lwow où elle aida l'église de la Dormition de la Vierge, voir l'étude plus ancienne de P. P. Panaitescu, *Fundațiuni religioase românești în Galiția*, dans *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, XXII, fasc. 59, 1929, pp. 1—19; les rapports du portrait « sarmatique » polonais avec l'art roumain ont été très sommairement évoqués par M. Walicki dans son livre *Obrazy bliskie i dalekie* (II^e éd., Varsovie, 1963, p. 270—272).

Récemment, un certain « sarmatisme » fut correctement détecté par D. Ionescu dans la broderie de Jérémie Movilă (*Le baroque en Moldavie au XVII^e siècle. Une introduction*, dans *Synthesis*, IV, 1977, p. 95), même si l'auteur cité rapproche cette pièce, d'une façon inexplicable, au voile de tombeau de Siméon Movilă, conservé au même monastère de Sucevița, œuvre très différente tenant entièrement à la tradition médiévale moldave de ce type de représentation funéraire, avec des parallèles significatifs aux XVI^e et XVII^e siècles dans la broderie funéraire russe (M. A. Maiasova, *Drevnerusskoe šitie*, Moscou, 1971, cat. 49—55). Une étonnante erreur se trouve insérée dans les commentaires, très pertinents par ailleurs, du pr E. Papu dans son ouvrage récent *Barocul ca tip de existență* (II, Bucarest, 1977, p. 282) où l'image princière de ce même voile de tombeau de Jérémie Movilă est considérée comme très proche, stylistiquement, des images murales peintes à Sucevița, avec lesquelles le portrait brodé du voïvode n'a rien de commun, précisément au point de vue du style.

⁵ J. Huizinga, *Amurgul Evului Mediu. Studiu despre formele de viață și de gândire din secolele al XIV-lea și al XV-lea în Franța și în Țările de Jos*, Bucarest, 1970, pp. 434—439; F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Florence, 1967, p. 57.

offre une image qui représente, parmi les portraits laïques roumains anciens, une innovation considérable quant à la composition, au style et à l'idéologie, nous rapprochant des horizons plus vastes, de l'Europe centre-orientale, à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, à l'époque de transition de la Renaissance tardive au baroque, interprétée pour certaines zones culturelles — et tout d'abord pour celle de la Pologne — comme l'époque du maniérisme ⁶.

La référence à la Pologne, faite aussi avant nous par d'autres spécialistes — en se fondant, il est vrai, sur des impressions plutôt hâtives — nous semble correcte et légitime, surtout si l'on compare le portrait brodé de Jérémie Movilă non pas à d'éventuels reliefs funéraires médiévaux ⁷, mais à certains portraits polonais peints de l'époque dite du « sarmatisme », de ce courant culturel donc, aristocratique, conservateur et fortement influencé par l'Orient, parallèle au baroque avec lequel il ne se confond pas ⁸, qui domina la « Respublica Polonorum » et le monde nobiliaire influencé par celle-ci, de la Lituanie à la Russie Blanche, de l'Ukraine, de la Hongrie et de la Moldavie ; la même référence deviendra d'autant plus légitime si on se souvient, d'une part, ce que représentait à l'époque la présence politique des magnats et de la royauté de Varsovie d'un Sigismond III Vasa en Europe orientale, d'autre part, des relations polonaises de la famille même des Movilă. Néanmoins, il faut l'ajouter tout de suite, le renvoi aux portraits de cette Pologne catholique de la Renaissance et des débuts du baroque garde, pour le portrait de Jérémie Movilă du musée de Sucevița, une validité stylistique partielle et une autre, iconographique, plus large, le sens plus profond de l'apparition de l'image du prince moldave puisant sans aucun doute à la tradition médiévale et orthodoxe de la technique de la broderie et de l'effigie funéraire roumaine à l'époque byzantine finale et à celle post-byzantine.

Ce n'était que tout naturel que ce « homo novus », qui était prince de Moldavie depuis 1595, eût désiré passer à la postérité avec cette image de puissance, d'énergie que l'on reconnaît dans la broderie de Sucevița. Quant au style de cette pièce, il est facile à comprendre pourquoi les images nobiliaires et royales qu'il a eu sûrement l'occasion de rencontrer lors de ses nombreux voyages dans un pays catholique de l'oligarchie triomphante, aux cours et aux châteaux de la Pologne aux alentours de l'an 1600, ont dû être particulièrement suggestives pour le noble moldave — fils de grand logothète et, très probablement, d'une princesse de la lignée des Mușat ⁹ —, ambassadeur de Petre Șchiopul (Pierre le Boîteux) au bord de la Vistule et en Lituanie ¹⁰, avec le titre pompeux de « marschaleus

⁶ J. Białostocki, *Noțiunea de manierism și arta poloneză*, dans *O istorie a teoriilor despre artă (sec. XV—XX)*, Bucarest, 1977, pp. 278—308 ; cf. *Manierismus und « Volkssprache » in der polnischen Kunst*, dans *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresde, 1966, pp. 36—56.

⁷ V. Vătășianu, *L'arte bizantină în România. I ricami liturgici*, Rome, 1945, p. 38.

⁸ J. Tazbir, *Sarmatyzm a barok*, dans « *Kwartalnik Historyczny* », 4, 1969, pp. 815—830.

⁹ I. Miculescu-Prăjescu, *New Data regarding the Installation of Movilă Princess*, dans « *The Slavonic and East-European Review* », 115, 1971, p. 228.

¹⁰ A. Mesrobeanu, *Rolul politic al Movileștilor pînă la domnia lui Ieremia Vodă*, dans « *Cercetări istorice* », 1, 1925, p. 188.

supremus provinciae Moldaviae » (étant aux yeux de ses contemporains étrangers « primus inter Valachos »)¹¹, correspondant du légat apostolique et du pape Sixte V lui-même¹², grand féodal roumain recevant l'indigénat polonais en 1593 par un décret du souverain polono-suédois de Cracovie et de Varsovie et avec l'assentiment de la Diète¹³, achetant des domaines en Pologne à Uście, devenant voïvode grâce aux épées polonaises¹⁴ et par la volonté du roi polonais et du fameux hetman Zamoyski¹⁵ qui le reconnaissent en 1597 prince à perpétuité et héréditaire¹⁶, seigneur dont les filles se marièrent aux plus grands magnats de la couronne — les Wisnowiecki et les Potocki, les Corecki et les Firlej¹⁷ —, esprit cultivé qui regrettait tant, dans une lettre écrite en Pologne et en polonais, de n'être pas un « Cicero eloquentissimus »¹⁸ et qui favorisa toujours la propagande des Jésuites de cette même Pologne¹⁹ dont l'empreinte sur l'éducation des humanistes du XVII^e siècle — un Grégoire Ureche, un Miron ou bien un Nicolas Costin — ne fut point négligeable.

Au fond, à quoi ressemblaient-elles les images que nous considérons comme décisives pour l'apparition de cette broderie funéraire de Jérémie Movilă? Elles furent certainement du type de celles, très nombreuses, qu'on peut encore aujourd'hui rencontrer dans les collections et les galeries des musées à Varsovie et à Willanow, à Toruń et à Cracovie²⁰, portraits peints « in effigie », avec ou sans caractère funéraire, spécifiques de l'époque du « sarmatisme » et du patronnage aulique inauguré par Sigismond III²¹ — le protecteur et le suzerain de Jérémie Movilă lui-même —, portraits d'un réalisme poussé²², dominant des fonds aux éléments plus ou moins symboliques ou théâtraux, suggérant des architectures, des paysages et des intérieurs (accessoires des portraits de la Renaissance), témoins muets de la somptuosité, du faste, de l'orgueil de la noblesse polonaise du temps²³, du pouvoir des rois et des magnats représentés en habits fastueux de soie et fourrure, aux couleurs voyantes, parés de bijoux, entourés d'armures et portant des armes — le sabre long avec des nobles seulement²⁴, comme un signe du rang obligatoire, tenu d'une main autori-

¹¹ Hurmuzaki, XI (éd. N. Iorga), Bucarest, 1900, n° 330, p. 295 (tenu pour tel aussi par Reinhold Heidenstein, le biographe de Jan Zamoyski).

¹² Hurmuzaki, III, Bucarest, 1880, n° 101, pp. 114—115; n° 102, pp. 115—116.

¹³ Hurmuzaki, suppl. II, vol. I, n° 165, pp. 325—327; d'ailleurs, certains étrangers, tel le franciscain Bernardo Quirini, le tenaient aussi pour un « noble polonais » (*Călători străini despre țările române*, IV, Bucarest, 1972, p. 35).

¹⁴ Hurmuzaki, suppl. II, vol. I, n° 176, pp. 344—345.

¹⁵ *Ibidem*, passim.

¹⁶ A. Mesrobeanu, *op. cit.*, p. 189; I. Miculescu-Prăjescu, *op. cit.*, p. 217.

¹⁷ S. de Zotta, *Știri noi despre Movilești*, dans *Arhiva genealogică*, II, 1913, pp. 102—103.

¹⁸ N. Iorga, *O scrisoare de boierie a lui Ieremia Movilă*, dans « Studii și documente cu privire la istoria românilor », XI, Bucarest, 1906, pp. 109—110.

¹⁹ A. Mesrobeanu, *op. cit.*, p. 188.

²⁰ Recherches personnelles faites en novembre—décembre 1977.

²¹ W. Tomkiewicz, *Polska kultura artystyczna u progu XVII w.*, dans *Sztuka około roku 1600*, Varsovie, 1974, p. 14; A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie około roku 1600*, dans le même volume, p. 31.

²² *Ibidem*, p. 38.

²³ J. Białostocki, *Noțiuni de manierism...*, p. 301.

²⁴ M. Bogucka, *L'attrait de la culture nobiliaire? (Sarmatisation de la bourgeoisie polonaise au XVII^e siècle)*, dans « Acta Poloniae Historica », 33, 1976, pp. 35—37.

taire; portraits aux blasons personnels, peints en haut, à droite ou à gauche, preuve voyante d'une époque de triomphe nobiliaire, d'exaltation du rôle d'une aristocratie féodale obsédée par des généalogies illustres et fantastiques, d'héraldiques et de poésie emblématique²⁵. Ce sont des images qui, toutes, encore que liées à des canons de la représentation funéraire médiévale, dépassent la Renaissance avec ses nombreux épitaphes peints aux scènes religieuses, aux armoiries et aux donateurs princiers ou bourgeois, sans toucher encore au domaine de cette peinture d'apparat, somptueuse et surchargée, du baroque occidental, tellement prisée en Pologne où elle fut connue par le truchement de l'Italie, de l'Allemagne et des Flandres.

Jérémie Movilă et les membres de sa famille devenue dynastie princière de la Moldavie au début du XVII^e siècle ont eu l'occasion d'admirer en Pologne pendant leurs multiples voyages de tels portraits nobiliaires — vu l'extraordinaire emprise, autour de 1600, de cette mode « sarmatique », en tant que style de vie, goût, costume, art et littérature — dans tout le royaume et dans les contrées avoisinées (et avoisinées surtout à la Pologne méridionale où les rencontres, dans des portraits pareils, de l'effigie de type Renaissance occidentale avec les costumes et les arts de l'Orient²⁶ pouvaient rapprocher davantage, de ce goût aristocratique polonais, les magnats de la Hongrie Supérieure²⁷, les nobles et les princes moldaves, déjà habitués dans leurs pays aux éléments artistiques venus de l'Empire turc). Notre hypothèse se trouve confirmée, paraît-il, par les voies de la prosopographie, car de tous les portraits polonais peints de cette époque que nous avons pu étudier, ce sont précisément deux exemplaires de la fin du XVI^e siècle et des débuts du XVII^e, donc de l'époque même du règne du fondateur de Sucevița, de ses contacts et voyages polonais, qui nous ont rappelé le voile de tombeau de Jérémie Movilă — sans avoir la présomption de lui établir le prototype exact —, exemplaires représentant des personnages auxquels le prince de Jassy et de Suceava se trouvait directement ou bien indirectement lié.

Si on pouvait passer plus vite sur le portrait d'un roi polonais, en l'occurrence le prédécesseur de Sigismond III, l'ancien voïvode et prince de Transylvanie Etienne Bathóri, peint en 1583, dans un contour presque ascétique (fig. 3) par un artiste bien connu et par lui protégé²⁸ — nous rappelant, comme attitude du modèle, le portrait brodé du prince de Moldavie d'une vingtaine d'années plus récent —, la première image qui nous arrête est celle d'un homme d'Etat illustre dans l'histoire polonaise, Léon Sapieha

²⁵ Voir, en général, M. Praz, *Emblema, impresa, epigramma, concetto*, dans *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Turin, 1975, p. 226—236.

²⁶ J. Tazbir, *op. cit.*; J. Bialostocki, *op. cit.*, p. 299—300.

²⁷ Dans ces zones hongroises les «tableaux de catafalque» du XVII^e siècle aux inscriptions et blasons rappelant ceux des portraits polonais sont dus parfois aux artistes polonais, vu les relations artistiques du pays pannonien avec la Pologne méridionale (E. D. Buzási, *17th Century Catafalque Paintings in Hungary*, dans «Acta Historiae Artium», 1—2, 1975, pp. 87—124; cf. K. Garas, *Magyarország festészet a XVII. században*, Budapest, 1953, p. 202).

²⁸ A. Ryszkiewicz, *op. cit.*, p. 38, fig. 5, ce portrait inaugurant le type même de la représentation nobiliaire polonaise du XVII^e siècle (*ibidem*, pp. 38—40); cf. F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, II, Cracovie, 1926, p. 159, fig. 160. Le Pr dr A. Ryszkiewicz, directeur de l'Institut d'art de Varsovie, a eu la gentillesse de nous procurer la photographie du portrait mentionné.



Fig. 3. — Martin Kober.
Portrait du roi Etienne Bathóri.

(fig. 4). Représenté dans une « attitude » déjà établie par le portrait royal précité, sauf la main qui s'appuie sur le sabre pareillement au prince Jérémie dans la broderie de Sucevița, portant un immense bonnet de fourrure et un costume rappelant celui de Movilă, sur un fond aux armures²⁹, ce puissant magnat fut chancelier du grand duché de Lituanie et voïvode de Vilno, de très ancienne et noble souche ducale égalant les Jagellons royaux, proche conseiller du roi, très écouté par Sigismond III et ambassadeur de celui-ci auprès de Boris Godunov dans des circonstances

²⁹ A. Ryszkiewicz, *op. cit.*, p. 40, fig. 6.



Fig. 4. — Portrait de Léon Sapieha.

qui n'étaient pas sans rapport avec l'histoire roumaine aux environs de 1600 et avec Michel le Brave ³⁰. Mais Léon Sapieha — tenu même par certains historiens tels Hasdeu comme descendant des voïvodes de Moldavie, tout comme le prince Jérémie, plus exactement d'une fille d'Etienne le Grand ³¹ — n'était qu'un proche ami des Movilă, ce qui, justement dans ce contexte, doit être mentionné. En 1601 il recevait de Jassy une lettre

³⁰ K. Niesiecki, *Korona Polska*, IV, Lwow, 1743, pp. 24—28; pour ce qui le concerne, voir aussi B. P. Hasdeu, *Cîte-va epistole estrase din arhivele familiei principiloru Sapieha și relative la istoria Movilesciloru și a lui Mihaiu cellu Viteazu*, dans *Arhiva istorică a României*, III, 1867, pp. 51—60.

³¹ *Ibidem*, p. 52 sqq.

de Jérémie Movilă lui-même³²; à l'ancienne amitié du grand dignitaire de la couronne polonaise envers la famille des Movilă rendait hommage en février 1613 la veuve de Jérémie dans une autre lettre à Sapieha lui demandant l'appui afin de délivrer son fils Constantin de l'esclavage tartare³³; quelques mois plus tard, en juin, à ce même grand chancelier de Lituanie, qui, apprenons-nous, avait montré une attitude bienveillante à l'égard de la châtelaine d'Uście et ses enfants, à Varsovie, celle-ci réclamait la faveur d'obtenir pour son autre rejeton, Alexandre, le trône princier moldave usurpé par Tomşa³⁴, mais, tour-à-tour, occupé naguère par son époux, son beau-frère et un de ses fils.

Le second portrait de noble polonais qui nous rappelle l'image brodée de Jérémie Movilă — peint avant 1613, la main sur son sabre, accompagné par son blason et une inscription latine, sur un fond aux colonnes, avec, au premier plan, l'horloge, symbole du temps tellement prisé par les maniéristes — représente Sébastien Lubomirski³⁵ (fig. 5—6); celui-ci appartenait à une famille importante du royaume, mêlée au XVII^e siècle au conflit entre la noblesse et le roi et très liée, de même que la parenté polonaise de Jérémie Movilă — les Wisnowiecki et les Firlej — à la Pologne méridionale³⁶. Fondateur d'une chapelle représentative pour le baroque du début du XVII^e siècle, dans l'église des Dominicains à Cracovie³⁷, Sébastien Lubomirski était ce châtelain de la Petite Pologne auquel en mai 1600, en tant que « seigneur et ami », Michel le Brave, prince de Valachie, écrivait en le priant d'être, auprès de Sigismond III, l'interprète de ses intérêts concernant la Moldavie, récemment conquise du prince Jérémie lui-même³⁸.

Comparé à de tels portraits peints à l'époque du « sarmatisme » polonais, l'ensemble et les détails du voile de tombeau de Jérémie Movilă — considérés à juste titre tellement novateurs dans le paysage de l'art roumain ancien — deviennent de beaucoup plus compréhensibles; on ne

³² *Ibidem*, p. 38—39.

³³ *Ibidem*, pp. 46—47.

³⁴ *Ibidem*, pp. 44—45 (la date de 1605 est corrigée à *ibidem*, pp. 60—61).

³⁵ Le portrait se trouve de nos jours exposé au Musée National de Varsovie (*Polskii portret iz sobranii muzeev Polskoi Narodnoi Respubliki*, Moscou, 1976, cat. 16). Pour le personnage représenté, voir K. Niesiecki, *Korona...*, III, Lwow, 1740, p. 167. Des années 1600—1620 datent aussi d'autres images peintes des membres de la famille de ce Lubomirski (*Polski portret...*, cat. 14, cat. 15, cat. 17), très caractéristiques du portrait nobiliaire polonais de l'époque (cf. W. Drecka, *Portrety Sebastiana Lubomirskiego i jego rodziny z XVI i XVII wieku*, in *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, XVII, 1973, p. 87—122). Quant au sens de l'horloge dans la culture maniériste, voir G. R. Hocke, *Lumea ca labirint. Manieră și manie în arta europeană de la 1520 pînă la 1650 și în prezent*, București, 1973, p. 141—147. Des données concernant Sébastien Lubomirski — châtelain de Biecz en 1598, châtelain de Wojnicz (près de Tarnów) depuis 1603 jusqu'à sa mort en 1613 (*Polski słownik biograficzny*, Wrocław—Varsovie—Cracovie—Gdańsk, tome XVIII/1, fasc. 76, 1973, pp. 40—42) —, ainsi que la photographie de son portrait, nous ont été aimablement transmises par Mme dr Krystyna Secomska, conservateur-adjoint au Musée National de Varsovie.

³⁶ J. Białostocki, *op. cit.*, p. 299; cf. J. T. Frazik, *Sztuka ziemi przemyskiej i sanoc-kiej około roku 1600. Uwagi o wykonawcach* dans *Sztuka około...*, p. 201.

³⁷ F. Kopera, *op. cit.*, p. 203, p. 210.

³⁸ *Hurmuzaki*, suppl. II, vol. I, n° 323, pp. 603—604 (le même jour, le 22 mai, Jérémie Movilă écrivait à Zamoyski sur les conséquences de ces mêmes événements — *ibidem*, n° 324, pp. 604—605 —, alors qu'un jour avant, son rival, Michel le Brave, avait adressé au roi Sigismond de Pologne des justifications pareilles à celles contenues dans la lettre à Sébastien Lubomirski, *ibidem*, n° 322, pp. 600—602).



Fig. 5. — Portrait de Sébastien Lubomirski.

pourra mettre en doute dorénavant le rapport de la dite broderie funéraire avec ce type de portrait — de caractère funéraire aussi, d'habitude — cultivé par l'aristocratie polonaise de l'époque, surtout pour les galeries des ancêtres, représentant — pleins de sévérité, de grandeur monumentale, fortement individualisés, sur des fonds géométrisés et aplatis, aux architectures et paysages de tradition gothique et de la Renaissance — les antécédents lointains ou proches des magnats contemporains et liés, par les voies de la politique et du mariage, à la famille moldave des Movilă.

Si on a pu établir ainsi les sources polonaises « sarmatiques » du voile de tombeau de 1606 du prince Jérémie, successeur des princes Muşat, on doit néanmoins voir dans cette pièce d'art somptuaire une œuvre entière-

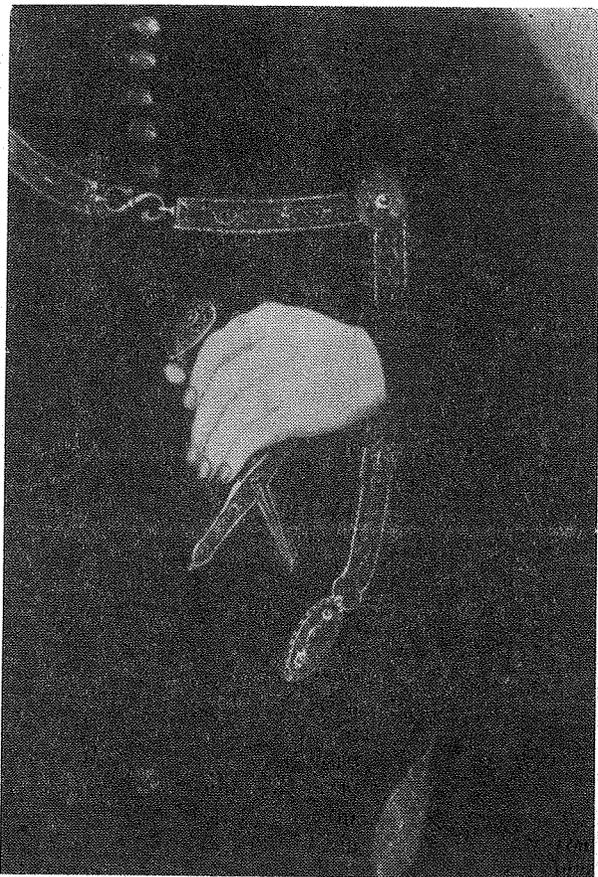


Fig. 6. — Portrait de Sébastien Lubormirski. Détail.

ment roumaine, née dans le contexte orthodoxe d'un art illustré jadis par l'admirable portrait funéraire brodé, tellement stylisé, de la byzantine Marie de Mangop — elle-même une Mușat par alliance —, un art dont les règles continuaient à être encore respectées au début du XVII^e siècle dans l'ambiance médiévale du monastère de Sucevița (comme le prouve en 1609 le voile de tombeau, encore très traditionnel et « hiératique », du frère de Jérémie Movilă, le prince Siméon³⁹ enseveli, lui aussi, dans la même nécropole moldave de la première famille noble devenue dynastie princière à l'Est des Carpates). Comparé aux images de Jérémie, peintes aux environs de 1600 encore à Sucevița, dans le tableau votif mural⁴⁰ ou bien, comme une influence de celui-ci, dans les manuscrits, tel le *Tétraévangélaire* illustré aux miniatures vers la fin de son règne et donné au monastère quelques mois après la mort du prince, en 1607⁴¹ — images tellement traditionnelles,

³⁹ M. A. Musicescu, *op. cit.*, cat. 44, p. 17, pp. 41-42, fig. 73-74.

⁴⁰ V. Brătulescu, *Pictura Suceviței și datarea ei*, dans *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 5-6, 1964, p. 224.

⁴¹ S. der Nersessian, *Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia: Paris. 74* (tiré à part), Washington, 1927, p. 7, p. 34, p. 39, fig. 42.

sans individualité précise plutôt, descendues d'une typologie médiévale des portraits princiers des XV^e et XVI^e siècles —, le portrait brodé du premier prince régnant de Moldavie issu d'une famille non princière nous frappe et nous semble tellement nouveau par son réalisme, par sa force, par l'individualité qu'il dégage ; de même, le costume, l'attitude, les éléments héraldiques — les armoiries du pays et la couronne princière fermée qui la surmonte en haut, à droite — sont des nouveautés qui renvoient directement aux portraits polonais « sarmatiques » quasi contemporains. Néanmoins, de même que dans le maniérisme polonais et hongrois des portraits nobiliaires d'entre la Renaissance et le baroque, une empreinte de la tradition médiévale nous accueille dans le cas du voile de tombeau du Sucevița. Empreinte évidente dans une certaine stylisation, accentuée par la technique de la broderie aux fils d'argent, d'or et de soie, dans un certain esprit décoratif et surtout dans l'extrême schématisme de l'espace environnant, ce qui nous permet, pensons-nous, de parler, dans les termes stricts de l'art de la Moldavie autour de 1600, des *éléments d'un maniérisme moldave*, représenté par une telle broderie princière, transition de l'élégance classique de la seconde moitié du XV^e siècle et du XVI^e vers les formes mouvementées et surchargées, baroques — toujours dans le sens local et orthodoxe — du milieu du XVII^e siècle.

Un maniérisme moldave — qu'on nous permette la parenthèse — parfaitement contemporain, comme esprit et position envers un classicisme antérieur, bien qu'il fût situé dans un horizon stylistique autre, avec le maniérisme international de l'Europe centrale, par exemple, pénétré par l'atmosphère aulique triomphante en Allemagne méridionale ou à la cour pragoise de l'empereur Rodolphe II, justement à la fin du XVI^e siècle et jusque vers 1610—1620⁴² ; maniérisme illustré précisément dans la première décennie d'après 1600 à l'Est des Carpates, trois ans après la broderie de Sucevița, par l'architecture et la sculpture de l'église centrale du monastère de Dragomirna (1609), tellement différentes de tout ce que l'on appelle l'art classique moldave (fig. 7). Exprimant une époque historique, stylistique et de civilisation⁴³, ce maniérisme, amateur d'ornements⁴⁴, de raffinement et de préciosité aristocratique, visibles surtout dans le rendu des somptueux costumes nobiliaires — depuis la Lorraine et les Flandres jusqu'à la Pologne et la Moldavie —, amateur néanmoins de bizarreries et d'exotisme⁴⁵, de virtuosité et de décorativisme scintillant transformant une image humaine dans une silhouette⁴⁶ — comme celle de Jérémie dans la broderie que nous commentons —, marie le réalisme profond à l'abstraction totale dans un espace, parfois irrationnel, à la limite entre la frappante vérité des choses et de la matière et le monde abstrait, irréel, des orne-

⁴² J. Shearman, *Mannerism*, Londres, 1967, p. 30.

⁴³ V. L. Tapié, *Le Baroque*, Paris, 1963, p. 124 ; E. H. Gombrich, *Mannerism: The Historiographic Background*, dans *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, 1966, p. 103.

⁴⁴ G. R. Hocke, *op. cit.*, pp. 284—285.

⁴⁵ Il y a lieu de rappeler, peut-être, que parmi les merveilles du trésor de Jérémie Movilă se trouvait, par exemple, un éléphant en or ! (I. Corfus, *Odoarele Movileștilor rămase în Polonia. Contribuții la istoria artei și a prețurilor*, dans « Studii », I, 1972, p. 50, n^o 56—57).

⁴⁶ J. Białostocki, *Problema manierismului și peisajistica din Țările de Jos*, dans *O istorie . . .*, p. 261.



Fig. 7. — Dragomirna. L'église principale du monastère.

ments et des arabesques »⁴⁷, en tant que style « élégant » par excellence — pour reprendre les mots d'un spécialiste du domaine⁴⁸ —, menant aux représentations aplaties et décoratives (également spécifiques de la pièce brodée de Sucevița et des nouveautés que représentait la sculpture du clocher de Dragomirna). Enfin, c'est ce maniérisme même qui prolongeait partout en Europe, au nord des Alpes — et c'est là un trait fondamental du style inaugurant, psychologiquement et anthropologiquement, l'époque moderne⁴⁹ —, en architecture aussi bien qu'en peinture, dans les arts « mineurs », aussi bien qu'en littérature, les traditions médiévales⁵⁰ (gothiques-catholiques, de même que médiévales-orthodoxes) retrouvées justement dans le type de la broderie funéraire du prince Jérémie et dans les voûtes de l'église du métropolitain Crimca, à Dragomirna, et qui cultivait également le canon élégant de l'élançantement rendant tellement insolite la silhouette de cette même église de Dragomirna⁵¹ (là où, quant à nous, on ne pourrait éliminer certaines suggestions gothicisantes amplement manifestes dans la Renaissance tardive et au début du baroque en Pologne méridionale, par exemple).

Il est sûr que dans le portrait de Jérémie Movilă les fleurs de lys, les cyprès — avec leur sens funéraire bien connu et très anciens, signes de la résurrection et de l'immortalité —, les tulipes si évocatrices d'un paysage oriental (fig. 8), doivent être interprétés comme la réduction à un schéma pur, au symbole, des paysages de certaines peintures polonaises de la Renaissance et du « sarmatisme »; de même, la silhouette du monastère de Sucevița, en haut, à l'extrémité gauche (fig. 9), pourrait être tenue pour un essai, à la fois naïf et pittoresque, de suggérer les architectures des arrière-plans des portraits polonais des XVI^e—XVII^e siècles, tandis que les insignes héraldiques de l'extrémité opposée de la broderie princière (fig. 10) se trouvent exactement à la place où se trouvait, pour la plupart, dans les portraits « sarmatiques » mentionnés, les armoiries nobiliaires ou bien royales tellement prisées par le monde polonais et ukrainien, dans

⁴⁷ *Ibidem*, p. 263; voir, dans ce sens également, A. Hauser, *Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, Londres, 1965, p. 30.

⁴⁸ J. Shearman, *op. cit.*, p. 19, p. 35 («the stylish style»).

⁴⁹ A. Hauser, *op. cit.*, p. 33, p. 37.

⁵⁰ J. Shearman, *op. cit.*, p. 25; E. R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, Bucarest, 1970, p. 314 sqq.; J. Bialostocki, *op. cit.*, p. 263; T. Chrzanowski, „*Neogotyck około roku 1600*». *Proba interpretacji*, dans *Szutka okolo . . .*, p. 75—112.

⁵¹ Pour certains auteurs, l'élançantement des monuments — visible dans l'architecture moldave depuis la fin du XVI^e siècle encore — serait à Dragomirna un signe du baroque, ainsi que les dénivellements intérieurs conduisant vers un espace presque scénique, ainsi que le contraste entre la sobriété des façades et le riche décor sculpté du clocher (D. Ionescu, *op. cit.*, pp. 79—81). Si on peut accepter dans ses lignes majeures cette thèse, il est néanmoins obligatoire d'y faire une nuance, quant au «moment maniériste» qui précède, avec Dragomirna, le baroque moldave du XVII^e siècle. Pour E. Papu, le monument central du monastère fondé par Crimca est baroque; l'auteur cité — malgré qu'il exprime un jugement inacceptable quant à la succession stylistique (pour cet auteur, le baroque de Dragomirna «s'ouvre vers le maniérisme»! voir *op. cit.* II, p. 280) — a eu l'intuition de la «manière» du style de cette fameuse église des environs de Suceava. Les éléments gothiques de l'architecture de Dragomirna ont permis d'autre part aux spécialistes (T. Chrzanowski, *op. cit.*, p. 78) de les aborder dans le contexte d'une sûre composante médiévale du maniérisme, à côté d'autres exemplaires de l'art européen de la fin du XVI^e et des débuts du XVII^e siècle.



Fig. 8. — Voile de tombeau du prince Jérémie Movilă. Détail.

l'art et la littérature⁵². Mais en dehors de l'inspiration d'un modèle peint — un parmi les plusieurs portraits de magnats polonais vus soit par le commanditaire représenté dans la broderie de Sucevița, prince moldave et noble du royaume de la Pologne en même temps, soit par l'artiste anonyme qui l'a créé d'après un carton ou même d'après un portrait, aujourd'hui perdu, de Jérémie Movilă lui-même —, il s'agit ici d'une adéquation tellement évidente, technique et stylistique, de l'image funéraire aux normes de l'art moldave postbyzantin (mentionnons encore une fois la broderie de 1477 de Marie de Mangop), que cet « unicum » de l'art ancien roumain qu'est la broderie de Jérémie reste une œuvre aux sens plus larges encore,

⁵² D. H. Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, Bucarest, 1976, p. 134. Les Movilă eux-mêmes avaient — à côté des armoiries de la Moldavie — leur blason de famille évident à Sucevița dans les fresques, dans la sculpture funéraire, dans l'art du métal, figurant comme tel dans les armoriaux polonais (K. Niesiecki, *op. cit.*, pp. 288—290); il s'agit de deux épées entrecroisées (D. Cernovodeanu, *Știința și arta heraldică în România*, București, 1977, p. 122) montrant « la vaillance dans les actions chevaleresques » (apud D. H. Mazilu, *op. cit.*, pp. 131—132).

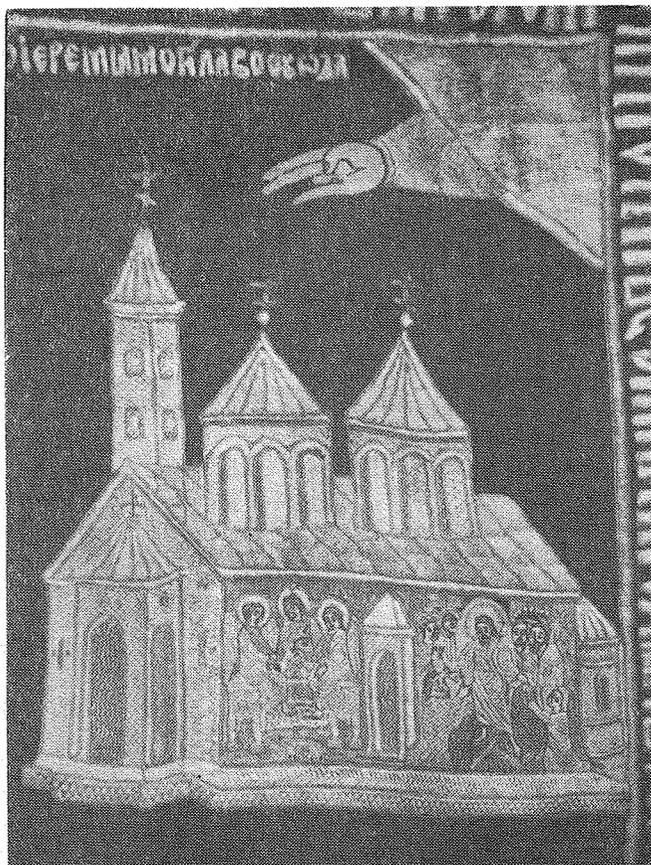


Fig. 9. — Voile de tombeau du prince Jérémie Movilă. Détail.

liant d'une façon symbolique et exemplaire, sans autre analogie aucune dans l'aire orientale du continent, l'esprit de l'art orthodoxe de tradition byzantine du Sud-Est européen, à celui de la Renaissance tardive du monde slave et catholique de la Pologne aux XVI^e et XVII^e siècles.

Tout comme du maniérisme au baroque on n'a franchi qu'un seul pas dans l'art polonais du XVII^e siècle⁵³ — les zones méridionales du royaume pratiquant à l'époque un art où l'empreinte du décoratif, de la polychromie orientale, n'est point négligeable⁵⁴ —, un seul pas fut franchi également d'un maniérisme « sui generis » de la Moldavie aux alentours de l'an 1600, représenté par la broderie funéraire de Sucevița, au baroque moldave compris dans son sens local, antérieur de peu, ici, aux premières présences du baroque occidental au milieu du XVII^e siècle.

⁵³ Pour le « maniérisme » de l'art polonais à la fin du XVI^e siècle et au début du suivant, voir J. Bialostocki, *Noțiuni de manierism...*, p. 282.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 299—300.

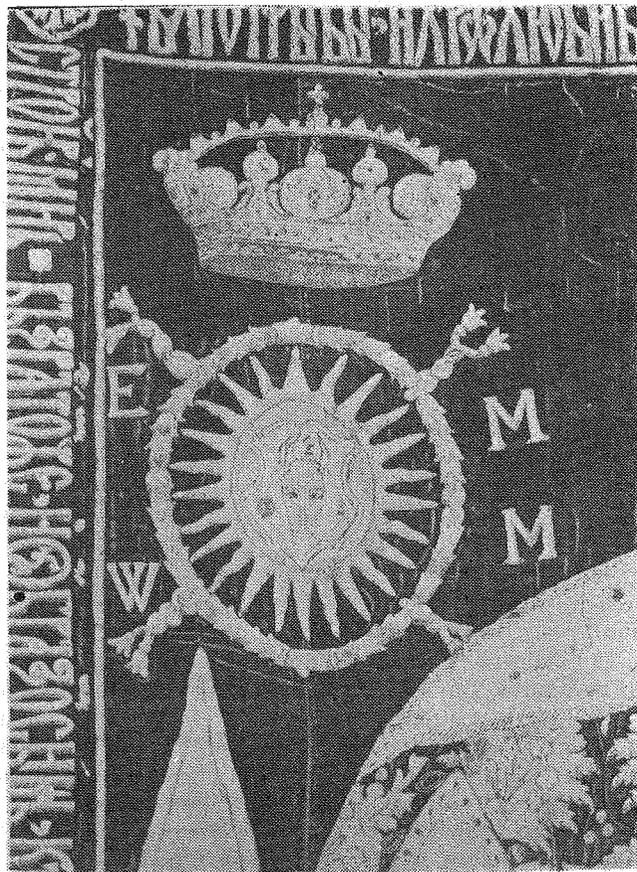


Fig. 10. — Voile de tombeau du prince Jérémie Movilă. Détail.

En fait, il s'agit de ce que nous avons pris la liberté d'appeler — avec le risque même d'ajouter une épithète de plus à un des concepts d'histoire culturelle les plus controversés et discutés — le *baroque orthodoxe post-byzantin*, style des arts plastiques qui rassemble les modalités du répertoire décoratif médiéval des Balkans et de l'Islam, spécifiques de ces parties du monde européen oriental, à l'époque de la Turcocratie, où on a continué une vie d'Etat et une activité culturelle « officielle » au XVII^e siècle — tels les pays roumains — et où, à des moments de « monarchique » autorité (d'un Vasile Lupu en Moldavie, d'un Constantin Brâncoveanu en Valachie); on s'adressait aux instruments fastueux d'une propagande visuelle héritée des temps byzantins et prolongée, en terre roumaine, par l'atmosphère de ce qu'une célèbre formule appela « Byzance après Byzance ».

Contemporain aux triomphes baroques d'autres zones européennes⁵⁵ — de même que le « maniérisme moldave » était voisin, au point de vue

⁵⁵ A Rome même, le baroque domine l'architecture vers 1620—1630, son épanouissement se plaçant quelques dizaines d'années plus tard: D'ailleurs, l'époque 1630—1650 — considérée comme fondamentale pour la naissance de l'homme moderne occidental (apud V. Ciudea,

chronologique, à d'autres maniérismes du continent —, ce baroque post-byzantin de l'espace roumain fut le style d'une certaine pompe aulique et d'un mécénat munificent qui s'étendait — surtout à l'époque du règne du prince Lupu, à la fin de la première moitié du XVII^e siècle — de Lwow jusqu'au Proche-Orient orthodoxe et méditerranéen dominé par les Turcs⁵⁶; un baroque, donc, évident vers 1640 — l'époque où l'on érigeait à Jassy l'église du monastère des Trois Hiérarques⁵⁷ (fig. 11) et où on y brodait les fameux portraits (fig. 12—13) représentant la première épouse⁵⁸ et le fils du prince moldave d'obscur origine balkanique —, un baroque caractérisé par la profusion des matériaux toujours mis en relief, au sens propre et figuré, depuis les riches sculptures dorées aux fils de métal précieux, ainsi que par la fusion, dans une même œuvre d'art, de plusieurs arts depuis l'architecture et la sculpture décorative en pierre et en bois à la broderie et à la peinture murale (profusion et fusion qui font, partout en Europe, les traits distinctifs de ce qu'on appelle généralement « le premier baroque »⁵⁹); un baroque, enfin, qu'allait joindre bientôt les échos directs du baroque occidental arrivés dans les milieux roumains par diverses filières — polono-ukrainienne en Moldavie, vénéto-padouanne en Valachie —, dans les deux pays carpato-danubiens s'y ajoutant le poids d'un autre baroque, encore peu connu, celui de Constantinople.)

Le trait d'union entre le faste postbyzantin témoigné par tant de cérémonies brillantes de la cour de Jassy, l'élégance et la pompe de certaines formes du baroque occidental venues du monde polonais — à l'église du monastère de Golia, bâti à Jassy toujours et toujours par le prince Lupu⁶⁰ — et l'éclat, la couleur, la surcharge des façades exubérantes, tellement orientales, d'une autre fondation du prince, l'église-nécropole des Trois Hiérarques — traditionnelle comme plan, unique dans son genre comme décor sculpté en pierre, ornée par des peintres moscovites —, représente, au point de vue des arts visuels, le véritable début d'un baroque moldave, synthèse d'Orient et d'Occident, à une époque marquée par le règne de ce « nouveau-riche » qui, une fois prince, prit un nom nouveau, de résonance impériale byzantine, rappelant de près les basilées des rivages du Bosphore, disparus de l'histoire deux siècles avant lui. A cette époque du triomphe du visuel — apprécié à sa juste valeur, dans son éloge de la vue, par le chroniqueur moldave le plus célèbre du XVII^e siècle, l'huma-

Les intellectuels du Sud-Est européen au XVII^e siècle (I), dans « Revue des Etudes Sud-Est européennes », 1970, 2, p. 182) — fut pour les Roumains aussi, dans le siècle d'un baroque local, le début d'une orientation « aulique » vers l'Occident et vers la nouveauté.

⁵⁶ D'un « état d'esprit baroque » dans les milieux roumains depuis la quatrième décennie du XVII^e siècle, parle D. H. Mazilu, (*op. cit.*, p. 21).

⁵⁷ Si on n'oublie pas le rôle fondamental de la façade à l'époque du baroque (E. Papu, *op. cit.*, II, p. 119), il est compréhensible que ce fameux monument roumain fût considéré comme baroque (« la conquête la plus spectaculaire du baroque chez nous », écrivait l'auteur précité, *ibidem*, p. 281), interprétation à laquelle nous nous rattachons afin de déceler justement un baroque roumain spécifique, un baroque — ajoutons-nous — « postbyzantin ».

⁵⁸ Pour le caractère baroque du portrait de Tudosca Bucioc, voir D. Ionescu, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁹ A. Blunt, *Some Uses and Misuses of the Terms Baroque and Rococo as applied to architecture*, Londres, 1973, p. 9.

⁶⁰ « Monument-clé » et très pur du baroque en Moldavie au XVII^e siècle, tel que le prouve D. Ionescu, *op. cit.*, p. 83—90.

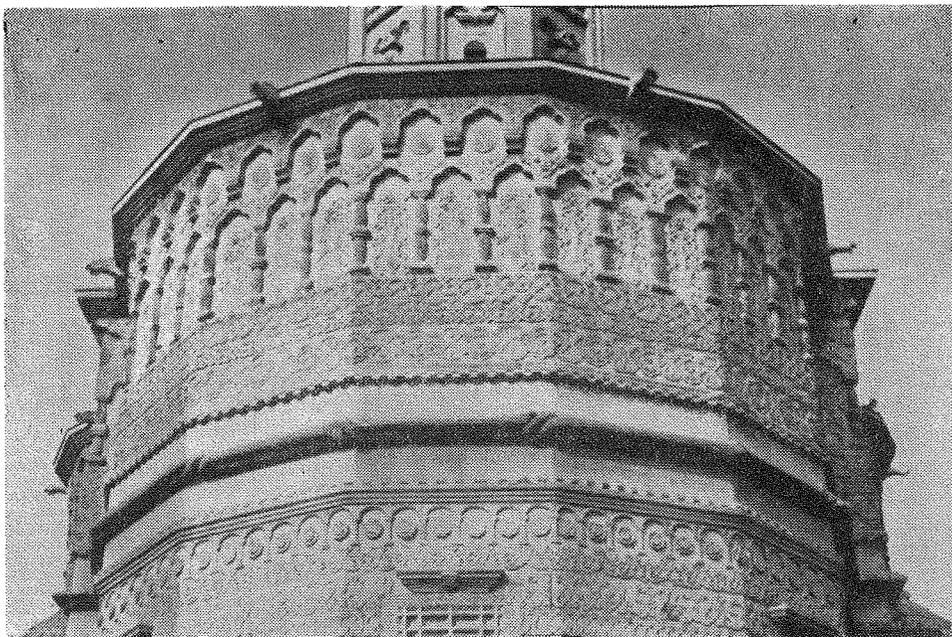


Fig. 11. — Jassy. L'église de l'ancien monastère des Trois Hiérarques. Vue extérieure.

niste philo-polonais et presque baroque que fut Miron Costin ⁶¹ —, du triomphe, également, de l'ostentation et des effets plastiques produisant ce qu'on appelait sur d'autres méridiens du baroque « meraviglia », ou « stravaganza » ou bien « stupore » ⁶², les « tableaux brodés » autour de 1639 au Trois Hiérarques, nous semblent symptomatiques d'un style d'art et d'un style de vie. Et cela au siècle des ambitions démesurées et de la soif du pouvoir, illustrées à merveille par Vasile Lupu lui-même — l'homme « d'une nature hautaine et impériale plutôt que princière », « avec la fortune, le pouvoir et l'éclat de son règne célèbre », pour citer une fois de plus Costin ⁶³ —, siècle de terrible insécurité pour une Moldavie successivement pillée par la soldatesque polonaise et par les cavaliers cosaques, par les Tartares de Crimée et les armées du Sultan.

Avec leur fond de velours cramoisi — reconstruit aussi à Sucevița quelques décennies auparavant —, avec les costumes de grande cérémonie portés par la princesse Tudosca chargée de bijoux et par son fils Jean, l'héritier chétif et malchanceux du prince ⁶⁴ — portant, lui aussi, le

⁶¹ M. Costin, *Opere* (éd. P. P. Panaitescu), Bucarest, 1958, p. 142 ; pour la place et le rôle du visuel à l'époque baroque, voir E. Papu, *op. cit.*, I, p. 31-32, II, p. 185.

⁶² A. Marino, *Dictionar de idet literare*, I, Bucarest, 1973, p. 244.

⁶³ M. Costin, *op. cit.*, p. 113, p. 130 ; elle ressort, comme très significative à ce sens, la parfaite coïncidence chronologique du règne de Vasile Lupu avec l'affirmation — à l'autre bout de l'Europe, en 1651 par Hobbes dans son « Léviathan » — du fait que la vie humaine n'est que « a restless desire for power after power, unto death » (apud J. Bialostocki, « Barocul » : *stil, epocă, atitudine*, dans *O istorie...*, p. 344).

⁶⁴ M. Costin, *op. cit.*, p. 117.



Fig. 12. — Portrait brodé de la princesse Tudosca.



Fig. 13. — Portrait brodé de Jean, fils du prince Vasile Lupu.



Fig. 14. — Portrait brodé de la princesse Tudosca. Détail.

sabre long ⁶⁵ comme autrefois Jérémie Movilă, mais lymphatique autant que l'autre avait été plein de vigueur —, ces broderies nous apparaissent comme une réplique des façades de l'église des Trois Hiérarques, presque en relief, surchargées de fils d'or et d'argent, d'ornement détaillés avec soin (fig. 14), avec leur réalisme presque élémentaire, mais d'un art consommé dans le rendu des physionomies et d'une immense somptuosité; elles nous apparaissent aussi comme expressives de ce penchant évident des XVII^e et XVIII^e siècles vers les valeurs tactiles et plastiques, retrouvé dans le relief accentué et opulent des détails sculptés dans les portails en pierre et les stalles en bois des églises, modelé dans le stuc des icônes et des peintures murales comme aux Trois Hiérarques et à l'église du monastère de Cetățuia

⁶⁵ M. A. Musicescu, *op. cit.*, cat. 56–57, pp. 44–45, fig. 82–85. En ce qui concerne ces portraits de Jassy auxquels on remarquait, dans certains gestes, un caractère « mondain et maniériste » (l'opinion de l'auteur cité, *Broderia...*, loc. cit.), nous croyons que leur air « maniériste » pourrait découler de leur inspiration certaine de la broderie princière de Sucevița, de quelques dizaines d'années plus ancienne. Pour ces portraits brodés des Trois Hiérarques, voir aussi N. Iorga, *Tapițeriile doamnei Tudosca a lui Vasile Lupu*, dans *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, VIII, fasc. 32, 1915, pp. 145–153.

à Jassy, de même que dans plusieurs autres monuments roumains de l'époque, sur les murs des palais et des églises du temps de Brâncoveanu, finement ciselé dans l'argent des bijoux, brodé aux lourds fils d'or et de soie comme dans ces portraits de la princesse Tudosca et de Jean, fils du prince Vasile Lupu.

Loin de tenir au moyen âge comme vision⁶⁶ et très proches des tableaux peints de l'époque prémoderne⁶⁷, rhétoriques comme une phrase baroque, appartenant aux membres de la famille d'un prince apparenté encore à la Pologne et à la Lituanie des Radziwill, à l'Ukraine baroque d'un Hmielnicki, mais surtout en relation avec l'Orient et la Constantinople des patriarches et des sultans, de tels portraits brodés — préparant ce goût moldave d'après 1700, retrouvé à Jassy surtout, pour les arts et la littérature baroques occidentales, comme un signe évident d'une mentalité « aristocratique » dans laquelle on a pu déchiffrer un trait permanent de l'esprit moldave moderne⁶⁸ — font amplement preuve de ce qu'on pourrait appeler le « baroque postbyzantin » de la Moldavie du milieu du XVII^e siècle. D'une Moldavie et d'un siècle sis entre l'Orient et l'Occident et où naquirent des humanistes et des érudits qui, tout comme Milescu ou Cantemir, unirent par leurs lectures, par leurs voyages et par leurs œuvres des civilisations tellement diverses, ainsi que l'avaient fait, peu de temps avant eux, les portraits moldaves que nous avons brièvement commentés jusqu'ici.

⁶⁶ M. A. Musicescu, *Broderia medievală* . . . , p. 18.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁸ E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, Bucarest, 1972, pp. 110–132.