

Un graffiti slave sur la façade d'une église de Bucovine

In: Revue des études slaves, Tome 23, fascicule 1-4, 1947. pp. 89-101.

Citer ce document / Cite this document :

Grabar André. Un graffiti slave sur la façade d'une église de Bucovine. In: Revue des études slaves, Tome 23, fascicule 1-4, 1947. pp. 89-101.

doi : 10.3406/slave.1947.1451

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_1947_num_23_1_1451

UN GRAFFITE SLAVE SUR LA FAÇADE D'UNE ÉGLISE DE BUCOVINE,

PAR

ANDRÉ GRABAR.

Parmi les fresques qui décorent les façades des églises moldaves, on trouve quelquefois une scène d'allure historique qui figure Constantinople assiégée par les Turcs ⁽¹⁾. Tous les exemples de cette image appartiennent à la même époque : Baïa remonte à 1532, Saint Georges de Suceava est un peu antérieur à 1535, Humor date de 1535, Moldovița de 1537, Arbora des environs de 1541.

Trompés par les apparences (costumes turcs des assaillants, usage de l'artillerie par les deux adversaires), certains archéologues roumains ont pensé d'abord à une représentation de la prise de Constantinople par les Ottomans en 1453 ⁽²⁾, que des peintres auraient figurée « par erreur », sauf à Arbora, où effectivement on ne voit ni uniformes turcs ni canons, et où, en revanche, une légende explicite ⁽³⁾ précise que l'événement représenté est une défaite des barbares devant les murs de Constantinople, au VII^e siècle, sous l'empereur Héraclius. C'est cette victoire chrétienne sur les infidèles (sa date exacte est 626) que des peintres dis-

⁽¹⁾ P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, pp. 239-241 et Index, Siège de Constantinople; — I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, pp. 111-121. M. Henry signale un exemple de cette image à Bălinești; je ne l'ai pas relevée lors de ma visite de cette église, en 1930.

⁽²⁾ N. Jorga, *Neamul românesc din Bucovina*, 1905, p. 102; — N. Grecu, dans *Byzantion*, I, pp. 275 et suiv., p. 283; — Ștefănescu, *l. c.*, pp. 109, 119 (« confusion »), p. 127; — Henry, *op. cit.*, p. 239 : « C'est par erreur que les peintres des églises moldaves, sauf celui d'Arbore, ont représenté l'assaut de 1453 ». Le graffite que nous publions écartera définitivement cette hypothèse insoutenable.

⁽³⁾ Fac-similé, transcription et traduction de ce texte : Grecu, *op. cit.*, pp. 287-289.

traits auraient remplacée dans la plupart des cas par une image de la catastrophe de 1453. Car si chacun se souvenait de celle-ci à l'époque où l'on exécutait les fresques moldaves, le triomphe du VII^e siècle ne parlait plus à aucune imagination ⁽¹⁾.

Mais cette explication est manifestement inexacte. Aucun ordonnateur des peintures orthodoxes du XVI^e siècle n'aurait accepté une représentation du plus grand désastre chrétien sur la façade d'une église (en admettant l'invraisemblable hypothèse de peintres distraits et qui l'auraient été tous, sauf celui d'Arbora). D'ailleurs un détail iconographique significatif, commun à la fresque d'Arbora et aux peintures remplies de Turcs et de canons, suffirait à prouver que toutes ces images du siège, sans exception, figurent une victoire et non pas une défaite des chrétiens : on a tenu à y figurer toujours une pluie de feu et de cendre qui s'abat sur les seuls assaillants, c'est-à-dire sur les infidèles. Il s'agit donc d'un miracle au profit des chrétiens, et par conséquent d'un triomphe des défenseurs de Constantinople. Quant aux costumes turcs des assaillants et quant aux canons, il s'agit simplement d'un anachronisme, typique pour l'art du XVI^e siècle.

C'est à O. TAFRALI, je crois, que revient l'honneur d'avoir remarqué le premier que, partout où elle apparaît, cette scène accompagne une illustration monumentale de l'Hymne Acatliste ⁽²⁾. Il n'a pu toutefois préciser le lien qui la rattachait à ce chant byzantin célèbre. Une icône russe du XVII^e siècle nous en offre le moyen ⁽³⁾. En effet, le Siège y figure, comme sur les églises moldaves, parmi les illustrations de l'Acatliste, mais, à la différence de ces fresques, il a pour légende l'incipit du *κοντάκιον αὐτόμελον* ou Préface de cette hymne ⁽⁴⁾. Nul doute qu'en Mol-

⁽¹⁾ Voir les ouvrages cités p. 89, note 2.

⁽²⁾ Dans : *Mélanges G. Schlumberger*, II, 1924, pp. 456-461 ; *Arta et Archeologia* (Jassi), III, 1929, pp. 1 et suiv. Cf. Tafrahi, dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1924.

⁽³⁾ Kondakov, *The russian Ikon*, pl. IX (icône par Simon Ušakov, dans l'église Notre-Dame de Géorgie, 1659) ; — Igor Grabar, *История русского искусства*, VI, p. 437.

⁽⁴⁾ Incipit de la Préface ou kontakion initial : Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ τὰ νικητήρια. En slave : ВЗВРАНИЮ БОЕКОУ ПОБѢДИТЕЛЬНОУ. — Nous n'avons pas à reprendre ici le problème des origines de l'Acatistos Hymnos qui a fait l'objet de nombreuses recherches (en dernier lieu S. Eustratiadès, dans la revue *Γρηγόριος ὁ Παλαμῆς* (Salonique), 1917, et un aperçu rapide de la question par A. Frolov, dans *Revue de l'Histoire des Religions*, CXXVII, 1944, pp. 69-70, 94-98, qui résume aussi le problème des commémorations liturgiques des sièges de Constantinople levés grâce à l'intervention de la Vierge). Relevons cependant un fait qui intéresse l'histoire des illustrations de l'Acatliste (sur les cycles habituels de ces illustrations,

davie également l'image remplissait le même rôle, et si, sur ces fresques, le Siège de Constantinople est représenté un peu à l'écart des autres illustrations de l'Acathiste, cette ordonnance répond exactement à la place que le *kontakion* tenait dans l'hymne et dans la liturgie. On n'aura donc plus à revenir sur le sujet précis de cette image, et sa valeur symbolique n'est pas moins évidente : la victoire de 626 ayant été remportée grâce à l'intervention de la Vierge *ὑπέρμαχος στρατηγός*, la scène était destinée à proclamer la puissance victorieuse de la Théotokos. Autrement dit, les iconographes byzantins, qui l'ont créée en partant d'une strophe de l'Acathiste, se sont servis d'un événement historique pour en faire un symbole de la « victoire perpétuelle » de la Vierge.

Cependant, les historiens roumains modernes n'ont pas été les premiers à se méprendre sur la signification réelle de cette scène. L'auteur anonyme d'un graffite du xvi^e siècle en fit autant, quoique d'une manière différente, et les réflexions qu'il confia à cette inscription sont suggestives à bien des égards. Ce graffite nous est précieux, en particulier, parce qu'il apporte un témoignage des plus rares sur la façon dont un spectateur orthodoxe du xvi^e siècle pouvait interpréter des peintures de tradition byzantine.

C'est en 1930 que j'ai relevé ce graffite tracé avec une pointe sur le crépi qui sert de base aux fresques de la façade sud de l'église de Moldovița. L'inscription figure sur l'image du siège de Constantinople. Elle suit le faite du mur d'enceinte de la ville, au-dessous d'un artilleur penché sur son canon et sous un groupe de diacres. En voici le texte et la traduction :

sans image du Siège, voir G. Millet, dans les *Izvestija* de l'Inst. arch. bulgare, X, 1936, pp. 90-91, résumé d'une communication au IV^e Congrès International des Études byzantines, Sofia, 1934; voir aussi Myslivec, dans *Seminarium Kondakovianum*, V, 1932). En effet, il y aurait lieu de rapprocher l'absence d'une illustration du *kontakion* initial dans les cycles byzantins et serbes de l'Acathiste et l'hypothèse selon laquelle cette strophe de l'Hymne serait postérieure à ses autres parties (Papadopoulos-Kerameus, dans *Византийский Временник*, X, 1903, p. 367 et suiv., XV, 1908, p. 357 et suiv., et dans *Византизм*, I, 1909, p. 517 et suiv.; Théarvic, dans les *Échos d'Orient*, VIII, 1905, p. 166; Diamantopoulos, dans *Εκκλησιαστικός Φόρος*, XXXVI, 1914, p. 362 et suiv.; cf. Frolow, *op. cit.*, p. 69). Il est possible que la première illustration de l'Acathiste ait été antérieure à l'adjonction du *kontakion*. La plupart des cycles d'images (ceux qu'a étudiés M. Millet) remonteraient alors à cette version initiale, tandis que ceux des façades moldaves qui comprennent l'image du Siège représenteraient la rédaction postérieure. Les deux rédactions ont dû être créées à Constantinople avant la chute de l'Empire (voir *infra*, p. 100, note 2).



Moldovita en Bucovine. Fragment d'une image du «Siège de Constantinople»
(le graffite se détache en blanc sur une bande foncée qui suit le faite du mur).

СЛАВЕНЪ ОУБО ПОБѢДЪ НАПИСАЮ^М КО^СНСТАНТИНОПОЛ^СКЮ НА^А КАГАНО^М
СКИ^МСКИ^М. ПОЧТОЖЕ ОУБО НЕ ПИШУ^М БѢДЪ СВОЮ И ПОГЫБЕЛЬ И(Ж)Е
ПОСТРАДАША Ѡ^МАМИРЪ САРАЦИНСКАГО ЕГ^АА ВЪЗЕПЪ КО^НСТАНТИНОПОЛЬ.

« Ils figurent bien la glorieuse victoire de Constantinople sur le khan scythe, mais pourquoi donc ne figurent-ils pas leur malheur et le désastre qu'ils ont subi du fait de l'émir sarrasin lorsqu'il prit Constantinople ? »

Comme on voit, l'auteur anonyme de ces phrases avait bien reconnu sur la fresque la représentation d'une victoire des Constantinopolitains et par conséquent d'un assaut manqué des infidèles. Avec l'auteur de la peinture, qui figura sur les murs de la ville assiégée une icône de la Théotokos et le Mandylion de la Sainte Face exposés solennellement, face à l'ennemi, il a dû admettre que cette victoire d'autrefois avait été acquise grâce à l'intervention de ces images miraculeuses et par leur intermédiaire, grâce à la protection de la Vierge. Mais, troublé par l'anachronisme de l'iconographie qui prêtait aux assaillants les costumes et les armes des armées ottomanes, il n'a pas pu s'empêcher de rapprocher ce siège de Constantinople, vieux de plus de huit siècles, d'un autre siège, bien plus récent, et qui, au xvi^e siècle ⁽¹⁾, était encore dans toutes les mémoires. Le désastre de 1453 n'annulait-il pas la victoire de 626 ? Les Turcs infidèles n'étaient-ils pas maîtres de Constantinople et aux portes de la Moldavie ? L'auteur du graffite jugea bien déplacée la prétention de se prévaloir d'un succès d'autrefois puisqu'il avait été suivi d'une défaite finale, et il ne résista pas à l'envie de signaler son désaveu aux spectateurs de la fresque litigieuse.

Rien ne nous autorise à supposer qu'il ait douté de l'efficacité de la protection de Constantinople par la Vierge. Il n'en reste pas moins que la peinture du Siège ne trouva pas en lui ce spectateur normal du moyen âge, pour lequel cette image symbolique fut composée naguère à Byzance et intégrée dans un cycle d'ico-

(1) A en juger d'après la forme des lettres, le graffite pourrait remonter au xvi^e ou au xvii^e siècle (voir en particulier les « carrés, les « couchés, les « avec queue, ainsi que le tracé des abréviations). Mais, pour deux raisons, je crois devoir le dater du début de cette période : 1° l'auteur de l'inscription emploie le présent en parlant de de l'exécution de la fresque : « ils figurent... la victoire », « pourquoi ne figurent-ils pas... » ; il écrivait donc à une époque rapprochée de la date de la décoration de Moldovița (1537) ; — 2° le rapprochement entre le sujet de la fresque et le sac de 1453 s'imposait de moins en moins à l'esprit à mesure qu'on s'éloignait de l'époque de la prise de Constantinople par les Turcs, et par conséquent au xvii^e siècle moins qu'au xvi^e ; or, c'est ce rapprochement spontané qui est à l'origine des réflexions consignées par le graffite.

nographie sacrée. Il vit une scène historique précise, l'événement matériel de la victoire de 626, là où cette imagerie lui proposait une démonstration de la victoire perpétuelle de la Théotokos, c'est-à-dire le symbole d'une notion religieuse qui se place sur un plan idéal. Le point de vue de l'auteur du graffiti est « rationnaliste ». L'iconographie byzantine ne l'avait pas prévu. Elle comptait avec les « yeux intérieurs », ignorant les difficultés d'ordre logique qui troublèrent l'anonyme de Moldovița. Car, pour le mystique, la défaite de 1453 n'enlevait rien au don de victoire permanente de la Vierge, qui est le vrai sujet de l'évocation iconographique du Siègè de 626.

C'est en vertu du même principe de la symbolique religieuse inspirée par l'histoire que l'empereur Attale, qui, grâce à Alaric, régna de 410 à 416 sur les ruines de Rome, après le sac de l'Urbs, grava naguère sur ses monnaies cette légende surprenante : *Invicta Roma aeterna* ⁽¹⁾. Le paradoxe de cette invincibilité de Rome, qu'on affirma ainsi au lendemain d'une capitulation (la première depuis la fondation de Rome), n'existait pas pour Attale et les barbares vainqueurs : la fiction de l'« éternité » et du triomphe de Rome faisait partie de la mystique de l'Empire qu'ils tenaient à perpétuer à tout prix.

Y eut-il quelqu'un au v^e siècle pour remarquer la singulière contradiction avec la réalité matérielle dans laquelle se mettait cette iconographie symbolique adoptée par un empereur ? En 410, on était aux débuts de la grande expérience d'une imagerie « intelligible » qui prétendait figurer l'essence des choses et qui crut la suggérer mieux en renonçant à l'imitation de la réalité apparente. Il est donc probable qu'une critique rationaliste de cette imagerie avait peu de chances de se manifester à cette époque. Et je crois que tout le moyen âge ne lui fut pas plus favorable : il est frappant à cet égard que ni les Iconoclastes qui protestèrent contre le principe de l'iconographie figurative (et non pas contre un contresens quelconque dans les images), ni les théologiens latins qui s'élevèrent contre l'envahissement de l'art de l'Église par les sujets profanes (par exemple saint Bernard), ne semblent avoir jamais remis en question la base irrationnelle et symbolique de l'art de leur temps, et pas plus ses buts que ses moyens d'expression.

Les conventions et les limites de cet art ne furent découvertes qu'à l'issue du moyen âge, à la suite d'un examen critique des

(1) Cohen, VIII, p. 204-205 : Attale, n^{os} 3, 5, 6.

images, et ce fut là l'annonce de la fin de l'expérience esthétique médiévale. Son dernier refuge, on le sait, fut l'art religieux des pays orthodoxes où l'art irréaliste fondé aux premiers siècles de notre ère se prolongea jusqu'au XVIII^e siècle. N'empêche que, deux cents ans plus tôt, l'attitude critique à l'égard de certaines images religieuses s'y est manifestée sporadiquement et sous l'influence des idées occidentales contemporaines. Le graffite de Moldovița en offre précisément un exemple.

On ne saura jamais si l'auteur de ces lignes a bien réalisé la portée de sa découverte, à savoir qu'il était possible de ne voir sur une image de l'art sacré que la réalité matérielle qui s'y trouvait représentée, et qu'une fois dépouillée de son contenu irrationnel cette image pouvait choquer le bon sens. En fait, sa découverte signifiait que les raisons psychologiques sur lesquelles reposait l'expérience artistique de l'art religieux du moyen âge avaient perdu leur caractère d'évidence, — ce qui aurait dû entraîner, à une échéance plus ou moins rapprochée, la fin de cette expérience elle-même, c'est-à-dire de l'imagerie religieuse irréaliste et symbolique, fidèle aux traditions byzantines. Certes, on le sait, l'imagerie orthodoxe conforme à ces traditions a réussi à se maintenir encore pendant plus d'un siècle après la date probable du graffite de Moldovița, qui a dû avoir pour auteur un esprit particulièrement affranchi. Mais, à voir de plus près maintes œuvres conservées du XVI^e et du XVII^e siècles, on y relève de nombreux indices d'une modernisation progressive de l'imagerie religieuse, au détriment des traditions médiévales. Les tendances nouvelles s'y manifestent de façon différente, selon les écoles et les peintres. Les uns cherchent à se rapprocher de l'illusion de la réalité matérielle ⁽¹⁾ et trahissent ainsi l'un des principes fondamentaux de l'imagerie religieuse médiévale. Les autres inventent des compositions nouvelles — images symboliques et mystiques abstraites ⁽²⁾ — et abandonnent ainsi le domaine de l'histoire providentielle à laquelle

(1) En Russie, au XVI^e siècle : multiplication de motifs nouveaux qui représentent des édifices typiques de l'architecture russe et les costumes de l'époque et tendent ainsi à suggérer la « réalité » des scènes et des personnages figurés ; au XVII^e siècle : progrès décisifs de l'imitation de la forme plastique des êtres et des choses ; essais de perspective linéaire ; premiers « paysages » panoramiques. En Moldavie, deuxième moitié du XVI^e siècle : apparition du « paysage » et de la perspective, sur les fresques de l'« église épiscopale » de Roman et de l'« église monastique » de Sucevița.

(2) Sur cette iconographie nouvelle : Kondakov, *op. cit.* ; P. Muratov, dans Igor' Grahar', *op. cit.*, p. 313 et suiv. ; Myslivec, dans *Byzantinoslavica*, III, 2, 1931, pp. 462-497.

les Byzantins limitaient volontairement leur répertoire de figurations religieuses. Une intervention réformatrice de ce genre suppose des initiatives individuelles et, au préalable, une constatation des insuffisances de la tradition byzantine, c'est-à-dire le même état d'esprit critique qui se manifesta dans notre graffiti. Et ce parallélisme nous fait mieux saisir l'origine occidentale de toutes ces manifestations, car les progrès du réalisme dans la peinture orthodoxe des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles et les images nouvelles aux sujets mystico-symboliques s'inspirent sans aucun doute possible de l'art occidental de la fin du moyen âge et de la première Renaissance.

Nous savons d'ailleurs que, à l'époque même où l'on traçait le graffiti de Moldovița, d'autres observateurs de l'iconographie orthodoxe, ceux-là en Russie, soumettaient à un examen non moins critique certaines peintures religieuses de leur temps. Eux aussi exprimaient des doutes quant à la valeur de ces images et n'hésitaient pas à exposer par écrit les critiques qu'ils formulaient. Et si ce n'est point la réalité historique sur les images qui inquiétait ces observateurs russes du ^{xvi}^e siècle, comme ce fut le cas pour l'anonyme de Moldovița, mais la conformité au dogme orthodoxe, l'esprit critique nouveau leur est commun à tous.

En Russie, la première en date des discussions au sujet d'une iconographie religieuse se place aux environs de 1500⁽¹⁾. Elle met aux prises l'archevêque Gennadij de Novgorod et plusieurs habitants de la ville de Pskov. Ces derniers admirent un certain type d'image inconnu jusqu'alors, tandis que Gennadij le condamne sans l'interdire. Quelques années plus tard, en 1518-1519, un certain *djak*, Misjur Manechin, soumet au jugement du fameux Maxime le Grec une icône nouvelle et qui semble douteuse. Maxime en écarte l'iconographie en tant qu'étrangère à la tradition, et il ajoute à ce propos cette réflexion significative (qui s'appuie peut-être sur l'expérience en matière d'art occidental que ce moine grec avait dû acquérir en Italie, pendant le long séjour qu'il fit à Florence) : certes, « celui qui voudrait

(1) Les discussions sur les icônes en Russie au ^{xvi}^e siècle ont fait l'objet récemment d'une série d'études détaillées, avec bibliographie abondante, par N. E. Andreev : *Die Akten des Djak Viskovatij*, dans *Seminarium Kondakovianum*, V, 1932, p. 191 et suiv.; *Der Mitropolit Makarij als Förderer der russ. religiösen Kunst*, *ibid.*, VII, 1935, p. 227 et suiv.; *Mönch Zinovias vom Kloster Otten über die Verehrung und das Malen von Ikonen*, *ibid.*, VIII, 1936, p. 259 et suiv.; *Ivan IV. der Gestrenge und die Ikonenmalerei des XVI. Jahrhunderts*, *ibid.*, X, 1938, p. 185 et suiv.

prendre les passages de l'Écriture et faire de chacun d'eux le sujet d'une image pourrait en confectionner des quantités sans nombre », mais, dit Maxime, l'entreprise serait « superflue » et créerait des « tentations » inutiles aux fidèles ⁽¹⁾.

Vers 1540, l'archevêque de Novgorod Macaire accueille favorablement des icones en relief qu'on lui envoie de Pskov parce qu'elles y ont été jugées suspectes par certains fidèles bien intentionnés. Devenu métropolite de Moscou, il encouragea lui-même des innovations notables dans l'iconographie sacrée, qui, grâce à lui, pénétra dans les églises du Kremlin (après 1547), et le concile qu'on réunit pour discuter de ces peintures (1553-1554) partagea les vues « modernistes » de Macaire. Mais alors des protestations s'élevèrent des rangs des laïques, et elles ne furent calmées que par une condamnation d'un grand personnage du gouvernement d'Ivan IV, le *djak* Viskovatyj, auteur d'une pétition au tsar dans laquelle il s'opposait aux icones de types inusités. Ivan IV lui-même convoqua un autre concile, dit du Stoglav (1551), pour débattre des questions relatives aux icones. Et les échos de ces discussions se firent entendre jusque dans les couvents de province : ainsi, vers 1560, dans un monastère de Staraja Russa, au sud de Novgorod, un certain Zinovij Otsenskij rédigea un mémoire destiné à répondre à des interlocuteurs anonymes, (des moines et un peintre) favorables aux innovations iconographiques.

Les origines de ces controverses russes du xvi^e siècle nous conduisent en Occident. C'est à Pskov, près de la frontière lithuanienne, qu'on nous les signale d'abord, au début de ce siècle. C'est de là que venaient les images litigieuses apportées à Novgorod et à Moscou. Ce sont des peintres de Pskov qui les avaient reproduites à Moscou même et plus à l'est encore, à Svjaïsk. L'opinion de Viskovatyj était que les images de types nouveaux étaient des créations latines. Il fut seul d'ailleurs à vouloir compromettre cette iconographie nouvelle en la faisant dépendre de sources hétérodoxes : tous ceux qui la combattaient ne tiraient leurs arguments que de l'analyse des images elles-mêmes. Mais il est significatif pour les origines de ces discussions que ceux qui les ont provoquées ou soutenues avaient été en contact avec le monde occidental et à un moment où précisément on y discutait, avec la même passion que dans la Moscovie du xvi^e siècle, le problème des

(1) Texte original : Andreev, dans *Seminarium Kondakovianum*, VIII, 1936, p. 272.

images religieuses. C'est à deux pas de Pskov que commençaient les pays où la Réforme connut un succès considérable (Pologne, Livonie), et il est arrivé aux Pskovitains d'aller eux-mêmes discuter religion avec les Luthériens à Neustadt. Maxime le Grec consacre une œuvre spéciale aux icones où il polémise contre les protestants, et Ivan IV lui-même a eu à défendre les saintes images dans un écrit qu'il adressa au « frère tchèque » (*český bratr*) Rokita. Enfin, on sait que, avant de venir en Russie, Maxime le Grec a été mêlé à plus d'une dispute au sujet des images religieuses, mais cette fois en dehors du mouvement de la Réforme : à Florence il assista à la campagne déclenchée par Savonarole contre la sécularisation excessive de la peinture d'église. Et il est curieux de voir le concile du Stoglav, à Moscou, se préoccuper d'une question qui, un demi-siècle plus tôt, avait été posée par Savonarole : est-il admissible du point de vue religieux que des portraits d'hommes vivants soient représentés dans les images à sujets sacrés ?⁽¹⁾. Autrement dit, les discussions au sujet des images pouvaient se nourrir parallèlement et des disputes entre catholiques et protestants, et des critiques que, au sein même de l'Église latine, faisait naître l'importante poussée d'innovations iconographiques, ininterrompue depuis le xiv^e siècle.

Bref, dans la Russie du xvi^e siècle, c'est à ce courant d'idées venues d'Occident qu'on doit l'éveil de l'esprit critique appliqué à l'imagerie religieuse. Il n'y put qu'être encouragé d'ailleurs par les innovations iconographiques qui s'infiltraient dans l'art traditionnel et qui, elles aussi, étaient d'inspiration occidentale. J'attribue à ce même mouvement d'idées les réflexions de l'auteur du graffiti de Moldovița, et notamment son interprétation rationaliste d'une image byzantine. Une communauté d'inspiration, dans ce domaine, n'aurait rien de surprenant : le voisinage de la Pologne et de la Hongrie permettait à la Moldavie du xvi^e siècle d'établir des contacts fréquents avec le monde occidental catholique et protestant, dans les mêmes conditions qu'en Russie. Et nous savons que ces contacts amenaient en Moldavie des motifs d'architecture et de peinture empruntés aux arts occidentaux⁽²⁾ :

⁽¹⁾ Question 7 du *Stoglav* (trad. Duchesne, p. 111). Cf. A. Grabar, dans *Byzantinische Zeitschrift*, 33, 1933, p. 149, p. 478.

⁽²⁾ Par exemple, presque toutes les églises moldaves du xv^e et du xvi^e siècle ont des encadrements gothiques des fenêtres et des portes et parfois des voûtes d'ogives. Reproductions : P. Henry, *loc. cit.*; G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, Bucarest, 1925; *Bisericile moldovenești din veacul al xvi-lea*, Bucarest, 1928. Dans les peintures, sujets d'origine occidentale (scènes de genre pour les images

dans tous les pays orthodoxes de l'Europe orientale, chaque rencontre avec l'Occident, au xvi^e siècle, faisait marquer le pas à la tradition byzantine.

*
* *

Un facteur important a pu contribuer au déclin de cette tradition byzantine, dans les pays comme la Moldavie, à l'époque de notre graffite, c'est-à-dire un siècle environ après la chute de Constantinople : c'est le facteur national. Je n'oserai certes pas me prononcer sur l'appartenance ethnique précise de l'auteur inconnu du graffite, ni surtout sur l'idée que lui-même pouvait se faire de sa nationalité. S'agit-il notamment d'un Moldave slavophone — la liberté avec laquelle il s'exprime dans le graffite suppose qu'il ne se bornait pas à employer le slave dans la liturgie ou les actes juridiques — ou bien s'agirait-il d'un représentant des populations slaves du pays qui entoure Moldovița ? ⁽¹⁾ Je l'ignore. Mais il n'est pas douteux que cet anonyme s'était formé dans l'ambiance d'une civilisation slave (plus d'un trait sur les peintures des églises de Moldovița, d'Arbora, etc., nous en apportent des échos suggestifs ⁽²⁾), et que par conséquent son orthodoxie que nous suppo-

des mois, couronnement de la Vierge, etc.), tentatives de représenter la perspective, les raccourcis, etc., dans les fresques de Roman et de Sucevița.

⁽¹⁾ De tout temps ces Slaves de Galicie (avec la Bucovine) et d'Ukraine ont dû fournir des contingents importants de moines aux couvents de la Moldavie du Nord. Aucune statistique naturellement ne saurait en évaluer le nombre pour le xvi^e siècle. Mais les données dont nous disposons sur les effectifs du monastère de Sucevița en 1786 sont suggestives. Sur 25 moines qu'on y comptait alors, 15 étaient originaires de Galicie, 4 de Pologne, 3 d'Ukraine, 2 de Hongrie et 1 de Valachie. Ils savaient tous la langue « russe » (un parler de la région ?); trois d'entre eux seulement parlaient le moldave, et un moine connaissait également le turc : Le P. D. Dan, *Mândstirea Sucevița cu anexe de documente ale Suceviței și Schitului celui Mare*, Bucarest, 1923 (éd. Fondul Bisericesc din Bucovina), pp. 47-48.

⁽²⁾ Comme l'Église et la chancellerie des deux principautés roumaines du moyen âge, l'imagerie religieuse de ce temps s'y est servie de modèles slaves (dans les peintures murales, par exemple, les influences directes de modèles grecs sont exceptionnelles : Curtea de Argeș en Valachie, Pătrăuț en Moldavie). Les Évangiles abondamment illustrés dans les ateliers de Valachie et de Moldavie remontent tous à des modèles bulgares : S. De Nersessian, dans *The Art Bulletin*, 1927, IX, 3 et dans *Mélanges Jorga*, 1933. Certaines séries d'églises valaques imitent l'architecture des sanctuaires serbes de la Moravie (G. Millet, *ibidem*). Parmi les fresques moldaves du xvi^e siècle, on constate des reproductions agrandies d'icônes russes (A. Grabar dans les *Annales de l'Institut Kondakov*, XI, 1939). A ces exemples d'influences slaves déjà enregistrés, il convient d'ajouter les deux indications que voici. A en juger d'après la légende ci-dessous, les fresquistes d'Arbora se sont servis de modèles d'origine bulgare ; on y lit, en effet, sur une peinture qui figure la translation des reliques de sainte Parascève à Tirnovo,

sons parfaite ne l'empêchait pas de se sentir différent des Grecs et de considérer Byzance comme un pays étranger.

Ne lisons-nous pas, sur le graffite : « *ils* figurent bien la glorieuse victoire de Constantinople... mais pourquoi donc ne figurent-*ils* pas leur malheur et le désastre qu'*ils* ont subi... ? » L'auteur de cette inscription se dissocie donc des auteurs de l'iconographie du siège de 626, qu'il confond en revanche avec les bénéficiaires de cette victoire du VII^e siècle et les victimes de la défaite de 1453. Partout il vise certainement les Grecs, et cette distinction, caractéristique pour le XVI^e siècle et les pays orthodoxes qui ont échappé au joug turc, n'est probablement pas indifférente au critique de l'image du siège. Je me demande, en effet, si le rappel d'une victoire miraculeuse d'autrefois aurait paru aussi vain à un Grec qui ne séparait pas sa religion de l'histoire de l'Empire byzantin, ni le souvenir de la Vierge protectrice de Constantinople de l'espoir jamais abandonné d'une restauration grecque dans la capitale du Bosphore ⁽¹⁾.

Une chose, en tout cas, me paraît probable : l'éveil du sentiment national chez les peuples orthodoxes autres que les Grecs a pu limiter la portée de certaines images religieuses byzantines de caractère historique. Ces figurations ont été créées à Byzance, à l'époque où l'Empire semblait contenir l'Univers chrétien tout entier et où sa défense propre paraissait coïncider avec celle de la vraie foi. Le siège de Constantinople par les Slaves et les Avars en 626, levé grâce à la Vierge, le triomphe de saint Démètre sur les Bulgares, appartiennent au nombre de ces sujets ⁽²⁾, qui, capitale de la Bulgarie : ЗАЕ ПОСТАВИША СМЛА ЕЪ ТРЪНОВЪ ГРАДЪ. МОУ ПОУПЪ ИЪЛБИ ДО СЕГ(О) ДНЕ : « ici fut déposée la sainte dans la ville de Tirnovo où elle... des guérisons jusqu'à ce jour » (ces reliques ayant quitté Tirnovo à la fin du XIV^e siècle, le modèle de la légende a été antérieur à cette époque). — Autre légende sur une peinture murale, celle-ci sur la façade nord de l'église de Moldovița, là même où se trouve le graffite. Il s'agit d'une phrase explicative tracée sur la scène de saint Jacques l'Apôtre évangélisant des païens : СМЫ АПАЛЪ ЯКОВЪ АЛФЕЕВЪ СЛОВЕНОМЪ ПРОПОВѢДА « le saint apôtre Jacques, fils d'Alphée, prêche les Slaves ». Il est évident que seuls les Slaves ont pu inventer une mission de l'apôtre Jacques dans un pays de leurs ancêtres. Ils ont dû y arriver en confondant la Galicie, pays slave, et la Galice, royaume Ibérique (capitale Compostelle), que le moyen âge croyait évangélisée par saint Jacques. En Bucovine surtout, aux portes de la Galicie, ce rapprochement pouvait paraître tentant.

⁽¹⁾ J'ai entendu dire que, jusqu'à ces temps derniers, on pouvait voir dans le salon des maisons bourgeoises grecques une peinture murale qui figurait Constantinople et qu'on appelait « la capitale ».

⁽²⁾ Autre exemple mais qui, lui, n'a rien à faire avec les Slaves. Je pense au thème de l'archange Michel anéantissant une flotte de Sarrasins. L'événement se placerait au VII^e siècle et soit aux environs de Constantinople soit sur les côtes de la Pamphylie. Il est évoqué dans certains recueils des Miracles de l'archange et

aux yeux de tout Byzantin, rentraient normalement dans le cadre de l'iconographie religieuse. On n'a pu s'apercevoir du caractère « temporel » de cette imagerie que lorsqu'elle a été transmise à des peuples nouvellement convertis, qui, jusque-là, étaient restés en dehors de l'Empire et qui comptaient même parmi ces Barbares sur lesquels la Vierge et saint Démètre savaient triompher si régulièrement. Les nouveaux convertis acceptèrent d'ailleurs cette iconographie comme un élément consacré de la religion qu'ils embrassaient : les Slaves célébrèrent la victoire perpétuelle de la Vierge en figurant le triomphe de Byzance sur leurs congénères (et sur les Avars) devant les murs de Constantinople ; les Bulgares magnifièrent saint Démètre en multipliant les images qui le montraient transperçant leur propre roi Kalojan ⁽¹⁾.

Je ne crois pas que jamais on ait tenté un effort pour écarter cette iconographie, ni du côté des Byzantins-missionnaires ni du côté des nouveaux associés de la communauté orthodoxe qui s'étendit désormais à plusieurs États indépendants. Mais on n'est pas surpris en voyant que les critiques de l'auteur du graffite slave de Moldovița aient porté précisément sur l'une de ces images, où une scène de l'histoire byzantine était chargée d'exprimer un symbole religieux de caractère général. Cent ans après la chute de l'Empire byzantin, cet observateur, fixé dans un pays qui n'était pas grec, refusait d'accepter comme un symbole chrétien ce rappel d'une victoire ancienne des Constantinopolitains. Nous ignorons si beaucoup de ses contemporains ont été aussi perspicaces. C'est grâce à lui en tout cas que nous-mêmes nous nous sommes rendus compte de la part « impériale », et par conséquent politique, dans les principes de l'iconographie religieuse byzantine répandue à travers les pays orthodoxes, et du même coup des limites de son « universalisme ».

Paris, juillet 1946.

figure parmi les fresques de Lesnovo en Macédoine (N. Okunev, dans *Mélanges Th. Ouspenskiy*, I, 2, pp. 230-231, 250-251, pl. XXX, 2). Cette peinture qui remonte à 1349 offre une certaine ressemblance avec les représentations du « Siège de Constantinople » des églises moldaves. Comme celles-ci, elle fait partie d'un cycle d'images religieuses dédiées à un saint personnage qu'on considère comme auteur d'une défaite miraculeuse des adversaires de l'Empire. Dans les deux cas aussi il s'agit d'une évocation d'événements historiques du VII^e siècle. Œuvre du XIV^e siècle, la peinture de Lesnovo nous aide à entrevoir les prototypes des fresques moldaves du « Siège de Constantinople » antérieurs à la chute de Byzance.

(1) Exemple particulièrement suggestif, parce que le nom du tsar bulgare vaincu par saint Démètre y est inscrit sous la forme péjorative que lui donnaient les Grecs, $\text{C(K)}\Delta\Lambda\text{O}\tau\alpha\text{N}\text{H}$ pour $\Sigma\kappa\upsilon\lambda\omega\tau\omega\delta\upsilon\nu\eta\varsigma$, sur la façade ouest de l'église bulgare de Dragalevci, près de Sofia (1476) : Grabar, *Recherches sur la peinture religieuse en Bulgarie*, 1928, pp. 300-301.