

Le Manifeste du Futurisme a eu, dès sa première publication le 20 février 1909, une carrière internationale. De Paris à Craiova, le programme du futurisme en état naissant est reçu avec curiosité par les journaux et le public. Les commentaires et les comptes rendus vont suivre toute l'année 1909, en inaugurant le statut d'événement média que le futurisme va cultiver pendant plusieurs décennies.

Le poète symboliste roumain Ion Minulescu se rallie aux idées du premier manifeste dans un article paru dans le journal, nommé par coïncidence, *Viitorul* (Le Futur), pendant l'automne de 1909. La fin de son article emprunte à F.T. Marinetti la tonalité exaltée et guerrière en clamant la suprématie du présent: « Qu'on garde le respect du passé dans les urnes funéraires! Qu'on déguste le respect du présent en coupes de champagne! »¹

La réception du futurisme en Roumanie a constitué la thématique de la plupart des interventions pendant la journée d'étude dédiée au centenaire du manifeste futuriste.

ANGELO MITCHIEVICI a mis en exergue les rencontres idéatiques entre le décadentisme, phénomène fin-de-siècle, et l'avant-garde. La conception décadentiste trop souvent basée sur une expérience esthétisante n'arrive pas à la virulence de l'avant-garde, mais elle l'a préparée et lui a transmis certains traits constitutifs. Le barbare, le primitif considéré un antipode de la tradition, donc une possible porte ouverte vers le renouvellement de la vie et de l'art les a fascinés également. C'est Marinetti même qui assume le rôle d'un barbare qui détruit la civilisation fanée dont le plus puissant symbole est Venise. En partant de ce lieu commun de la littérature romantique et d'abord décadentiste, l'intervention analyse les interactions entre le discours décadentiste et avant-gardiste et la réception des idées futuristes dans les articles des écrivains symbolistes Lukrezia et Dimitrie Karnabatt, publiés à Bucarest au début du XX^e siècle, mais aussi après la première guerre mondiale.

IOANA VLASIU est revenue sur le thème des échos futuristes en Roumanie dans le contexte de l'histoire de l'art. L'utilisation des termes « futurisme » ou « futuriste » est suivie dans les textes des principaux commentateurs d'art avant 1918, en fournissant l'occasion de réexaminer l'œuvre moins connue des peintres Nicolae Dărăscu, Francisc Șirato, Ion Theodorescu-Sion, Iosif Iser, Arthur Segal et Cecilia Cuțescu Storck. Si les délimitations conceptuelles du « futurisme » ont été assez vagues ainsi qu'il se confond avec le modernisme et parfois le cubisme, il porte, dans chaque cas, sur le radicalisme et sur une certaine violence de la représentation. Bien qu'aucun de ces artistes appelés « pré-futuristes » ou « futuristes » ne se revendique d'une idéologie d'avant-garde, leur peinture en est parfois proche. Après la guerre,

¹ Ion Minulescu, *Poetul italian F.T. Marinetti pune bazele unei noi școli literare*, in *Viitorul*, 700, 25 oct. 1909, p. 1.

VIITORISMUL AZI / LE FUTURISME
AUJOURD'HUI.
JOURNÉE D'ÉTUDE ORGANISÉE À L'INSTITUT
D'HISTOIRE DE L'ART, BUCAREST,
20 FÉVRIER 2009

« le retour à l'ordre » réoriente leur trajet artistique et le futurisme est récupéré par une nouvelle génération de poètes et artistes constitués dans un groupe d'avant-garde. Une troisième étape dans les années '30 est marquée par la visite à Bucarest de Marinetti en qualité d'académicien.

GHEORGHE VIDA a proposé quelques réflexions sur les infiltrations subtiles de certaines préoccupations futuristes dans l'œuvre de Hans Mattis Teutsch. Son parcours géographique, qui lie des centres importants de l'avant-garde européenne, Budapest – Berlin – Paris, est intersecté par un parcours artistique qui entrelace le symbolisme et l'expressionnisme avec des résonances de l'art déco. Les articles parus dans la revue *Ma*, à laquelle l'artiste était associé, se positionnent à l'écart du futurisme. Cependant, son œuvre partage avec celui-ci la même passion pour la représentation du mouvement. Du côté théorique, on peut également déceler des survivances tardives de cette convergence dans son petit traité *Kunstideologie. Stabilität und Aktivität im Kunstwerk* (Müller u. J. Kiepenheuer Verlag, Potsdam, 1931).

Dans son intervention consacrée à la reconsidération de l'antinomie avant-garde-tradition, PAUL CERNAT a mis en évidence des aspects différents de la réception du futurisme dans la Roumanie de l'entre-deux-guerres. Il s'agit, d'une part, de la critique de la civilisation européenne, « décadente » et « épuisée », et d'autre part de l'éloge de l'esprit guerrier, de l'instinct, de la vitalité et de la force. Ce sont des valeurs qui traversent les écrits de « la nouvelle génération » éduquée par Nae Ionescu et qui vont trouver leur débouché dans le nationalisme et le fascisme. On peut également les identifier dans les manifestes de l'avant-garde, ce qui démontre que les idées futuristes ont été assimilées au-delà du niveau purement esthétique.

IRINA CĂRĂBAȘ a de nouveau abordé la problématique de la poésie visuelle dans l'espace roumain et de ses connexions avec des expériences

futuristes. La pictopoesie « inventée » par le poète Ilarie Voronca et le peintre Victor Brauner et parue dans la revue *75HP*, en 1924, a fait l'objet d'une approche centrée plutôt sur le visuel que sur la lecture uniquement littéraire qui avait prévalu auparavant parmi les commentateurs. Bien que l'exemple de la série des *Danseuses* conçue par Gino Severini à partir de 1912 est considéré relevant pour l'interprétation de la pictopoesie comme image de la métropole, celle-ci ajoute aux idées d'origine futuriste des stratégies cubistes, dadaïstes et constructivistes. C'était en fait dans l'intention de ces auteurs de faire de la pictopoesie un projet universel, dans lequel les domaines de l'art et les mouvements modernes fondent dans une même unité synthétique.

Les regards sur l'héritage multiforme du futurisme et sur sa fortune critique ont été complétés par l'intervention de CRISTIAN-ROBERT VELESCU qui a repris la question de l'origine du *ready made*. Il a souligné que les rapports de Marcel Duchamp au futurisme dépassent les influences, largement débattues

par les contemporains et la postérité, du *Nu descendant un escalier*. L'intérêt pour la technique, l'esthétisation de la machine, la représentation du corps mécanomorphe sont similaires à la conception futuriste et montrent, de plus, que l'œuvre de Duchamp a été plus perméable aux événements et aux mouvements de son temps qu'il n'ait jamais été disposé à l'admettre. L'activité des futuristes était bien connue à Paris et il est donc possible que leurs manifestes aient constitué des sources iconographiques pour les *ready made*.

La journée d'étude *Le Futurisme Aujourd'hui* donnera lieu à la publication d'actes en collaboration avec l'Université Nationale des Arts de Bucarest. Cependant, ils ne seront pas restreints aux allocutions ci-mentionnées, mais ils vont inclure des auteurs invités dont les articles rendront plus riche la mise en perspective pluridisciplinaire que le futurisme même préconise.

Irina Cărăbaș

ESPACES EXPOSITIONNELS DISPARUS, MUSÉE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN, 16 MAI – 31 AOÛT 2009.

Avec une sélection d'images provenant des archives de Monsieur Mihai Oroveanu, l'exposition photo documentaire *Espaces expositionnels disparus* a représenté une démarche inédite dans le paysage artistique roumain. Les photos ont prouvé, une fois de plus, leurs qualités de traces documentaires pour un passé récent.

L'apparition de l'institution muséale dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et la diversification des pratiques muséales représentent des processus qui s'inscrivent dans le phénomène plus large de sécularisation déclenché par une logique culturelle de type Aufklärung arriéré. Ces nouvelles technologies culturelles se développent dans un moment de synchronisation rapide avec les valeurs européennes. La première loi visant le financement et l'organisation des expositions apparaît peu après la moitié du XIX^e siècle. À la suite on expérimente des formes incomplètes de la technologie muséale perfectionnée durant le XVIII^e et le XIX^e siècles par l'Europe aristocratique et bourgeoise.

Au début du XX^e siècle, grâce à son développement, la société roumaine investit en valeurs symboliques. Une culture de l'accumulation fait son apparition dans certains espaces domestiques: des collections qui, malgré un certain degré de cohérence, n'impliquent pas une spécialisation

stricte. Les élites réunissaient des tendances humanistes et le désir de prestige social. Pour ces élites l'acte de collectionner représentait, également, une nécessité psychologique et une pratique institutionnelle. Bien que personnalisées par les intérêts et les ambitions de leurs propriétaires, ces collections sont dominées d'éclectisme, amateurisme et tendances encyclopédiques. Récupérant la nature et la mission des collections, les photos ont également surpris l'atmosphère de ces maisons devenues, parfois, de véritables musées, à l'initiative de leurs propriétaires. Le musée Toma Stelian, dont l'apparition et le fonctionnement sont liés au nom de l'académicien George Oprescu, intégrait une riche collection de peintures, gravures et sculptures. Cette institution muséale a rencontré des difficultés dans le processus d'acquisition d'œuvres appartenant aux grandes écoles européennes, c'est pourquoi elle a développé une politique culturelle qui impliquait l'organisation d'expositions importantes avec des œuvres empruntées aux collections étrangères. La collection Ion Kalinderu se caractérisait par la diversité des genres artistiques, mais aussi par le manque d'un statut juridique et d'un catalogue. Le patrimoine du musée Simu réunissait presque un siècle d'art roumain et deux siècles d'art européen organisé par écoles (française, allemande, flamande, hollandaise, italienne, autrichienne, etc). À remarquer la tentative timide d'organiser l'information pour les visiteurs – le dernier catalogue remonte à 1937 et on y trouve un inventaire de 1135 pièces, excepté les médailles, les objets d'art appliqué et religieux. Ouverte au public en 1905, la collection Elena et Iosif N. Dona comptait principalement des peintures

et des sculptures illustrant des moments importants de l'évolution de l'art roumain dès la fin du siècle passé et jusqu'à la moitié du XX^e siècle. Les photos ont mis en évidence, aussi, le fait que ces maisons-musées étaient des phénomènes architecturaux complexes : des formes néo-classiques, mais aussi des espaces modernes.

Les processus de synchronisme entre la Roumanie et l'Europe occidentale deviennent visibles spécialement dans la période de la monarchie institutionnelle (1918–1938) : l'apparition des espaces muséaux et expositionnels comme nouveau discours culturel s'inscrit dans l'esprit du temps. Les photos présentées dans l'exposition ont récupéré une typologie variée d'espaces apparus avant la première guerre mondiale et entre les deux guerres : les pavillons expositionnels érigés dans le Parc Carol (créé en 1906 à l'occasion de la fête de 40 ans de règne du roi Carol I) et dans le Parc Herăstrău (nouveau centre culturel à partir des années 1930), la Pinacothèque de l'État, le Palais du Salon Officiel. Les images ont surpris les différentes étapes de la construction de ces espaces, la reconversion ou même leur disparition (les ruines de la salle d'exposition du jardin de l'Hôtel Athénée Palace après le bombardement de 24 août 1944). La présence de la famille royale aux vernissages prouve que la monarchie s'assurait la visibilité grâce à ces nouvelles formes institutionnelles de politique culturelle : Carol I à l'inauguration de l'exposition jubilaire de 1905 ; Carol II et Mihaï au vernissage de l'exposition du Parc Herăstrău en 1936 ; la reine Maria dans une exposition de sculpture en 1932.

Les photos illustrent, aussi, le fait que le trait distinctif de la ville était la manière de transformer ses espaces muséaux (plus stables) et expositionnels (temporaires, assez souvent improvisés) : en 1924, le *Palais des Arts* devient *Musée de l'Armée* ; après 1930, dans la maison Kretzulescu est improvisé le *Musée d'Art Religieux* ; le plateau du Théâtre National a été utilisé pour l'organisation de nombreuses expositions ; le Pavillon Royal du Parc Carol devient le *Musée de la Chasse* et ensuite le *Musée Technique* ; le Pavillon „H” du Parc Herăstrău, construit au début des années '50, abritant au début une exposition soviétique, a été transformée en dépôt et magasin de meuble ; d'autres pavillons expositionnels, utilisés pendant la guerre comme dépôts d'armement, ont été détruits dans les premières années de communisme, tout comme la salle d'expositions qui se trouvait dans la Place de l'ancien Sénat. Le rythme des événements, les changements, n'étaient pas pensés, mais fonctionnaient comme une suite qui chargeait du point de vue culturel le réseau urbain. Les plus importants axes culturels traversaient la ville du nord au sud : Kisselef (le *Musée de Géologie*, le *Musée Antipa*, la *Maison Avakian*, le *Musée Toma Stelian*, le *Palais du*

Salon Officiel) – Calea Victoriei (des galeries privées, la Salle Ileana, les salles expositionnelles du passage Kretzulescu, la salle d'expositions de l'Hôtel Continental). Un deuxième axe culturel, toujours dans la même direction, devient visible après 1930.

À part la typologie des collectionneurs privés, l'exposition photo ouverte à MNAC a mis en évidence la figure d'Alexandru Tzigara-Samurcaș, personnalité qui a imposé en Roumanie la muséographie professionnelle et l'idée de musée national. Leader visionnaire, il a formulé une mission pour le musée, imposant à cette institution des fonctions et des objectifs modernes : récupération, conservation de biens culturels, production culturelle, recherche scientifique. Devenu en 1905 directeur du *Musée ethnographique, d'art national, décoratif et industriel* (le musée devient en 1915 *Musée d'art national Carol I*), Tzigara-Samurcaș a créé par l'intermédiaire de cette institution des stratégies de légitimation pour la culture populaire qu'il a transformée en culture officielle. Assurant la présence d'un certain passé et créant l'illusion d'une culture homogène, le musée a joué un rôle central dans le processus de fabrication de la mémoire nationale.

Les espaces expositionnels s'avèrent être extrêmement sensibles au changement de paradigme politique et fonctionnent, assez souvent, comme modalité de légitimation des nouvelles orientations politiques (quelques images ont surpris l'exposition «La lutte contre le bolchevisme» organisée en 1943 dans la salle expositionnelle de la Place du Palais). Après 1944, le nouveau pouvoir politique a récupéré la tutelle du patrimoine culturel (fonction historique du pouvoir), l'un des premiers mouvements étant, presque paradigmatique, la transformation du Palais Royal en musée national d'art. La collection royale et d'autres collections (la Pinacothèque de l'État et de la ville de Bucarest, les anciens musées Toma Stelian, Kalinderu et quelques œuvres des musées Anastase Simu et Brukenthal) deviennent collection publique. À partir de ce moment, on commence à oublier d'une manière systématique le fait que chez nous, le musée n'a pas été le résultat de l'appropriation par le peuple des biens royaux, par contre, la «création de l'État national» et le processus de modernisation ont représenté le résultat de l'apparition de l'institution royale comme nouvelle forme de pouvoir politique. Les nouveaux problèmes liés à la gestion de la culture déterminent, maintenant, une transformation de la structure et des objectifs des musées. Ceux-ci continuent à jouer un rôle important dans la reconfiguration de l'histoire nationale et dans la production d'un certain type de sujet social. Enfin, commencé dans la période royale à l'initiative des certains propriétaires, le processus d'institutionnalisation publique des collections continue dans la période communiste par la campagne de nationalisation. En 1947, les derniers collectionneurs, soit acceptent le

2009 à l'Institut d'Histoire de l'Art «G. Oprescu» de l'Académie Roumaine, a été initiée à la suite du projet Perspectives 2008, le premier projet complexe d'art contemporain international féministe de Roumanie. Dans ma qualité d'initiatrice et de directrice de ces projets, j'ai voulu souligner et combattre le caractère marginal du féminisme dans l'histoire de l'art et l'analyse culturelle au niveau local et, en plus, d'attirer l'attention sur l'importance de la modification de la perspective et de la condition insulaire du contexte féministe local. En Roumanie, on peut parler d'un noyau féministe au niveau académique orienté au point de vue social et politique, auquel s'ajoutent, dans une même direction, les organisations non gouvernementales ANA et Filia. Au niveau culturel ainsi qu'au niveau des pratiques artistiques du type féministe, on ne peut parler d'un noyau, mais, plutôt, d'initiatives isolées. Comme résultat de l'intérêt vis-à-vis de l'aspect du produit artistique féministe dans le cadre du projet Perspectives 2008, nous avons organisé une conférence internationale interdisciplinaire et deux autres événements connexes, deux conférences tenues par Dr.Ferris Olin (États Unis), le 24 novembre 2009, dans la Casa Tranzit de Cluj et le 26 novembre 2009, dans la SNSPA de Bucarest. Dr.Ferris Olin, présente à Bucarest et à Cluj grâce au soutien du Centre Culturel Américain, est historien de l'art, directrice de Rutgers Institute for Women and Art et de l'initiative culturelle The Feminist Art Project, qui a comme but de célébrer le mouvement féministe dans l'art et son impact esthétique, intellectuel et politique sur les arts visuels au passé et à présent. Les présentations du théoricien, adaptées à chaque contexte, étaient concentrées sur les politiques culturelles du collectionnisme féministe en Amérique en commençant avec les années 1970, direction qui a difficilement réussi à s'imposer, justement parce qu'elle se proposait de combattre le système du collectionnisme imposé par les milieux patriarcaux. Les exemples pratiques de quelques collectionneurs marquants ont visé autant l'orientation exclusive vers des œuvres signées par des femmes que la dimension raciale, comme dans le cas du collectionneur Samella Saunders Lewis, orientée vers des œuvres représentatives de l'art afro-américain ou dans celui de Louise Rosenfield Noun, collectionneur d'origine juive, orientée vers l'art ethnique.

La conférence internationale de l'Institut d'Histoire de l'Art «G. Oprescu» a réuni 15 invités provenant de domaines différents (psychologie, littérature, politique, anthropologie, études de genre, arts visuels, théâtre), et les présentations ont couvert une zone ample de préoccupations pour les problématiques de genre et féministes. Les aspects théoriques ont également compris des présentations concrètes (productions vidéo-performance, film de

court métrage) qui ont mis de la couleur sur les diverses approches, du statut des femmes dans l'enseignement universitaire (études de cas la République Tchèque), jusqu'aux stéréotypies sociales dans les relations entre les femmes et les hommes, du rapport entre le modernisme et le postmodernisme, entre l'époque communiste et post révolutionnaire dans le paradigme féminité-féminisme jusqu'à l'intérêt pour le féminisme ethnique, pour la représentation de l'art produit par les femmes dans l'espace public, pour le statut du genre et des pratiques féministes dans le modernisme local, aussi bien que pour les perspectives contemporaines sur le phénomène artistique et culturel féministe avec les préjugés et le conservatisme auxquels se confrontent les féministes à présent. Les contributions théoriques importantes appartiennent à Aurora Liiceanu, Liviana Dan, Ramona Novicov, Liliana Alexandrescu, Marilena Preda-Sânc, Eniko Magyari-Vincze et Ion Bogdan Lefter, aux invitées Ferris Olin (États Unis), Hemma Schmutz (Autriche), Zuzana Stefkova (Rép.Tchèque), Céline Omer (France), ainsi qu'aux jeunes femmes Oana Baluta, Adriana Oprea et moi-même. Identité, différence, exclusion, genre performatif, concepts activés et recontextualisés dans les théories postmodernes ont trouvé leur place dans l'inventaire analytique spécialisé, mais, au niveau local, dépourvu d'un exercice équivalent aux discours des espaces culturels qui ont l'avantage du fait historique et l'avantage de la construction des systèmes théoriques dans lesquels la grille féministe est elle-même soumise à la déconstruction comme devant un phénomène déjà devenu classique.

Une conclusion simple et en même temps tranchante de cet effort d'organisation et que nous avons réussi à démontrer au public présent, à la sphère académique et universitaire, aux étudiants, aux théoriciens et aux curateurs provenus de générations différentes est que le discours féministe dans l'art et la culture, quoique rapporté à des contextes différents et à d'autres paramètres dans les cultures européennes et occidentales du XXI^e siècle, est encore nécessaire, justement parce que ce discours a un statut marginal dans le milieu local, parce qu'on lui conteste ou on lui pose la relevance sous le signe de l'interrogation. En plus, cette conférence a souligné la nécessité de la collaboration entre les divers domaines dans lesquels la dimension féministe est importante. J'ignore en quelle mesure cette collaboration, disons interdisciplinaire, mais avec un front commun, aura une continuité ou restera au niveau des desiderata, compte tenu de l'égoïsme culturel pratiqué, sans remords, par la Roumanie de nos jours.

Olivia Nițș

¹ Nous n'avons pas abordé le statut et le rôle des femmes dans les cultures asiatiques, arabes et africaines.

SESSION ANNUELLE DU
DÉPARTEMENT D'ART MÉDIÉVAL
DE L'INSTITUT D'HISTOIRE DE
L'ART « G. OPRESCU » DE
BUCAREST : NOUVELLES DONNÉES
DANS LA RECHERCHE DE L'ART
MÉDIÉVAL DE ROUMANIE (2009)

La sixième Session annuelle du Département d'Art Médiéval de l'Institut, dédiée, comme d'habitude, aux découvertes de la recherche sur l'art médiéval, s'est déroulée à la fin du mois de décembre 2009 : le premier jour, le 18 décembre, fut réservé à la Transylvanie et à la Valachie, tandis que le deuxième fut dédié à la Moldavie.

Les travaux ont débuté par la présentation de DRAGOȘ NĂSTĂSOIU : « *Sancti reges Hungariae* » dans la peinture murale du Royaume hongrois médiéval. Au XIV^e siècle, l'iconographie religieuse sur le territoire du Royaume hongrois s'enrichit d'un nouveau thème : la représentation collective des trois saints rois de la dynastie arpadienne. St. Étienne, st. Émeric et st. Ladislav sont peints debout, avec les attributs spécifiques (sceptre, fleur de lys, hache de guerre), étant en même temps investis des *insignia* royaux (couronne, globe crucifère, sceptre) – même si deux seulement ont en effet régné. Cette représentation est à trouver dans une multitude de chapelles nobiliaires, dont les propriétaires étaient liés à la cour royale de Buda. L'étude se propose, par l'analyse des sources écrites, de préciser le moment de l'apparition du thème, car les études antérieures le plaçaient dans l'espace trop large de l'ambiance angévine du XIV^e siècle. Il s'agit de la VI^e décennie, lorsque la reine Elisabeth Piast entreprit, à côté de Charles IV de Luxembourg, un pèlerinage au cours duquel elle fonda une série de chapelles dédiées aux trois rois. Le fait qu'à l'époque il n'y avait de culte commun pour les trois rois, prouve qu'il s'agissait d'un concept politique, devenu plus tard liturgique. Les fresques analysées confirment cette chronologie, car les représentations collectives des trois rois (Hrušov, Hust, Krásnohorské Podhradie, Napkor, Plešivec, Rattersdorf, Remetea, Tileagd, Chimindia, Crișior, Ribîța) sont ultérieures à ce moment. Par contre, l'association de st. Étienne et de st. Ladislav – importantes figures de l'Église Hongroise –, aux apôtres et aux prophètes à la base de l'arc triomphal (Žehra, Poprad, Čečevoce, Torna-szentandrás), est à placer dans la première moitié du XIV^e siècle et dans une lecture strictement liturgique. L'ascension au trône de Sigismond de Luxembourg (1387–1437) apporta l'association du saint patron du roi, le saint roi-martyr Sigismond, aux trois rois, présentés dans les deux hypostases, politique et liturgique (Žip, Štítník, Lónya, Mălâncrav).

GIANINA et CRISTIAN DECIU ont détaillé quelques problèmes de la *Restauration des peintures*

du sanctuaire de l'église de la Dormition de la Vierge et St. Nicolas de Hălmaġiu (département Arad). Bâtie vers 1400, attribuée à un certain voïvode Moga, l'église conserve des peintures réalisées en deux étapes, dont les plus anciennes, d'influence gothique, couvrent le sanctuaire et le mur est de la nef, présentant nombre de particularités iconographiques. La deuxième étape, visible par endroits dans la nef, témoigne de l'influence byzantine. Les restaurateurs se sont concentrés, en 2009, sur les peintures du sanctuaire, notamment de la voûte et du mur est, par des opérations de conservation qui ont visé tous les éléments de la peinture, du support pariétal à la couche de couleur : enlèvement des couches de mortier superposées ; traitements de divers types de sels, des pigments sans cohésion, de la couche d'*intonaco*, des champs lacunaires ; on a comblé les lacunes de martelage ; on a refait le mur autour de la fenêtre du sanctuaire et on a mis en valeur la peinture par de diverses techniques de présentation esthétique.

ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI et RUXANDRA LAMBRU ont soumis aux débats de nouvelles *Hypothèses sur l'inscription votive de Densuș*. Une nouvelle lecture de celle-ci a apporté des informations inédites sur le ktitor Ianășă (Ioan Mușina ?) et sur une possible cause de l'interruption des travaux de peinture en 1443 (la mort de sa femme et de sa fille). La lecture de Mme Ruxandra Lambru a complété certaines lacunes d'information : „En l'année 6952, le 23 du mois d'octobre, on a peint à St. Nicolas, archevêque des Myres en Lycie [...] la prière du serviteur de Dieu Ianășă pour *jupanița* et la fille Anca, vers St. Nicolas, pour sage soutien au jour du terrible Jugement du Christ. Amen.” Cette inscription, sans rapport avec le tableau votif, placée en bas du pilier nord-ouest et rédigée négligemment, ne semble pas être votive, mais déterminée par un certain événement, ayant le rôle de prière pour la femme et la fille du fondateur – décédées, peut-être, à la suite d'une de ces terribles épidémies qui ont ravagé le pays entre 1438–1457.

La communication de IOANA IANCOVESCU, *Notes sur la lecture du cycle de la Passion en Valachie* s'est proposé à dresser une brève esquisse de l'évolution du cycle dans la peinture murale de Valachie : présenté seul ou associé aux autres cycles (Grandes Fêtes ; Résurrection), faisant le tour de la nef ou placé dans la zone ouest de celle-ci. Certaines particularités du cycle, enregistrées dans quelques monuments des XIV–XVI^e siècles (reliant le sanctuaire à la nef ; scènes sur les tympans supérieurs, au cas des églises aux tympans superposés ; choix des scènes pour les conques), rappellent la tradition serbe. Par contre, dès le XVII^e siècle, des influences grecques sont à déceler, notamment dans le remplacement de la Transfiguration sur le grand tympan ouest de la nef, par la scène de la Crucifixion – ce qui fixe le cycle de la Passion dans la

zone avoisinée, le mur ouest et le grand arc au-dessus, en dialogue avec le cycle de la Résurrection sur l'arc de triomphe.

DANIEL SUCEAVA s'occupa de *Calligraphie et musique au XVII^e siècle*. À part les lettres initiales ornées et les frontispices (entrelacs) usuels, les manuscrits psaltiques contiennent parfois des pages peintes en entier – que les catalogues spécialisés ne signalent que de façon trop sommaire. C'est aussi le cas du manuscrit BAR gr. 1096, copié par Jacob, titulaire de la Métropole de Side en Pamphylie et disciple du métropolite d'Oungrovlachie, Luc de Chypre. Parmi les confrères du hiérarcho-calligraphe – fondateur de la célèbre école de calligraphie, active pendant la première moitié du XVII^e siècle – notamment Matthieu de Myre et Anthime de Janina, Jacob est apparemment le seul qui sut combiner le talent de calligraphe avec celui – accompli lui aussi – de compositeur de musique psaltique. L'une des pièces qui lui furent attribuées (une *doxologie*) a circulé dans les manuscrits musicaux des XVII–XVIII^e siècles. Parmi les 12 manuscrits copiés par lui qui se sont conservés (dans des collections de Grèce et de Russie), le Ms. 1096 semble être le plus ancien (Bucarest, 1624); mais il ne figure pas parmi les 4 autographes musicaux mentionnés par M. Chatzegiakumes (1980), étant ignoré aussi par les chercheurs qui ont étudié la décoration ou les aspects paléographiques du style de l'école de Luc. Dans la littérature roumaine, il a été signalé ou décrit seulement sous l'aspect musical; pourtant, les quelques pages polychromes, ainsi que les initiales et les frontispices ornés devraient être étudiés par les spécialistes, afin de compléter l'image que nous avons aujourd'hui sur l'exceptionnelle école de calligraphie « liturgique » du temps des voïvodes Radu Mihnea et Matthieu Basarab.

ANA CHIRICUȚĂ et DAN MOHANU ont présenté les travaux de *Conservation de type archéologique des peintures murales de l'église Doamnei (de la Princesse) de Bucarest. Le cas du Jugement Dernier du porche de l'église*. Le mur est du porche, réservé au Jugement Dernier, est une zone dont la stratigraphie complexe témoigne de l'évolution de l'ensemble iconographique, ce qui a imposé une conservation de type archéologique de toutes les couches historiques. Les recherches ont mené les restaurateurs à la conclusion que la peinture du porche n'a jamais été complétée, ni lors de sa fondation (1683), ni plus tard. Cette conclusion vise d'ailleurs toute l'église: les zôgraphes Constantinos et Ioan – par des raisons encore inconnues, qui réclament une ample recherche historique – ont interrompu le chantier au niveau du tableau votif du narthex et, dans le porche, à la base des tympans et du registre des apôtres du Jugement Dernier. Probablement vers la fin du XVIII^e siècle ou au commencement du suivant, le Jugement a été

continué, par un maître moins expérimenté, mais cette intervention, ainsi que la peinture originale, ont été cachées par la radicale modification de l'iconographie, survenue pendant la première moitié du XIX^e siècle. La découverte, vers 1930, par le peintre Mihail, des fresques originaires, n'a pas interrompu la succession des réparations des champs lacunaires, ce qui a contribué à la confusion de la lecture de l'image – motif pour lequel on a opté pour un traitement de type archéologique des couches, afin de les présenter dans leur succession historique. Une minutieuse recherche, fondée sur des analyses chimiques et minéralogiques et sur des documents d'archive ou photographiques a réussi à délimiter les étapes et, par conséquent, a permis de supprimer les réparations récentes. Afin de rendre l'image plus lisible, avec toutes ses étapes historiques, on a traité de façon différenciée les lacunes de la peinture.

CORINA POPA a exposé des considérations sur *l'Auteur des peintures murales de l'église de la Dormition de la Vierge à Râmnicu Sărat (1691–1697)*. Malgré son état de conservation précaire, cet ensemble avait été attribué à Pârnu Mutu, peintre préféré des Cantacuzènes. La récente restauration – qui d'ailleurs a beaucoup altéré l'aspect original des peintures – permet quand même la reconstitution du discours iconographique. La rédaction et la distribution des thèmes du sanctuaire et de la nef présentent des similitudes avec les peintures du catholicon de Hurezi (St. Trinité dans le sanctuaire, Appel des élus et Anastasis dans les conques latérales, cycle de la Passion et Crucifixion dans la travée ouest de la nef, rédaction du tableau votif). Par contre, la variante iconographique de l'Hymne Acatiste, la disposition en registres concentriques des peintures de la calotte du narthex, l'illustration de la Vie de St. Démètre et du Jugement Dernier dans le porche, évoquent les églises peintes par Pârnu Mutu à Sinaia et Filipeștii de Pădure. Le monastère de Râmnicu Sărat a été bâti par le voïvode Constantin Brancovan et son oncle Michel Cantacuzène, après un pèlerinage à Sinaï – motif pour lequel il a été offert au monastère de Ste. Catherine de Sinaï et qui explique la représentation de la sainte, dans une variante iconographique spécifique aux icônes crétoises. Ces faits, corroborés à la chronologie des peintures dues au peintre Constantinos de Hurezi, mènent l'auteur à la conclusion que les peintures (dont les inscriptions sont en grec) pourraient être attribuées à Constantinos ou à la collaboration des deux peintres.

À propos des *Peintres de l'école „brancovane” de Transylvanie*, ELISABETA NEGRĂU a relevé certains problèmes d'identification. De récentes études sur la peinture brancovane permettent de mettre en doute certaines identifications des peintres actifs en Transylvanie, avec les zôgraphes homonymes de l'école dite „brancovane”. C'est

toujours Preda, auteur des icônes de l'église St. Nicolas de Făgăraș (1698–1699), qui a probablement peint la chapelle de Hurezi (1696–1697), et non pas le peintre ayant le même nom qui est mentionné à la *bolnitsa* du monastère valaque et à l'église de Cozia. Teodosie et Preda, fils du zôgraphe Preda de Câmpulung, qui ont peint l'église de St. Nicolas de Făgăraș, semblent être les zôgraphes qui ont laissé leurs signatures à Sărăcinești (1717–1718). Le peintre Andrei, actif à Săraca (1730), est probablement différent de l'artiste grec de Hurezi ; le peintre Ștefan de Ocenele Mari, auteur de l'iconostase de la cathédrale gréco-catholique de Blaj (1737) est différent de son homonyme actif dans le district de Vâlcea ; enfin le hiéromoine Iosif, auteur des icônes de l'église gréco-catholique de Maierii Albei Iulii (1716–1717, aujourd'hui disparues) est autre que le zôgraphe du même nom des églises brancovanes. La chronologie des peintures, ainsi que des arguments d'ordre stylistique se corroborent aux arguments confessionnels : les collaborateurs du grand théologien orthodoxe qui était l'archimandrite Jean de Hurezi auraient-ils travaillé pour l'Eglise gréco-catholique ?

Dans sa communication, *L'iconographie de l'Anapeson : rédactions médiévales de Moldavie et de Valachie, dans le cadre de la diversité des rédactions orthodoxes*, CONSTANTIN CIOBANU a essayé une classification des illustrations roumaines. Après une brève énumération des sources scripturaires, l'auteur a présenté les principaux types iconographiques: Jésus Emmanuel figuré seul; Jésus Emmanuel avec un ou plusieurs anges portant les instruments de la Passion; Jésus Emmanuel et la Vierge (avec ou sans anges); la rédaction inspirée par la strophe 18 de l'Hymne Acatyste (avec l'image du Cosmos); celle où l'on voit le lion de la prophétie de Jacob; une rédaction où domine la figure de la Vierge. En Moldavie et en Valachie, au cours des XVI–XVII^e siècles, la considérable variété des types ne descend pas – à la différence de Georgie ou de Russie – d'un unique modèle, consacré par la tradition. En étendant la recherche sur les figures placées dans la proximité de l'Anapeson, par analogie avec le cas de Resava – où l'on conserve les textes sur les philactères des rois David et Salomon, peints tout près de Jésus dormant – on a supposé que le même voisinage illustré à Arbore en Moldavie est porteur d'un message iconographique, et non pas d'une simple vision décorative.

TUDOR STAVILĂ, de l'Institut du Patrimoine Culturel de Chișinău, a mis en évidence dans sa communication, *L'icône en Bessarabie, au XIX^e siècle, entre apogée et déclin*, les influences de la xylogravure religieuse sur l'évolution des icônes. Le phénomène, présent d'ailleurs dans l'art ukrainien, polonais ou bulgare de la première moitié du XIX^e siècle, apporte la préférence pour le relief peint, le contour linéaire et le décorativisme des images, ainsi

que la perte des qualités picturales, par rapport aux traditions du siècle précédent. Cette influence marque les icônes de Bessarabie, discrètement au commencement du XIX^e siècle, plus visiblement vers sa fin – les peintures accordant priorité au dessin –, autant au niveau des artistes professionnels, qu'au niveau des zôgraphes populaires. Dans les icônes provenant des milieux monastiques, l'influence de la gravure est à remarquer y compris dans la minutie des détails, du mobilier, des plis des vêtements. L'apparition des procédés plastiques étrangers à la peinture (imitation du langage plastique de la gravure), l'activité des premiers peintres professionnels laïcs qui abordent aussi l'iconographie, constituent un processus unique, caractéristique pour la dernière étape de la peinture médiévale.

Vendredi le 19 décembre, les travaux ont continué par des communications dédiées à l'art moldave.

CONSTANȚA COSTEA a présenté *Quelques observations sur l'Acatyste de l'Annonciation à Arbore*, vu que la rédaction de ce cycle est connue pour son aspect mystérieux – dû à la désordre des strophes, au manque partiel des inscriptions ou bien à leur forme atypique (*i.e.*, ayant un contenu différent de l'*incipit* du kontakion ou de l'oikos, de rigueur dans tous les monuments, plus anciens ou contemporains), ainsi qu'au nombre supplémentaire des scènes. La communication essaye d'identifier les images de l'Acatyste, par analogie avec les illustrations moldaves (Probota, Humor, Moldovița, Baia, Părhăuți), avec leurs références byzantines du XIV^e siècle (l'icône *Glorification de la Vierge avec Acatyste* de la cathédrale de la Dormition/*Uspenski Sobor* du Krémelin moscovite) et avec des parallèles du début du XV^e siècle (monastère Thérapont). Une explication partielle de cette syntaxe inhabituelle serait la perspective hésychaste qui associe une iconographie de la souffrance, écho de la douleur pour la tragédie du ktitor. La technique alambiquée des arguments rappelle les procédés littéraires utilisés par le chroniqueur Macarie, à qui l'on pourrait attribuer l'initiative de l'iconographie sophistiquée d'Arbore.

Les propositions de présentation esthétique de l'icône de la Vierge – Buisson ardent de Sucevița, élaborées par ANCA DINĂ et OLIVIU BOLDURA au cours de la restauration de celle-ci, ont visé une approche critique, rapportée, d'abord, au problème des repeints présents sur la surface de la peinture. Ces repeints, identifiés au cours de la recherche préliminaire par le relief visible, par des analyses chimiques et des testes de nettoyage, masquaient des éléments importants de la peinture originale, dans la zone du vêtement de la Vierge – motif pour lequel ils ont été éliminés, étant dépourvus de valeur esthétique ou historique. Un autre aspect de la présentation finale de l'image visait le traitement esthétique des lacunes du support, produites par l'action mécanique

du mobilier de l'église. Dûe leur localisation dans des zones importantes du point de vue iconographique, la reconstitution des éléments dégradés a été réduite au minimum par le restaurateur. On a observé ainsi les principes de restauration, l'importance et l'ampleur des éléments disparus, en même temps que l'unité d'ensemble de l'image.

La communication de MARINA SABADOS a introduit un sujet moins abordé dans la littérature concernant l'art médiéval roumain: *L'iconographie des croix sculptées de Moldavie au XVI^e siècle*. Les 17 croix qui ont fait l'objet de la recherche sont toutes des croix liturgiques (croix à main), de dimensions relativement grandes, présentant trois bras horizontaux inégaux. Les scènes sont disposées soit en médaillons, soit sous arcades. L'iconographie des croix moldaves du XVI^e siècle se développe autour des thèmes de l'Incarnation et du Sacrifice du Verbe de Dieu. Les pièces les plus anciennes représentent douze Fêtes, les plus importantes du calendrier orthodoxe, distribuées de manière significative et ayant pour centre le Baptême, à l'avant, et la Crucifixion, au revers. Au milieu du

siècle, l'iconographie est enrichie – en relation avec les fonctions liturgiques des croix – avec des scènes illustrant les dimanches du Pentecostarion, les martyrs Maccabées, l'Élévation de la Sainte Croix, des synaxes des archanges et des apôtres ; il y a aussi le Thrène, la Communion des apôtres, l'Anapeson, le Mélismos, le Roi de la Gloire, la Trinité du Nouveau Testament et des illustrations d'hymnes mariologiques. Les évangélistes et leurs symboles ne manquent presque jamais depuis le milieu du siècle ; d'autres saints, comme Jean-Baptiste, Nicolas, les Trois Hiérarques, Élie, sont représentés tout le long de la période.

Des communications ont présenté aussi VLAD BEDROS (*Le diakonikon de Dobrovăț*), OLIVIU BOLDURA, MAGDALENA DOBROTĂ, IOAN ISTUDOR (*Aspects particuliers de la conservation des peintures murales extérieures de l'église du monastère Voroneț*) et TEREZA SINIGALIA (*Die k. Central Commission et les églises de Bukovine*).

Département d'art médiéval

Texte rédigé à partir des résumés présentés
par les auteurs des communications