

L'apparition d'une monographie scientifique sur un ensemble monacal datant de l'aube des temps modernes est encore un événement rare en Roumanie, surtout parce que dans ce but, le texte dû à la contribution complémentaire des deux auteurs, Corina Popa et Ioana Iancovescu, ainsi que la qualité et la sélection des images ou la graphique, se sont associés afin d'offrir un beau livre sur l'un des plus illustres monastères du pays, inscrit sur la Liste du Patrimoine Mondial de l'UNESCO – le monastère de **Hurezi**.

La nouveauté du livre ne réside pas dans sa structure – qui n'est pas tout à fait originale, mais claire et efficiente pour le lecteur – mais dans la manière de combiner l'analyse et la synthèse, les informations tirées d'une bibliographie qui n'est pas extrêmement riche, en dépit de l'importance de l'ensemble pictural, avec les restitutions avisées des programmes iconographiques, des analyses stylistiques et des interprétations d'ordre théologique, historique et culturel, en général.

Le livre se propose d'aborder tous les aspects qui pourraient présenter un intérêt particulier ou une préoccupation pour la synthèse des phénomènes qui ont contribué à la construction d'un ensemble architectural-urbanistique unique dans le monde orthodoxe – si riche d'ailleurs en créations originales – ainsi qu'à l'élaboration des ensembles muraux inscrits dans la grande tradition post-byzantine de la Valachie, mais comportant des accents originaux, tant dans l'iconographie que dans le style.

Une abondance d'idées et d'observations, de connexions culturelles et historiques ressort des pages qui combinent ce texte riche en suggestions avec des images soigneusement choisies, pour compléter le travail qui s'efforce de mettre en valeur « *la mentalité prémoderne concernant l'image visuelle, dans laquelle le message spirituel, religieux, est associé à celui politique, historique, ainsi qu'à celui éducatif* » (p. 104).

Fondation initiée par un prince de la Valachie, Constantin Brâncoveanu, dans la dernière décennie du XVII^e siècle, le monastère porte, en même temps, l'empreinte de la pensée et des efforts spirituels et culturels de l'higoumène Ioan, celui qui a surveillé de l'ombre beaucoup de travaux, qui en a initié d'autres, a organisé la vie monacale, faisant de sa communauté, la plus importante de son temps, un véritable modèle.

Normalement, une grande partie de l'économie du livre a été réservée à la peinture murale. On parle de différents membres des équipes qui ont décoré d'une parure extrêmement riche la grande église, ainsi que le parécclesion, l'église de l'hôpital et les églises des ermitages dédiés aux Saints Apôtres et respectivement à St Etienne. Chaque église a conservé les noms des peintres, et en dépit du fait que c'est presque impossible d'attribuer une partie d'un

ensemble, des scènes ou des personnages à tel ou tel peintre, on peut quand même déchiffrer les particularités subtiles qui font le caché de chaque église, qu'elles soient iconographiques (suivant aussi les intentions particulières du prince, de sa femme, de son fils Etienne ou de l'higoumène Ioan), ou stylistiques, ainsi que les différences subtiles de message.

Les *Annexes* réunissent les inscriptions dédicatoires des bâtiments, leurs plans et sections, empruntés des publications antérieures. La nouveauté absolue de ce chapitre est représentée par la restitution du programme iconographique des peintures du catholicon, autant au niveau des schémas graphiques complètes, qu'au niveau des identifications des thèmes, pas seulement par le nom – extrait éventuellement des inscriptions que la tradition byzantine impose de façon canonique – mais aussi par la mention des sources utilisées pour tous les sujets anciens- et nouveau- testamentaires et par la transcription des textes de phylactères accompagnant les images.

La monographie du Monastère de Hurezi ouvre une série de travaux dédiés aux monuments de l'époque brancovane, que les chercheurs et le public avisé attendent avec intérêt.

Tereza Sinigalia

Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире, Москва, издание православного общества «Скиния», 2011 (*Le bon timonier. La vénération de l'hierarque Saint-Nicolas dans le monde chrétien*, Moscou, Maison d'édition de la Société orthodoxe «Skiniya », 2011, 600 pages).

Le volume *Le bon timonier* est un excellent recueil d'articles de recherche sur nombre de monuments littéraires et artistiques dédiés à l'un des plus vénérés saints chrétiens – le *faiseur de miracles*, le célèbre *thaumaturge* Nicolas, archevêque de la ville de Myre en Lycie. Ce recueil a été préparé avec beaucoup de soin et de dévouement par un conseil de rédaction sous la direction de l'écrivain hagiographe

russe Aleksandr Vladimirovitch Bougayevski, président du Conseil de la Société orthodoxe « Skiniya » (fr. – « Le Tabernacle »). Les articles du livre ont été présentés en forme de communications scientifiques lors de la conférence internationale (dédiée à la mémoire de Saint-Nicolas) qui a eu lieu à Bari (Italie) en 2007. Le livre est destiné aux spécialistes en histoire de l'Église, de la littérature et de l'art chrétien, ainsi qu'à tous les lecteurs intéressés par la *vie*, les *actes* et la *mémoire* de Saint-Nicolas.

La première partie du livre contient une série d'études, d'articles et de documents qui traitent au sujet de divers aspects de l'*hagiographie* de Saint-Nicolas. Ce sont les deux études *Saint-Nicolas : s'adressant aux sources byzantines. Essai de reconstruction hagiographique et Les textes grecs des actes et des miracles de Saint-Nicolas comme source historique* du rédacteur du livre Aleksandr Vladimirovitch Bougayevski (Moscou, Russie), les deux études *Saint-Nicolas : entre l'hagiographie et l'archéologie* et *La tradition grecque de présentation de la Vita de Saint-Nicolas. Problèmes et perspectives* d'Andreï Iourievitch Vinogradov (Moscou, Russie), l'étude documentaire *Les sources latines d'avant le X^e siècle portant sur la vie de Saint-Nicolas* de Gerardo Cioffari (Bari, Italie), ainsi que les articles *Textes consacrés à Saint-Nicolas dans les calendriers cyrilliques balkaniques des saints* de Clementina Ivanova (Sofia, Bulgarie), *Les anciens manuscrits slaves des miracles de Saint-Nicolas. Problèmes de la traduction slave* d'Irina Ivanovna Makeyeva (Moscou, Russie), *Saint-Nicolas et Saint-Étienne de Dečani* d'Aleksandr Yevgueniévitch Naoumov (Venise, Italie), *Saint-Nicolas et l'ancienne tradition russe du pèlerinage* de Viktor Miroslavovitch Gouminsky (Moscou, Russie). Selon Aleksandr Bougayevski, l'étude moderne de la *Vita* de Saint-Nicolas, ainsi que de ses *reliques*, a permis de déterminer avec précision les années de la vie du saint. Il a été possible de savoir exactement quand il a décédé. Cet événement a eu lieu au cours de l'année 334 après Jésus Christ – date chronologique établie de manière fiable lors de la comparaison des événements à partir des textes anciens. Grâce à l'exhumation des *reliques* du saint on a pu voir que l'hiérarque de Myre a vécu environ 75 ans. Par conséquent, la date de sa naissance doit être située autour de l'année 260 après Jésus Christ. Le chercheur de l'Institut de l'Histoire Mondiale de l'Académie des Sciences de la Fédération de Russie, Andreï Vinogradov, a fait une présentation historique des informations sur Saint-Nicolas. Il a rappelé qu'au *Siècle des Lumières* l'historicité de l'hiérarque de la ville de Myre a été mise en doute. Ce phénomène a eu lieu à cause des données historiques contradictoires fournies par la *Vita* du saint. Encore au XIX^e siècle, l'archimandrite Antonin (Kapustin) a réalisé à cet égard une importante découverte. Il a prouvé que les hagiographes anciens avaient permis le mélange de deux biographies de personnes différentes. Il s'est avéré qu'en Lycie du premier

millénaire il y avait deux saint archevêques portant le nom de Nicolas. Le premier est Saint-Nicolas de Myre, qui a vécu au IV^e siècle, au temps de l'empereur Constantin. Le second est Nicolas de Pinare, qui est devenu archevêque au VI^e siècle, au temps de l'empereur Justinien I, et qui a été longtemps le recteur du monastère de Sion, en Lycie. Aujourd'hui, grâce aux analyses plus rigoureuses des textes des manuscrits consacrés à l'archevêque de Myre, tel que le *Praxis de stratilatis*, tels que les œuvres de Saint-André de Crète et de Méthode, patriarche de Constantinople, ainsi que d'autres anciennes sources hagiographiques écrites en grec, en latin, en copte, en araméen et en syriaque, on a réussi non seulement à clarifier, mais aussi à compléter significativement la biographie du grand saint.

Dans la deuxième partie du livre sont examinées les questions de la provenance et du destin des *ouvrages hymnographiques*, consacrés à Saint-Nicolas, ainsi que des *pratiques liturgiques* associées au nom du saint. Cette partie comprend 5 articles: *Saint-Nicolas de Myre dans l'hymnographie byzantine* par le prêtre Mikhail Jeltov (Moscou, Russie), *La commémoration de Saint-Nicolas de Myre dans les Paraklitika (Oktoēchoi) byzantins et slaves du 10^e jusqu'au 14^e siècles* par Maria Yovtcheva (Sofia, Bulgarie), *Les kontakia en l'honneur de Saint-Nicolas de la ville de Myre dans le premier manuscrit russe contenant un répertoire de chant: Tipografskij Ustav & Kontakarion (11^e-12^e siècles)* par Tatyana Féodossievna Vladychevskaya (Moscou, Russie), *Au sujet de l'hymnographie russe pour la fête de la translation des reliques de Saint-Nicolas de Myre* par Svetlana Anatolyevna Tcherkassova (Moscou, Russie) et *Les processions religieuses en l'honneur de Saint-Nicolas* par Grigory Aleksandrovitch Romanov (Moscou, Russie).

La dernière (la troisième) partie du livre est consacrée à l'étude de l'*iconographie* de Saint-Nicolas à partir des images byzantines les plus anciennes (et particulièrement vénérées !) et en terminant avec des monuments d'art religieux plus récents, originaires de différentes parties du monde chrétien. Cette partie du livre est ouverte par l'article de Nancy Patterson Ševčenko (South Woodstock, Vermont, Etats-Unis) *Saint-Nicolas dans l'art byzantin*. La chercheuse américaine souligne le fait que les icônes de Saint-Nicolas du monastère de Sainte Catherine du Mont Sinaï sont parmi les plus anciennes images peintes du saint. Elles révèlent le début du développement progressif du « portrait » de Saint-Nicolas à travers plusieurs siècles. D'un évêque à traits allongés du visage, communs aux personnes âgées, la figure du saint a acquis ses caractéristiques distinctives au fil du temps : le crâne bombé, le front dégarni et la barbe blanche arrondie qui allaient devenir canoniques du 11^e siècle. Les cycles narratifs, riches en détails, de la vie de Saint-Nicolas apparaissent d'abord à la fin du 12^e siècle.

Dans son article *L'iconographie de Saint-Nicolas; Résultats et perspectives des études*

Michele Bacci (Sienne, Italie) a attiré l'attention sur le rôle clé joué par les images dans la promotion et la diffusion du culte de Saint-Nicolas. Il a contredit la thèse de Charles W. Jones qui a trop insisté sur l'importance de la tradition littéraire au cours des manifestations matérielles du culte de Saint-Nicolas. La grande exposition sur l'iconographie de Saint-Nicolas de Bari (à partir de Décembre 2006) a offert une occasion précieuse d'analyser cette dynamique de la propagation des images du saint à partir de l'Antiquité tardive et jusqu'à nos jours.

L'iconographie de Saint-Nicolas dans l'art médiéval de l'Italie du Sud a constitué le sujet du pertinent et très bien documenté article de Valentino Pace (Udine, Italie).

Anna Vadimovna Ryndina (Moscou, Russie) a étudiée les sources des icônes russes sculptées de Saint-Nicolas (du 14^e au 18^e siècles). Ces icônes – en bois sculpté dans la technique du *haut-relief* – sont très répandues dans l'art religieux russe du 14^e siècle. Elles appartiennent à la catégorie de la *statuaire sacrée*. Ces icônes sculptées ont eu un prédécesseur réel (dans le contexte de l'iconographie de Saint-Nicolas): la sculpture en argent du saint avec des scènes de sa vie, érigée en 1319 sur les sépultures de l'hierarque dans la crypte de la basilique de Bari. C'était évidemment une *icône vivante* pour les croyants, portant (dans ses formes en trois dimensions !) l'ensemble de saintes reliques.

L'article d'Enguélina Serguéévna Smirnova (Moscou, Russie) *Images de l'archevêque Nicolas de Myre avec certains saints : caractéristiques spéciales des versions iconographiques russes* porte sur les représentations du saint dans un groupe avec d'autres saints. Ces représentations, qui descendent vers des racines byzantines, ont été revêtues en sol russe et ont acquis une spécificité stylistique et iconographique d'origine locale.

La typologie et les particularités iconographiques des icônes *empierrées de Saint-Nicolas de la Russie médiévale* ont été présentées dans l'article d'Irina Anatolievna Sterligova (Moscou, Russie).

Un grand nombre d'articles de cette partie *iconographique* du volume est consacré à l'analyse des monuments, des écoles et des types de peinture, des collections, et même des œuvres singulières. Ce sont les recherches d'Eva Hausteïn-Bartsch (Recklinghausen, Allemagne) *L'icône de Saint-Nicolas de la cour de Jaroslav et sa légende*, de Maria Vassilaki (Thessalie, Grèce) *L'image de Saint-Nicolas dans la peinture d'icônes post-byzantine: le cas de l'école crétoise*, d'Elena Ivanovna Sérébrekova (Moscou, Russie) *L'image de Saint-Nicolas le Thaumaturge dans la miniature russe médiévale*, de Vladimir Dmitrievitch Sarabyanov (Moscou, Russie) *L'image de Saint-Nicolas le faiseur de miracles dans les peintures murales de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev*, de Maria Aleksandrovna Makhank'o (Moscou, Russie) *La version Vologda de l'icône Saint-Nicolas de la rivière Velikaya : sur les différentes rédactions des*

versions hagiographiques de l'icône miraculeuse, d'Aleksandr Serghéévitch Préobrajensky (Moscou, Russie) *Les icônes de Saint-Nicolas de la collection de Mikhaïl de Buar (Elizavetin)*, de Nikolai Vassiliévitch Zadorojnyï (Moscou, Russie) et d'Irina Aleksandrovna Chalina (St. Petersburg, Russie) *Les icônes de Saint-Nicolas au Musée Privé d'icônes Russes*.

La troisième partie du volume finit avec le deuxième article d'Irina Aleksandrovna Chalina (St. Petersburg, Russie): *La typologie de l'ancienne iconographie russe de Saint-Nicolas (du 11^e au 16^e siècle)*. Dans cette ample étude la chercheuse russe a analysé en détail un grand nombre de versions canoniques iconographiques russes de l'image de Saint-Nicolas, parues du 11^e au 16^e siècle. Particulièrement répandues étaient les versions de Saint-Nicolas de *Zaraïsk*, de Saint-Nicolas de *Mojaïsk*, les différentes versions d'icônes rondes avec l'image du «portrait» de Saint-Nicolas, ainsi que des compositions spéciales, illustrant les traditions hagiographiques littéraires locales, créées autour des images du saint.

En résumant la valeur du volume *Le bon timonier*, on peut dire que dans ce livre il s'agit d'une recherche scientifique monumentale, de très haute portée culturelle, à la création de laquelle ont participé d'éminents spécialistes hagiographes, historiens de l'art et de la littérature du Moyen Âge de Russie, de Grèce, d'Italie, de Bulgarie, d'Allemagne et des États-Unis. Il convient de mentionner l'excellent aspect du volume: la qualité des photos et des images, l'exactitude dans la présentation des manuscrits de musique médiévale, la fidélité dans la reproduction des textes hagiographiques en grec, en latin et en slave. Malheureusement, pour des raisons inconnues par nous, la présence de la composante roumaine dans l'iconographie, l'hagiographie et dans le maintien de la vénération du culte de Saint-Nicolas est totalement ignorée dans les pages de ce prestigieux volume, à une seule exception: la citation de l'*Oktoëchoï de Caransebeș* (p. 227).

Constantin I. Ciobanu

VASILE FLOREA, *Theodor Aman*, Monitorul Oficial, Bucuresti, 2010, 151p, ill.

Vasile Florea a publié une nouvelle monographie *Theodor Aman*. Il ne s'agit pas d'un sujet nouveau, car, en 1965, il avait publié un volume *Theodor Aman* – avec une version en français, dans la série de luxe *Les maîtres de l'art roumain* de la maison d'édition Meridiane – et, en 1972, il a signé une plaquette *Theodor Aman* dans la série *La Petite Bibliothèque d'Art* de la même maison d'édition où, pour très longtemps, il fut rédacteur. Le présent volume est bilingue, roumain-français, et il s'agit, pratiquement, d'une édition argumentée des ouvrages

antérieurs. D'ailleurs, on constate même que certaines formulations de phrase et d'idées sont identiques ou vaguement modifiées. Ce qui apporte de nouveau ce volume c'est l'illustration beaucoup plus riche que dans les publications antérieures et son excellente qualité, à l'exception de la couverture dont les couleurs sont d'au moins une tonalité plus sombres que l'original de la *Soirée*.

L'auteur ne s'arrête pas trop sur des données biographiques, car il préfère s'occuper de l'œuvre qu'il soumet à une détaillée analyse plastique. De temps en temps, il découvre les influences souffertes par l'artiste et venues du milieu extra-artistique, social ou politique. Certaines affirmations ne bénéficient pas d'un document d'archive à leur appui, comme, par exemple, l'activité révolutionnaire du jeune-homme : « (...) à l'âge de 17 seulement, il s'est fait inscrire dans le Club des révolutionnaires de Craiova et il participe avec tout son enthousiasme de jeune-homme aux événements de 1848 » (p. 33). De quelle manière s'était-il impliqué dans le combat? Comment a-t-il participé? Ce sont des questions auxquelles l'auteur ne répond pas. Or, le nom d'Aman n'apparaît pas dans les documents de cette période-là, à côté de ceux des combattants qui ont sacrifié leur liberté, leur santé et leur carrière pour la cause révolutionnaire. Son amitié avec Bălcescu, Iscovescu et d'autres personnages de l'élite révolutionnaire ne se cimente qu'à Paris, en 1850, lorsque le futur artiste faisait ses études et fréquentait les mêmes cercles que les exilés roumains. Conseillé par Bălcescu, il ramassera la documentation liée à l'époque de Michel le Brave, en étudiant les estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris, qu'il emploiera plus tard dans ses ouvrages au thème historique. Lorsque le peintre se trouvait à Constantinople, en octobre 1854, afin d'être introduit au sultan Abdul Medjud auquel il avait offert sa toile au sujet d'actualité *Le combat d'Oltenitsa*, il revoit Iscovescu, invité du sultan, lui aussi. Mais, au moment où son ami était en train de mourir, Aman ne se trouvait pas à ses côtés et, donc, il ne pouvait « s'obliger à transporter au pays les dernières toiles du moribond » (p. 51), comme Florea le prétend. Les recherches ont mis en lumière des documents qui clarifient la destinée de l'héritage d'Iscovescu, arrivé au pays 3 ans après sa mort, en 1857, sans l'apport d'Aman au transport des coffres.

Une autre assertion, tout aussi dépourvue de fondement et non vérifiée, reprise d'un autre exégète, est qu'« après la consommation spectaculaire des premiers enthousiasmes juvéniles, Aman est devenu proche du parti conservatoire » (p. 34). De la correspondance avec son frère aîné, Alexandru Aman, on apprend qu'il n'aimait pas le Parti Libéral qui était au pouvoir et qu'il n'agréait point son chef, Ion C. Bratianu, qui avait été plusieurs fois premier ministre. Mais ce n'est pas une raison à le considérer proche des conservatoires, car il ne se prononce jamais en leur faveur, soit dans une missive, soit dans un acte officiel. Donc, l'auteur de la monographie n'a

pas utilisé dans sa recherche une documentation d'archive, autrement, de telles erreurs regrettables seraient impossibles.

Ailleurs, l'auteur cherche des explications pour certaines œuvres ou décisions de l'artiste dans la zone des suppositions, ce qui ne concorde pas avec un ouvrage scientifique. Il met, ainsi, sur le compte des jeux politiques le motif du voyage en Crimée, afin de se documenter sur place pour élaborer des œuvres avec une thématique d'actualité de la guerre entre l'empire russe et ottoman, allié avec la France, l'Angleterre et la Sardaigne : « C'est possible que le jeune Aman ait été animé par des raisons politiques. Le fait que la défaite de la Russie en conflit allait se matérialiser par la perte, par celle-ci, en faveur de la Moldavie, des trois départements du sud de la Bessarabie – Cahul, Isamil et Cetatea Alba –, comme on l'avait décidé par le traité de paix de Paris (1856), pouvait partiellement expliquer la présence de l'artiste au camp des vainqueurs » (p. 53). Une telle affirmation est totalement déplacée parce que, au moment où Aman se trouvait sur le champ de bataille devant Sevastople, le 17 octobre 1854 – au début seulement du bombardement sur les fortifications russes –, le résultat était encore très incertain et il allait passer presque une année encore jusqu'à la chute de la Tour Malakoff qui a décidé le sort de la guerre. Et Aman ne pouvait prévoir ni l'évolution des événements ni le fait que la Bessarabie allait revenir au corps du pays. Les préliminaires du voyage de l'artiste dans la zone de conflit et les aventures qu'il a traversées pourraient être trouvés par Florea dans les pages de correspondance, éditées pour la plupart. Le sultan s'appelait Abdul Medjid – ou, plus correctement, Abdulmecid – et non pas Nedjid, comme dans le livre (p. 60) – c'est, peut-être, une faute d'imprimerie.

Depuis plus de 70 ans, dans l'historiographie roumaine – qui s'efforce d'être en consonance avec celle occidentale des années '40 – l'académisme est incriminé comme une étape maligne de la création artistique sans trop bien comprendre ce que fut, en fait, l'*académisme* et sans saisir son importance dans l'évolution de la plastique universelle et nationale. Les origines du mépris vis-à-vis de l'Académie se trouvent dans la vengeance de Jacques Louis David face à l'institution fondée par Louis XIV qui, dans la jeunesse de l'artiste, l'avait repoussé trois fois au concours pour le Prix de Rome et ensuite, l'année même de l'éclat de la Révolution Française, avait tenté d'arrêter l'exposition, au Salon, d'un de ses grands tableaux. Il va la supprimer, en 1793, dans sa qualité de directeur des arts. Être « académiste » dans les années 60 du XX^e siècle était infamant et l'artiste qui portait cette étiquette – ou, dans l'argot, celle de « pompier » – était rétrogradé jusqu'à la totale exclusion des plasticiens qui méritaient l'attention. Mais l'académisme signifiait la base de l'éducation artistique, l'a-b-c du jeune apprenti des arts auquel on offrait des formules sûres d'encadrement et de coloris, destinées au succès immédiat, les bases d'un

dessin vigoureux et d'une composition claire et équilibrée, une assurance dans l'exécution, un impeccable finissage dans la manière des anciens maîtres. Mais, pour la deuxième moitié du XIX^e siècle, ce n'était qu'une plateforme de début pour l'artiste inspiré et désireux d'investiguer de nouveaux moyens d'expression. Aman fut l'un de ces artistes et toute son œuvre témoigne, en effet, de son aspiration d'explorer de nouveaux thèmes et techniques, tout en conservant sa manière de travail, en général. C'est pourquoi l'étiquette, à l'intention péjorative, d'«académiste», qui, souvent, lui a été appliquée, sans nuances, est malveillante et totalement injuste et représente l'impossibilité de ceux qui l'ont appliquée d'avoir une vision claire et détaillée sur l'œuvre dans son ensemble. Pour lui, l'académisme dans le sens propre du terme, n'a été qu'une étape de début qu'il a dépassée assez vite, même s'il a été le fondateur de l'Académie et son chef. Vasile Florea réussit à présenter cet aspect d'une façon diplomatique pour ne pas offenser ni les exégètes traditionnels, ni les modernes quoi que, en essence, il conserve les préconceptions de la génération 60 des historiens d'art roumains : «Il aspire de gagner rapidement un prestige qui lui assure la consécration officielle. Il établit des missions audacieuses ; il vise *le grand art*, la réalisation de tableaux historiques importants, à côté desquels les modestes paysages intimistes ou les scènes de genre paraissent totalement mineurs, conception partagée par tous les représentants de l'académisme. Ce n'est pas étonnant donc qu'il va se laisser si facilement attirer par l'éclat extérieur et faux d'un académisme néo-classique (...) L'attitude pro-académiste d'Aman, à une époque où cette orientation était en déclin sur le plan européen, se justifie plutôt par le fait que, dans cette étape de l'histoire de la peinture roumaine, l'académisme était une phase nécessaire au point de vue historique» (p. 42-43). L'adoucissement du ton et la découverte des circonstances atténuantes pour l'artiste qui agissait en conformité avec ses propres préceptes esthétiques et avec l'orientation générale du mouvement artistique de son temps, continue également dans un autre paragraphe où s'affirme : «Si, par la force des choses, il y a eu une phase que l'histoire de la culture roumaine ne pouvait pas éviter, le classicisme, ou plus correctement dit, le néoclassicisme, a pu être amendé. En d'autres mots, en renonçant à la thématique axée sur la mythologie – gréco-romaine ou chrétienne –, la société roumaine a préféré des sujets de l'histoire nationale» (p. 44, 47). Mais, plus loin, l'auteur cède à la tentation d'entrer de nouveau dans les clichés des années 60, lorsqu'il affirme que «la technique académiste poussiéreuse, sèche, sans fraîcheur» diminuait la valeur des œuvres de l'artiste» (p. 61). Or, la peinture d'Aman ne fut point poussiéreuse et sèche, mais brillante et fraîche au long de toute sa carrière !

C'est étrange comme on oublie que l'art roumain de chevalet était encore très jeune, elle était pratiquée depuis trois ou quatre décennies seulement – et elle

était axée exclusivement sur le portrait – tandis que dans le reste de l'Europe, les genres principaux étaient statués depuis quelques centaines d'années, en partant avec la Renaissance. Et le processus de l'accommodation du public aux thèmes majeurs de la plastique était difficile et de longue durée. C'est pourquoi l'apparition d'Aman a été une véritable révolution pour les arts nationaux par le parcours même, très rapide, des étapes et des courants européens : classicisme, dans sa phase académiste, romantisme et tâtonnements dans la zone de l'impressionnisme, même s'il n'a jamais été impressionniste dans le sens véritable du mot.

C'est curieux que dans ces travaux récents, on essaye, tout comme pendant les années de la victoire de la vision réaliste socialiste et des analyses matérialistes-dialectiques auxquelles était soumis l'art, de mettre en évidence la position d'Aman en tant qu'artiste engagé, conscient de la valeur de manifeste de son œuvre : «(...) Un autre objectif de la révolution – de 1848 – auquel il a accordé une attention spéciale, a été l'émancipation du paysan. (...) L'orientation progressiste depuis toujours du peintre l'a déterminé, dès son jeune âge, de manifester un vif intérêt pour la peinture du paysan» (p.79). Mais, par la manière dont il traite les sujets champêtres – qu'il n'aborde pas dans sa jeunesse, mais seulement pendant la seconde partie de sa vie – il est évident que l'objectif visé était de révéler l'hédonisme de la vie à la campagne. Dans son œuvre, ces peintures semblent un divertissement nécessaire par lequel il réussissait à se distancer des scènes de genre et des portraits quotidiens, dominés, pour la plupart, par des achromatismes. C'était une manière de s'évader, de retourner à la nature afin de retrouver la propreté et la pureté, la sincérité et la naïveté, la joie simple et le ravissement sain du paysan, non altéré par la civilisation urbaine, très différents des sophistiquées fêtes de salon auxquelles il était habitué et qu'il organisait souvent, lui-même, dans son atelier. Mais d'ici jusqu'à un réel proteste, la distance est très longue ! Parce qu'Aman n'a jamais été un militant.

Même dans la thématique rurale, Florea insiste sur les reliques de l'académisme, même s'il observe que les objectifs des documentaristes de la génération antérieure ont été dépassés en faveur de la picturalité : «(...) en dépassant l'ethnographique caractéristique à la représentation du paysan de leur œuvre, il reste quand même fortement limité par les rigueurs de l'académisme» (p. 80). Et il revient ensuite : «Et dans ce sens, Aman reste corseté dans les règles rigides du modèle académiste concernant la manière de concevoir la forme (...)» (p. 86).

Sont énumérées les primautés d'Aman plantées dans le sol roumain : la scène de genre – l'image intimiste offerte par le milieu de l'atelier et par la haute société qu'il fréquentait – «une sorte de confessions intimes», comme les appelle l'auteur –, le paysage urbain et marin, le nu et la nature statique.

Aman a été le peintre le plus important et le plus documenté au domaine des scènes historiques de l'art roumain. Seul, Constantin Lecca l'avait pratiqué avant soi, mais avec des moyens beaucoup plus modestes, contigus à la génération des années 30. Et après lui, G.D. Mirea, qui l'a abordé avec beaucoup de succès, en dépassant son maître. Florea est assez injuste dans ses appréciations – même si la formulation est très poétique, en translatant le langage spécifique aux arts plastiques vers une zone connexe, celle des sonorités – lorsqu'il conclut : «Donc, en dépit de tous ses défauts, sa peinture historique doit être jugée et appréciée pour ce qu'elle est, un appel vif de clairon, et non pour ce qu'elle aurait pu être, avec d'autres buts et d'autres moyens : une symphonie. Et cela d'autant plus que le peintre a su – et, parfois, il a même réussi ! – changer le clairon avec le violoncelle» (p. 77, 79). Une analyse objective, comparatiste aurait édifié l'auteur qu'Aman a composé même des symphonies dans sa peinture historique, de rien inférieure aux créations de ses contemporains Vernet, Pils, Meissonier, Yvon, Bellangé, Menzel, Homer, Matejko ou Surikov, de la famille desquels il faisait avec honneur partie. Si jamais on organisait une grande exposition internationale avec des œuvres d'inspiration historique, Aman trouverait une place à part à côté des élites de tous ceux mentionnés et beaucoup d'autres encore.

Sans rapport avec les quelques mots sur la bibliographie plus récente – dont les études du volume *Centenaire Theodor Aman 1991* semblent les plus utiles à l'auteur – la monographie *Theodor Aman* de Vasile Florea n'est qu'une actualisation et, dans les termes chers à nos jours, une «opération cosmétique» des volumes de 1965 et 1972, en conservant intacte la vision «de classe» des années de leur rédaction. Il n'y a aucune minime tentative de renouvellement ou de mise en lumière de données nouvelles sur l'activité du maître, comme, par exemple, sa contribution aux cérémonies du couronnement de 1881 et à l'élaboration des esquisses pour les enseignes royales – sujet tabou pour les historiens d'art de l'intervalle 1950-1989. Pour 2010, l'année de la parution de ce volume, Aman aurait mérité davantage. Il paraît qu'il faut encore attendre la parution d'une monographie définitive dédiée à ce premier plasticien moderne de l'art roumain.

Adrian-Silvan Ionescu

MARIAN ȚUȚUI, *Ada-Kaleh sau Orientul scufundat*, Ed. Noi Media Print Bucarest, 2010, 240p + ill.

Chercheur actif de la filmographie roumaine et balkanique, dr. Marian Țuțui s'est penché, dans son dernier livre, sur un sujet complexe d'imagerie, lié à

un objectif disparu de la carte, l'île Ada-Kaleh. Qui encore se rappelle aujourd'hui Ada-Kaleh ? Ce bastion de l'Orient planté dans la côte de l'Europe Centrale ? Ce Constantinople en miniature sur le Danube ? Ce mélange de cultures et de civilisations, de conservatisme et démocratie, de nature luxuriante et rigide architecture militaire concentrées sur cette petite île ?

Dans le volume *Ada-Kaleh ou l'Orient englouti*, paru en décembre 2010 à la maison d'édition Noi Media Print, dr. Țuțui remet à l'attention du public un rêve fascinant, oublié en même temps que la disparition de cette enclave de traditionalisme, comme une conséquence du nivellement de la modernisation et des ambitions de coopération fraternelle entre les chefs communistes de la Roumanie et de la Yougoslavie. Selon les précisions faites par l'auteur dans le préambule, cet ouvrage est né de l'intérêt suscité par le dialogue qu'il a eu avec un ancien habitant, Gheorghe Bob, intéressé par les films sur Ada-Kaleh, suivi par la création d'une collection personnelle de cartes postales. Tout naturellement, ce commencement fut continué par le parcours de la bibliographie, assez vaste, et de l'iconographie existante. Mais dr. Țuțui a constaté que les matériaux étudiés n'étaient pas complets et, après avoir écrit un scénario de film documentaire (qui, par des raisons indépendantes du vouloir de l'auteur, n'a pas été matérialisé sur la pellicule), il a décidé d'élaborer lui-même un ouvrage aux intentions exhaustives, comme il l'affirme avec une non dissimulée infatuation : «Au cours de ma documentation, j'ai découvert plusieurs livres et articles sur l'île, plus que je m'attendais, mais *ils leur manquait quelque chose (n.s., A.S.I.)*. La plupart était, en fait, des brochures écrites par des amateurs passionnés, des éditions anciennes, bon marché, aux illustrations peu nombreuses ou de mauvaise qualité, les sujets n'étaient pas abordés dans leurs ensemble, mais seulement quelques aspects et, surtout, ils mélangeaient la réalité avec la légende. J'ai été obligé de vérifier les sources et j'ai essayé de présenter l'histoire réelle de l'île, trop tumultueuse pour la mêler à autre chose. Je n'ai pas reproduit trop de légendes, car l'histoire glorieuse de l'île méritait d'être connue telle qu'elle fut, sans falsifications» (p. 7). Le résultat est un véritable album, impeccablement illustré avec des gravures, cartes postales éditées entre le début et la deuxième moitié du XX^e siècle, photographies exécutées par des amateurs, par l'auteur y compris, et des stop cadres de films – ces derniers, de loin les plus intéressants pour une société dévouée au visuel et qui n'a d'accès que très rarement, dans la salle de la Cinémathèque, aux pellicules documentaires ou artistiques des années 70-80.

Dr. Țuțui fait la preuve de ses connaissances et passions de bibliophile versé dans la construction et surtout dans les titres des chapitres, avec des sous-titres explicatifs, tout comme dans la littérature d'aventures ou de voyages du début du XIX^e siècle,

comme, par exemple : *L'histoire de l'île. C'est ici que nous apprenons les noms divers qu'on lui a donnés, mais les temps anciens restent dans le noir* (p. 12), *Siècles moyens pour une forteresse trop désirée* (p. 15), *Les roumains aux Portes de Fer et Ada-Kaleh aux XVII-XIX siècles* (p. 26), *La tranquillité du début du XIX^e siècle et jusqu'en 1967* (p. 29). Et il est également attentif lorsqu'il ennoblit chaque commencement de chapitre avec un moto bien choisi.

L'investigation du passé, plus lointain ou plus proche, est faite par l'intermédiaire des mémorialistes dans le II^e chapitre, intitulé *Notes de voyage et mémoires*, où l'on mentionne ceux qui ont écrit sur Ada-Kaleh et que l'auteur a dépistés en commentant leurs notes. L'île n'est pas mentionnée par tous, comme si elle n'a pas été observée, c'est le cas du chroniqueur musulman Evliya Celebi, qui est passé par là en 1662, il ne décrit que les forteresses d'Ancienne Orsova et des Portes de Fer (p. 54-58). Dans les notes du kaiser François I, beau-père de Napoléon I, est évoquée la visite qu'il a faite le 30 septembre 1817 à Orsova Ancienne, où il a rencontré le pacha d'Ada-Kaleh ; pendant le rendez-vous, en signe de sa supériorité impériale, il n'enlève pas le bicorne de sa tête – évidemment, le pacha ne pouvait pas, par des raisons religieuses, enlever son turban – et le traitement du pacha est fait après le départ du habsbourg (p. 58-59).

Pour l'arrestation des révolutionnaires de '48 et leur expédition sur le Danube, les renvois bibliographiques concernent des titres dépourvus de signification qui ne font que des allusions tangentielles à ce sujet (Ion Frunzetti dans une monographie sur le peintre révolutionnaire C.D. Rosenthal ou Maria Georgescu dans un article de popularisation paru dans *Magazin istoric*, note 16, p. 80), sans rappeler, en échange, le monumental ouvrage *1848 chez les roumains* de la regrettée académicienne Cornelia Bodea. Fuad, le commandant des troupes ottomanes qui entrent dans la ville de Bucarest et se confrontent, accidentellement, aux pompiers de Dealul Spirii, n'était pas encore un pacha, mais seulement *efendi* (p. 65).

Tout aussi regrettable c'est que l'auteur n'a pas consulté les volumes plus récents de la série *Voyageurs étrangers sur les Pays Roumains au XIX^e siècle (nouvelle série)* où il aurait trouvé des relations ponctuelles sur Ada-Kaleh et non pas des mentions passagères comme aux auteurs déjà cités. Johann Georg Kohl décrit largement l'île et sa visite, en 1838, chez le pacha (vol. IV, p. 125-126) ; le révérend George Fisk est, lui aussi, accueilli par le pacha, avec tous les honneurs, *la meterhanea* (musique militaire) y compris, en 1842 (vol. IV, p. 201) ; en naviguant sur le fleuve en 1846, la baronne Aloïse-Christine de Carlowitz débarque sur l'île et visite le cimetière, en tant que seul objectif remarquable de ce lieu, et elle en est particulièrement impressionnée (vol. IV, p. 536-537) ; la comtesse Dash, pseudonyme littéraire de la vicomtesse Anne Gabrielle de Cisternes – qui avait vécu une belle

histoire d'amour avec Grigore Sturdza, fils du prince de la Moldavie, Mihail Sturdza, – dépasse la forteresse dans son voyage sur le Danube, en 1846, et relate son aspect déplorable (vol. IV, p. 441) ; le prélat Jacques Mislin parcourt la voie fluviale entre le 28 juin et 2 juillet 1848 en décrivant en détail la zone de Drencova jusqu'à Turnu Severin et plus loin, là où l'esquisse d'Ada-Kaleh se retrouve plusieurs fois (vol. V, p. 308) ; James Henry Skene admire la position stratégique de l'île, même si les fortifications étaient dans un mauvais état mais, en 1850, lorsqu'il passait par là, elles étaient en cours d'être réparées et la mosquée était bâtie à ce moment-là (vol. V, p. 595) ; le chevalier Benjamin Nicolas Marie Appert, directeur des prisons de France, accorde un plus long passage à Orsova Nouvelle dans ses notes de voyage datant de 1851 (vol. V, p. 670-671).

Le II^e chapitre se termine un peu brusquement, sans aucun mot en guise de conclusion, avec l'histoire d'amour – avec une réelle filiation médiévale en pleine époque moderne – entre un soldat roumain de l'armée autrichienne et une belle jeune femme turque habitante de l'île, histoire prise des mémoires sur la Grande Guerre de Liviu Jumanca. Ayant l'air d'être obsédé, tel un étudiant, que sa thèse de doctorat ne soit pas suffisamment volumineuse, Marian Țuțui reproduit presque intégralement les détails de cette idylle, en employant inutilement des pages précieuses qui auraient pu avoir une autre destination (p. 70-80). Il répète la même chose dans le VI^e chapitre où il reproduit, peut-être, intégralement, la brochure, de 1912, de la Société Anonyme de Navigation Fluviale concernant les prix, les commodités des navires, la route, le paysage, etc. – et où il n'y a que 4 phrases finales concernant l'île qui fait l'objet du livre ! – (p. 194-206) ou les vastes fragments de l'esquisse monographique du géographe Raul Calinescu (p. 210-216). Tous ces détails supplémentaires auraient pu être concentrés soit aux notes, soit, si l'on désirait, dans un chapitre final d'annexes.

Dans le III^e chapitre, *Ada-Kaleh dans la littérature*, l'auteur passe en revue les écrits dédiés à cette belle île par des lettrés, autant prestigieux qu'obscur. Au début, se trouve la synthèse du contenu du roman *L'homme d'or* de Jokai Mor, ensuite est mentionné *Le pilote du Danube* de Jules Verne – où le fleuve est décrit sommairement et l'île Ada-Kaleh n'est pas même mentionnée – en échange, la plupart de l'économie de ce chapitre est dédiée à l'écrivain Otto Alscher qui, en 1905, avait dédié un reportage à cette île. Ensuite, on énumère et on commente Romulus Dianu, Mihai Tican-Rumano, Ștefan Tita, Mircea Cartarescu, Cornel Ivanciuc et Ilie Salceanu.

Dans sa qualité de réputé historien du film, dr. Țuțui présente, avec charme et pertinence, les pellicules inspirées par cet Orient en miniature ou qui ont employé cette location pour des films de fiction. La liste s'ouvre avec la mise sur l'écran de *L'homme d'or* (1919) par un metteur en scène hongrois,

Kellner Sandor Laszlo qui deviendra célèbre en Grande Bretagne sous le nom d'Alexander Korda. C'est ici que s'impose la rectification d'une lamentable erreur : le chef d'œuvre *Casablanca* (1942) n'est pas réalisé par Korda, mais par un autre confrère et concitoyen qui a fait, lui aussi, carrière ailleurs dans le monde, Michael Curtiz, Kertész Mihaly de son vrai nom. La faute est d'autant plus grave que l'auteur est spécialiste dans l'histoire du film et cadre didactique dans la même matière dans une université privée ! *Le bal du samedi soir* (1967), comédie de Geo Saizescu, a cette île comme cadre du déroulement d'une histoire d'amour entre les héroïques constructeurs du barrage qui allait l'inonder. Plus nombreux sont les films documentaires réalisés autant par des cinéastes étrangers que roumains, datant de la période de l'entre-deux-guerres jusqu'à la disparition de ce bijou danubien : *La visite de S.M. le Roi Michel I à Turnu Severin* (1929, R : Paul Călinescu), *La culture et l'industrialisation du tabac en Roumanie* (1936, R : Tudor Posmantir), *Là où le Danube rencontre les Carpathes* (1965, R : Erwin Szekler), *Lézards* (1965, R : Willfried Ott), *Monuments des Portes de Fer* (1967, R : Nicolae Otocol et Mircea D. Popescu), *Le dernier printemps à Ada-Kaleh* (1968, R : Petre Sirin), *Salutations d'Ada-Kaleh* (1968, R : Mircea D. Popescu), *On a ouvert les Portes de Fer du Danube* (1972, R : Mircea D. Popescu) et la pellicule turque, plus récente, *Histoires d'Ada-Kaleh*, (2008, R : Ismet Arasan). On peut observer des dates de la réalisation de ces documentaires, que la préoccupation d'immortaliser les beautés naturelles et les formes de culture matérielle spécifiques à l'île a été potencée justement lorsque son sort avait été décidé. C'est à ce moment-là qu'on a produit la plupart des films qui ont conservé le souvenir de cet espace miraculeux.

Tôt après, le déclin et la disparition ont survenu : les maisons ont été démolies, la mosquée a été dynamitée, les fortifications ont été démontées et transférées dans l'île Simian, ainsi que les pierres funéraires. Les habitants se sont déplacés et répandus à travers le pays où ils ont émigré en Turquie. Les dédommagements ont été beaucoup sous le niveau réel des maisons où ils sont nés et ils avaient vécu, eux et leurs ancêtres. A Simian, on avait l'intention de réaliser une réplique de l'île disparue, selon les plans de l'archéologue C.S.Nicolaescu-Plopsor. Mais, après la mort de l'initiateur, en 1968, le projet n'a plus été fini et l'île, loin de devenir attraction pour les touristes, s'est transformée en piquet de frontière où, pendant les séances de tirage, les militaires avaient comme cible... les pierres funéraires anciennes de centaines d'années. Vus du train qui passe devant, en suivant le cours du fleuve, les murs de l'ancienne cité, construits seulement vers la rive roumaine, donnent l'impression du provisoire et du décor d'un film historique sans qualité. Comme les villages de la Crimée du prince Potiomkin !

Afin de créer une documentation scientifique sur la configuration urbaine du lieu, on a constitué une

équipe d'architectes sous la coordination des professeurs arh.Grigore Ionescu et arh.Gheorghe Curinschi-Vorona, qui ont fait des relevés et des projets du transfert des édifices. Leur effort s'est matérialisé dans le volume édité par l'Académie de la R.S.R., à une distance de presque une décennie et demi après la submersion de l'île. L'ouvrage, paru en 1983, porte sur la couverture le titre *Monuments d'architecture dans la zone des Portes de Fer*, mais, sur la feuille de titre est écrit, plus explicitement, *Monuments d'architecture des localités disparues sous les eaux du lac d'accumulation de la centrale hydroélectrique des Portes de Fer*. Dr. Țuțui suppose que «les auteurs ont considéré qu'un tel titre sur la couverture n'aurait pas convenu aux autorités communistes». Nous sommes en mesure de clarifier cette question : initialement, le titre était en fait celui-ci, et ce ne furent pas les auteurs, mais les plus grands de la maison d'édition de l'Académie qui se sont opposés à rendre public un tel ouvrage. Nous avons l'information de l'un des co-auteurs, prof. dr. arh. Adrian Gheorghiu (1909-1981), notre parrain et cousin de notre mère, qui était mécontent des difficultés faites par les éditeurs et la temporisation de l'imprimerie du livre étant donné que les auteurs ne voulaient pas renoncer au titre choisi. Malheureusement, il n'a plus vu ce livre, car il est mort deux ans avant sa parution.

La mosquée, aménagée, en 1799, dans l'ancienne église franciscaine (bâtie, elle-même dans une construction ayant une autre destination initiale, le commandement autrichien de la cité), à laquelle un minaret était collé, avait été la plus grande de Roumanie et, en 1876 à peu près, le sultan Abdul Hamid lui avait offert un tapis de dimensions impressionnantes, 16 x 9 m, pesant 490 Kg, mais qui ne couvrait pas intégralement la plancher de l'édifice. Après la disparition, le tapis a été donné à la mosquée de Constanta, où l'espace est beaucoup plus petit et le tapis n'est déroulé qu'à moitié.

Toute l'amertume des exilés est concentrée dans le chapitre V, *Confessions des habitants*. On y trouve toutes sortes d'informations, certaines d'entre elles, très émouvantes, sur les traditions de noce ou d'enterrement, sur les visites royales des années 30, sur l'hospitalité des habitants qui ne se résumait qu'aux heures du jour, car les visiteurs n'avaient pas la permission de rester sur l'île pendant la nuit, sur la vie pleine de poésie des habitants de l'île et sur leurs occupations simples (cafetiers, vendeurs de loukoum, bateliers, pêcheurs, ouvriers dans la fabrique de tabac), sur le fait que, quoi qu'ils étaient musulmans et l'alcool leur était interdit par la religion, la plupart des hommes buvaient d'eau de vie faite de mûres, sur le sentiment de liberté, de bon voisinage et absolue sûreté qui rendait inutile la fermeture à clé des portes, sur l'amitié fraternelle entre les Turcs et les Roumains. Tous les interviewés évoquaient, avec une grande nostalgie, le passé et la vie tranquille qu'ils avaient eue là-bas, comme dans un Paradis terrestre et l'aliénation provoquée par l'exil. Voici les mouvants mots de

Cafer Ismailoglu, révélateurs, dans ce sens, et qui pourraient servir de moto à l'ouvrage : «Tous une patrie dans ce monde. Même si on habite loin, on peut visiter sa place natale chaque fois que l'on veut. Nous, nous n'avons plus cette chance» (p. 175).

Le chapitre VII, *Ada-Kaleh dans des images et des cartes*, aurait mérité un plus grand espace à la place des quelques pages qu'on lui a consacrées, d'autant plus que le volume est abondamment illustré de cartes postales, photographies, estampes et cartes qui se prêtaient à une analyse approfondie et à des informations détaillées concernant les auteurs, les éditeurs, le marché de vente et leur importance pour l'iconographie nationale et universelle.

Du ton propre à une dissertation académique employé sur presque tout le parcours du livre, dans le dernier chapitre – qui traite des *Projets de restauration de la cité* – l'auteur descend vers un ton journalistique, superficiel et colloquial qui ne cadre pas avec le reste. Nous sommes d'accord avec son indignation concernant les plans d'une compagnie roumano-turque de dresser un hôtel de 5 étoiles et d'aménager des terrains de football, tennis et basketball sur l'île Simian – mais sans rien préciser sur l'enceinte de la cité, la conservation et la valorisation des restes précieux d'Ada-Kaleh – mais cela n'aurait pas dû l'abattre de la sobriété qu'il avait affichée jusqu'ici. Le livre se termine brusquement, sans un chapitre conclusif, comme si l'auteur avait perdu son souffle et son enthousiasme pour ce sujet et l'avait expédié sans effort.

En fait, sur tout le parcours du livre se ressent une hâte dans la rédaction, ce qui mène à des erreurs et des inadvertances, certaines d'entre elles très graves, comme nous venons de le démontrer. Mais il y en a d'autres. Par exemple, en 1790, il n'y avait pas des *bateaux à vapeur* – comme l'affirme l'auteur à la p. 23 – car ceux-ci, selon leur nom, circulaient avec des vapeurs, et la force du vapeur n'était pas encore employée pour la mise en mouvement des navires de ce temps-là. Ni les *moniteurs*, mentionnés à la même page, n'existaient pas alors, ils seront introduits dans les luttes navales de la Guerre Civile américaine seulement en 1862. Ce qui nous surprend chez un auteur réputé et même prolifique c'est qu'il emploie incorrectement certains termes, comme, par exemple : «(...) j'ai commencé à **collecter** des cartes postales» (p. 7) – l'action de «collecter» s'applique aux choses, à l'argent, aux produits alimentaires ou d'autre nature de chez les producteurs, ou aux ordures, et non pas aux objets d'art et aux pièces de collection – telles que les cartes postales – qui se «collectionnent». La couronne de St. Etienne – et non pas de St. André, comme l'affirme l'auteur d'une façon erronée – ainsi que les autres objets du trésor royal magyar n'étaient pas des **ornements royaux** (p. 31), mais «des enseignes royales». **Colorisé** (p. 222) n'est pas un terme accrédité dans le langage des arts plastiques et il n'existe pas dans le DEX. A la note 12, p. 125, il fallait préciser le nom du plasticien **Eugen Dragutescu** et spécifier qu'il était l'un des

graphistes roumains les plus importants de l'étranger, et moins un peintre. Lorsqu'on parle de Ion Maurer (p. 118), l'un des «chefs de parti et d'État» qui ont participé à l'inauguration des travaux de construction des Portes de Fer, à côté du prénom mentionné il faut aussi insérer ce *middle name*, Gheorghe, toujours employé par l'homme d'État.

La chanson *Ada-Kaleh* composée par Elly Roman n'était pas chantée par Doina Badea, comme l'affirme Țuțui, mais par Gigi Marga (p. 98).

Il paraît que l'auteur ignore totalement les notions élémentaires de rédiger un ouvrage scientifique. Les explications entre parenthèses, **n.n.** se placent à la fin et non pas au début de l'explication, comme il le fait lorsqu'il identifie l'ancien Filipopol avec (**n.n.Plovdiv**) (p. 59). Il y a des carences assez nombreuses à l'appareil critique : nous ne citons que la note 7, p. 80, *Voyageurs étrangers...*, vol. 6, après laquelle il y a une explication concernant la Moldavie Ancienne, pour qu'ensuite, à la note 9, il y ait un *op. cit.* que seul, un homme versé réalise qu'il s'agit de la note 7 et non pas 8 ! La bibliographie souffre à cause de cet éloignement des critères académiques établis d'avance: d'abord, on insère le nom et ensuite le prénom des auteurs (Caranfil, Tudor ; Groza, Liviu, etc.) et non inversement, comme le fait dr.Țuțui. Pour ne plus parler de l'excessive citation des sites sur l'internet (les notes 6, 9, 32, 33, 38, 43, 51, 64, 66, 68, chapitre I ; les notes 8 et 9, chapitre.III ; les notes 5, 13, 19, chapitre V ; la note 11, chapitre VI ; la note 1, chapitre VIII) qui ne seraient pas un honneur ni même pour les étudiants travaillant pour un séminaire... Il y a, aussi, beaucoup de fautes d'imprimerie, sur lesquelles nous n'insistons plus, car elles seront facilement reconnues par les lecteurs.

Dans la forme actuelle, ce volume aurait pu être un titre de succès de la maison d'édition Sport-Tourisme des années 80-90 du XX^e siècle. C'est dommage que l'auteur se soit aventuré dans des zones historiques et dans celles des mémorialistes, zones qu'il ne possède pas, au lieu de se résumer à un album de cartophilie, avec pertinence commenté, du moment où il est devenu amateur et collectionneur de cartes postales illustrées.

L'effort de Marian Țuțui est d'avoir défriché une terre qu'on n'a plus touchée, depuis des décennies. Après ce commencement, le travail devrait continuer afin de porter des fruits dans une œuvre majeure, définitive, – et correcte dans les informations – sur l'Orient en miniature des Portes de Fer.

Adrian-Silvan Ionescu

MARK BRYANT, *Napoleonic Wars in Cartoons*, Grub Street Publishing, London, 2009, 160p + ill.

En complétant sa tétralogie de la caricature pendant la guerre, Mark Bryant a publié le volume *Napoleonic Wars in Cartoons* qui, pratiquement, met

fin à cette somptueuse série consacrée à un genre considéré, jusqu'il y a peu de temps, mineur, loin du grand art de chevalet, même si beaucoup des plasticiens prestigieux l'ont abordé, avec verve et succès, pour ne rappeler que Léonard de Vinci, William Hogarth, Francisco de Goya, James Abbott McNeill Whistler, Henri de Toulouse-Lautrec, James Ensor, Georg Grosz et, chez nous, Nicolae Grigorescu, Iosif Iser et Nicolae Tonitza.

Personnage connu dans le monde de la presse britannique, secrétaire, pendant de nombreuses années, à London Press Club où il a eu une riche activité d'organisation et de promotion, Mark Bryant a lié son nom à ce genre de la graphique, synthétique et hilaire, de présenter les réalités de l'époque. L'auteur a déjà plusieurs titres de référence dans ce domaine : *Dictionary of British Cartoonists and Caricaturists 1730-1980*, co-auteur avec S.Heneage (Scholar Press, London, 1994), *Dictionary of Twentieth-Century British Cartoonists and Caricaturists* (Ashgate Publishing, London, 2000), *God in Cartoons* (Highland Books Ltd., Godalming, 1997) et la tétralogie mentionnée qui s'ouvre avec *World War II in Cartoons* (Grub Street Publishing, London, 1989, réédité en 2005), *World War I in Cartoons* (Grub Street Publishing, London, 2006), *Wars of the Empire in Cartoons* (Grub Street Publishing, London, 2008) et se termine avec le présent ouvrage. En publiant ces volumes, Bryant a parcouru une chronologie inverse, en partant de la période contemporaine vers les commencements de l'ère moderne, respectivement, de la Seconde Guerre Mondiale jusqu'à la Grande Guerre et des conflits armés de la métropole avec les colonies jusqu'à la Révolution Française et la période napoléonienne. Avec ce nouveau titre, l'auteur descend avec ses études plus profondément dans l'histoire.

Dans *L'introduction*, Bryant définit les termes employés et trouve leur origine. Spécifique pour le monde anglo-saxon dans la description du croquis humoristique de presse, celui de *cartoon* provient de l'italien, *cartone*, et signifie carton de tapisserie, de fresque ou mosaïque, ce modèle d'après lequel on exécutait les dessins pour les techniques décoratives mentionnées. Et aussi le terme de caricature qui provient toujours de l'italien, *caricare* ayant le sens d'exagérer. Ici surviennent des différences notables entre le monde latin et le monde insulaire : ce que nous, les Roumains appelons caricature – en prenant le terme sur une filière française – les Britanniques et les Américains appellent *cartoon* et lui donnent une acception plus large qui contient toute la graphique humoristique, sans tenir compte de la dimension et du support, soit qu'il s'agisse du portrait chargé d'une personnalité politique ou militaire, soit du dessin satirique avec ou sans mots, soit même l'affiche ou les matériaux de propagande à teinte hilaire. Le terme a commencé à être employé et s'est imposé en 1843 lorsque John Leech, l'illustrateur du magazine *Punch*, a pris en dérision le concours pour

la peinture des murs de la nouvelle Maison du Parlement à une époque de grande crise, en intitulant son dessin *Cartoon No.1*.

Si dans le cas des autres volumes de la série, l'auteur faisait la sélection de son matériel documentaire de la presse de l'époque, cette fois-ci, la situation a été plus spéciale parce que les périodiques du temps de Napoléon étaient très rarement ou pas du tout illustrés, donc, il a été obligé de se documenter en étudiant les collections de lithographies au Cabinet d'Estampes. Et cela, parce qu'à cette époque-là, les caricatures étaient exécutées et multipliées par les lithographes. Les éditeurs les plus célèbres étaient, à Londres, Hannah Humphrey, William Holland, Rudolph Ackermann, Thomas Tegg et Samuel Fores – qui, avec une auto-ironie justifiée parce qu'il avait imprimé beaucoup d'estampes dans lesquelles il était sarcastique à l'adresse de Bonaparte, il s'appelait lui-même «caricaturist to the First Consul» – et à Paris, Martinet, à Nuremberg, Friedrich Campe. Les estampes connaissaient une large diffusion, elles pouvaient être achetées ou seulement louées et circulaient de main en main et, à l'apparition d'une nouvelle planche, le monde se réunissait devant la vitrine de l'éditeur et s'amusait à propos du sujet abordé.

En France, à l'époque du règne de Napoléon, ceux qui s'aventuraient à exécuter ou à colporter des caricatures critiques à l'adresse de l'empereur étaient peu nombreux (et, s'ils le faisaient, ils gardaient l'anonymat), quoique Bonaparte fût dispos à être produites – évidemment, sans qu'il en soit le personnage ironisé – parce qu'il se rendait compte de leur valeur en tant que matériel de propagande et d'influence/manipulation de l'opinion publique. Par exemple, l'auteur cite un ordre du souverain adressé au ministre de sa police, Joseph Fouché, par lequel il lui indique de commander des caricatures qui se moquent des efforts de l'Angleterre de coopter des alliés contre lui. Il paraît que certains des dessins de James Gillray l'amusaient et il les appréciait, mais il y en a eu d'autres, du même auteur, qui l'ont enragé, comme *The Handwriting in the Wall* (1803), avec des allusions au biblique banquet de Balthazar – et *The Grand Coronation Procession of Napoleon the 1st* (1805) où les traits et les toilettes des personnages étaient ridiculisés au maximum.

Prédominants sont les dessins des auteurs londoniens qui, exécutés en Angleterre, loin de la censure française, pouvaient être diffusés sans obstacles et souvent, ils arrivaient, clandestinement sur le continent, aussi. Certains des auteurs sont devenus célèbres grâce à ces dessins. Le caricaturiste britannique le plus connu de cette période – qui, après Hogarth, a rendu le style parfait et a statué le dessin humoristique en tant que genre autonome, en le libérant de l'étiquette de bagatelle du plasticien sérieusement atteint par l'ennui – est Thomas

Rowlandson. Mais il y a eu beaucoup d'autres encore, tout aussi inspirés et maîtres de la ridiculisation des contemporains, de chez eux ou de l'étranger, comme le déjà mentionné Gillray, ou les prolifiques Isaac et George Cruikshank (père et fils), Charles Ansell, William Elmes, William Heath et George Woodward. Dans la zone allemande, les auteurs de dessins satiriques n'ont pu s'exprimer qu'après 1813, lorsque la France avait été vaincue à Leipzig et la peur de la censure pratiquée par celle-ci était disparue. C'est alors que sont apparues des planches, très minutieusement travaillées, appartenant à Johann Michael Voltz et Johann Gottfried Schadow, de véritables études académiques de caractère et têtes d'expression.

Les cibles de leurs flèches vénéneuses étaient les plus grands du monde, en commençant avec le principal ennemi, le général Bonaparte, plus tard, l'empereur Napoléon et sa famille, suivi de personnalités politiques et militaires locales, ainsi que le premier ministre britannique, William Pitt, grand, maigre et camard, les joues rouges grâce à sa passion pour le porto, le potelé Prince de Wales – le futur Prince Régent –, un renommé gourmand, préoccupé plutôt par les aventures galantes que par les affaires de l'État, le «fou» roi Georges III, l'amiral Horatio Nelson portant à son bicorne le plumage avec *surguci* et sur les épaules sa *cabanita* fourrée, cadeaux du sultan, offerts à la suite de la victoire de la Bataille du Nil, sa dodue amie, Emma Lady Hamilton, qui avait été, à ses débuts, modèle pour les artistes, le feld-maréchal Sir Arthur Wellesley, vicomte Wellington, connu pour son inflexibilité martiale, avec les traits composés de tambours, embrasures de cité, canons, drapeaux et feuilles de laurier comme dans un portrait d'Arcimboldo ou, tassé dans une botte portant son nom, le tsar Pierre I avec le visage de singe et les queues de l'habit touchant la terre, le feld-maréchal Blücher avec sa moustache bouffée, Talleyrand avec sa chaussure d'estropié et ses cheveux poudrés.

En 1803, Gillray a fait de Bonaparte un personnage comique, minuscule, nerveux et agressif, «Little Boney», repris également par d'autres dessinateurs. Pour provoquer le ridicule, on faisait souvent appel au roman de Jonathan Swift, *Les voyages de Gulliver*, afin de présenter le petit général invité des géants de Brobdingnag – placé par James Gillray dans la main du roi Georges III qui le regarde à travers la lunette ; ou, du même auteur, le roi et la reine d'Angleterre en tant que souverains du pays Brobdingnag, s'amusant sur le compte de Bonaparte qui flotte dans un bassin, sur une petite barque dont le voile est gonflé par deux enfants de l'entourage du roi qui soufflent au-dessus. La petite taille du général ou les silhouettes, grandes perches, de ses grenadiers affamés sont constamment des motifs d'ironie par leur association avec un massif et bourré John Bull qui comble son adversaire par sa simple corpulence (*Facing the Enemy* d'Isaac Cruikshank, 1803 ; *John*

Bull Sounding His Bugle! de George Woodward, 1803 ; *The English Lamb and the French Tiger* de Charles Ansell, 1806).

Bonaparte – fréquemment connoté Buonaparte pour rappeler son origine corse – ensuite Napoléon, est, au long du temps, envisagé en tant que crocodile (1799), champignon, forficule, singe (1803), dragon tué par le Prince Régent de l'Angleterre (*St. George and the Dragon – a Design for an Equestrian Statue, from the Original in Windsor Castle*, de James Gillray, 1805), lévrier, serpent ou pie au plumage arraché par les vautours représentant la Prusse, l'Autriche, la Russie et la Suède (1814), ou comme un matador pris en cornes par le taureau espagnol (1808), ou comme boucher (1803), ou boulanger qui sort du four ses frères et ses parents modelés en pain d'épice pour les placer sur un trône européen (*Tiddy Doll, the Great French Gingerbread-Baker, Drawing Out a New Batch of Kings*, de James Gillray, 1806), ou même en forme de joujou tel que le casse-noix tenant entre les mâchoires serrées une noix beaucoup trop dure sur laquelle est écrit Leipzig (1813) ou en forme de toupie mise en mouvement par les commandants alliés à l'aide d'un fouet (1814). C'est vrai que les autres protagonistes du grand spectacle de l'histoire ne sont pas épargnés, eux, non plus : les Russes sont identifiés par les ours, les Britanniques par un bulldog (le lion n'était pas encore statué comme symbole de l'Albion), les Espagnols par des taureaux ou des ânes, les Portugais par des loups, les Hollandais par des grenouilles à pipe, seuls les Autrichiens et les Prussiens étaient figurés par les beaucoup plus nobles vautours.

Peut-être, la caricature la plus connue du temps est celle lancée par James Gillray en 1805, lorsque la France avait fait à l'Angleterre des propositions de paix conditionnées, par lesquelles elles puissent partager les sphères d'influence. Intitulée *The Plumb-Pudding in danger, or State Epicures taking a petit souper*, elle présente William Pitt à table avec Napoléon, tranchant des pièces du globe terrestre mis sur un plateau, tel un pudding – le premier choisit l'océan, l'autre l'Europe. Cette composition fut une raison d'inspiration pour d'autres caricaturistes des périodes ultérieures qui allaient traverser des crises politiques ou militaires similaires à celle du début du XIX^e siècle. Par exemple, pendant la Deuxième Guerre Mondiale, Leslie Illingworth, engagé à *Daily Mail*, a réalisé un dessin presque similaire avec Hitler et Mussolini près d'un globe terrestre qu'ils ne tranchent pas mais le divisent entre eux en plantant dedans les petits drapeaux de leurs pays. Plus tard, en 1967, le même dessinateur satirique a publié dans le même périodique un ouvrage similaire, mais avec Lyndon B. Johnson, président des Etats Unis et Alexis Kossyguine, premier ministre de l'Union Soviétique, comme protagonistes.

Certains dessins ont été inspirés par des œuvres d'art consacrées, comme *Dutch Nightmare* de Thomas Rowlandson (1813) dont le modèle est la peinture du romantique suisse Henry Fuseli, *Le*

cauchemar. Dans certaines estampes on retrouve des allusions à la dramaturgie, dans *The Right Owner* d'Isaac Cruikshank (1804), tout comme Richard III de la pièce homonyme de Shakespeare, Napoléon, récemment couronné, est torturé par le fantôme du roi Louis XVI qui revendique sa chlamyde et sa couronne. Une autre allusion livresque se trouve dans la comparaison de l'empereur abdicqué avec l'aventureux personnage de Daniel Defoe, tel qu'il apparaît dans une estampe anonyme française, *Robinson Crusoe d'Elbe*. Après les Cent jours, lorsque l'empereur était enfermé dans Ste.Hélène, un autre graveur anonyme français a lancé une planche avec le grand vaincu en tant que Prométhée enlaccé sur son île déserte, tandis que George Cruikshank l'identifie au Diable qui crie au soleil, tout comme dans le poème *Le paradis perdu* de John Milton.

Les dessins sont souvent gauches, les physionomies des personnages ne ressemblent pas aux originaux, l'humour naïf, l'intrigue presque absente, de telle manière que seul un ample texte explicatif ou un dialogue entre les personnages, le plus souvent, non-inspirés eux aussi, les rendent intelligibles. Mais il faut accepter que ce dessin satirique vivait son enfance et les caricaturistes étaient les pionniers du genre et on doit leur pardonner tous les déficiences stylistiques et apprécier leur qualité d'ouvrir des directions nouvelles.

Bon connaisseur de l'histoire, Bryant suit la trame des volumes antérieurs et organise son matériel chronologiquement. Avec méthode et clarté, il commence chaque chapitre – désigné par une année – avec une brève présentation des faits déroulés dans cet intervalle (campagnes, événements politiques ou sociaux) qui ont offert aux humoristes des sujets dignes de leur plume vénéneuse. Ensuite, il y a les détails de chacun des événements et le commentaire des illustrations qui les accompagnent. Les légendes sont exemplairement conçues afin d'identifier l'image par ses éléments essentiels : titre, auteur, année de l'édition.

Pour la couverture, il a choisi une estampe française dans laquelle l'empereur prisonnier écrit sur le socle d'un monument : «Napoléon se rend et ne meurt pas» – paraphrase des célèbres mots du général Cambonne dans la dernière phase de la bataille de Waterloo¹. Mais, inspiré – et espiègle – l'auteur remplace l'inscription initiale avec son propre nom, écrit par la plume impériale.

Admirablement illustré et documenté, le livre de Mark Bryant est un titre de référence pour tout admirateur du Premier Empire français qui, par ses dessins humoristiques choisis, gagne une nouvelle vision sur l'époque.

Adrian-Silvan Ionescu

¹ «La Garde meurt mais ne se rend pas», cf. Alessandro Barbero, *Batalia. Așa a fost la Waterloo*, București, 2006, p. 336.

CARMEN CECILIA SOLOMONEA, *Voroneț, Popăuți, Probota și Moldovița. Metode tehnice ale picturii murale*, Editura ARTES, Iași, 2009

Partie d'une Thèse de doctorat présentée à l'Université d'Art de Bucarest, le livre de Carmen Cecilia Solomonea, intitulé *Voroneț, Popăuți, Probota și Moldovița. Metode tehnice ale picturii murale (Voroneț, Popăuți, Probota și Moldovița. Méthodes techniques des peintures murales)*, complète d'un nouveau titre une bibliographie encore mince concernant les problèmes théoriques et pratiques posés par la restauration des peintures murales de Roumanie.

Restaurateur elle-même, l'auteur présente de l'intérieur, par l'intermédiaire d'un texte dense, soutenu d'images de très bonne qualité, parfois explicatives, parfois complémentaires, un grand nombre de situations et d'aspects avec lesquels elle s'était confrontée pendant des années de travail extrêmement difficile ayant comme but de sauver et de mettre en valeur des peintures murales de Moldavie de la fin du XV^e siècle et des années '30 du XVI^e.

Le livre relève une recherche extrêmement attentive des techniques et de la méthodologie de restauration des peintures murales et, dans ce sens, il s'avère un excellent manuel pour les étudiants et pour chaque restaurateur muraliste.

En même temps, les informations du livre, apparemment étrangères aux préoccupations de l'historien de l'art sont, d'une manière directe même, intéressantes et utiles pour lui. Le restaurateur refait pratiquement le tracé du peintre/des peintres auteur/auteurs des peintures afin de comprendre l'œuvre et de transmettre les informations cachées dans sa structure.

Dans ce sens, l'historien de l'art a aussi la possibilité de comprendre les mécanismes techniques de la création, leurs réflexes sur le style, les modalités de travailler sur l'échafaudage en équipe. Il reçoit ainsi des informations plus fines qui deviennent un soutien excellent dans la compréhension du style des peintres, de la circulation des maîtres ou même des chantiers, dans la définition des traits locaux ou empruntés de la tradition byzantine ou des éléments venus de l'Occident.

Le travail proprement-dit du restaurateur est soutenu par des investigations de laboratoire (chimiques, physiques, biologiques), par des testes concernant les matériaux proposés pour la restauration et les méthodes de protection. Une bonne partie du livre est dédiée à la discussion sur les couleurs (identification, comportement pendant les temps, altérations) et les liants, la structure de l'enduit avec ses deux couches (*arriccio* et *intonaco*) et la manière de leur mise en œuvre, en relevant les différences entre les quatre ensembles mis en discussion : les églises des monastères Voroneț, St. Nicolas de Botoșani (Popăuți), Probota et Moldovița, ensembles sur lesquels l'auteur a travaillé personnellement.

Sont dévoilés ainsi les avantages des études interdisciplinaires, qui sont capables d'enrichir aussi bien le restaurateur que l'historien de l'art, de diversifier et d'affiner la recherche et de soutenir d'une manière scientifique les conclusions.

L'auteur se pose beaucoup de questions et toujours il tente d'y répondre, dans la mesure dans laquelle ce dialogue entre peinture, restaurateur et moyens scientifiques adéquats est bien mené.

La dernière partie du livre est partagée en trois sections. La première se propose de présenter, par l'intermédiaire des images et des études des cas, les aspects essentiels des pigments utilisés dans les peintures des quatre églises. La deuxième est un utile *Glossaire*, comportant les termes les plus fréquents utilisés dans la peinture murale. La troisième partie reprend une étude qui a ses racines dans la

restauration des peintures murales de l'église St. Nicolas du monastère Popauți de Botoșani, axée sur un phénomène déjà connu en Moldavie, mais qui n'a attiré que rarement l'attention particulière des chercheurs : la soi-disant *première décoration*. Il s'agit de cette peinture réalisée immédiatement après le finissage de la construction, qui imite un parement apparent de briques ou des pierres par l'intermédiaire de la couleur et qui, au moment du montage de la couche picturale figurative sert de premier enduit préparatoire pour celui-ci.

Un livre de plus est une brique de plus dans la construction de l'édifice destiné à conserver le passé pour l'avenir.

Tereza Sinigalia