

LARRY J. SCHAAF, *Talbot' World. A Gallery of Natural Magic*, Sun Pictures, Catalogue Twenty-one, Hans P. Kraus Jr. Inc., New York, 2012, 62p. + ill.

L'exposition *Talbot's World. A Gallery of Natural Magic* (Le monde de Talbot. Une galerie de la magie naturelle) a été ouverte dans la Galerie de Hans P. Kraus Jr. – Fine Photographs de New York –, un fin connaisseur des commencements de la photographie, passionné - et chanceux - découvreur d'exemplaires exceptionnels qu'il présente au public désireux de pareilles raretés.

Le 24 septembre 2012, dans la même galerie, fut lancé le vingt-unième volume d'une précieuse et utile publication – un catalogue thématique de la série *Sun Pictures* (Peintures avec soleil) – qui bénéficie de la coordination scientifique et des textes de l'illustre professeur Larry J. Schaaf qui, au printemps de la même année, fut notre invité à Bucarest, en qualité de participant à la Conférence Internationale *Szathmari, pionnier de la photographie et ses contemporains*, déroulée à l'Académie Roumaine et à l'Institut d'Histoire de l'Art « G. Oprescu ». Cette série est liée aux expositions organisées dans la galerie mentionnée. Hans P. Kraus s'est concentré sur des manifestations qui mettent en lumière des « incunables » de la chambre obscure, désirés même par les musées, et ses préférences se dirigent vers des photographies obtenues d'après un cliché sur papier (calotype) et vers l'œuvre de Talbot. Et, en matière de calotype, Schaaf est le chercheur le plus important, avec les études les plus significatives et les plus définitives sur le plan mondial. La collaboration entre le galeriste et le chercheur date de plus de 22 ans, lorsque, en 1989, ils ont publié le facsimile anniversaire de l'ouvrage de Talbot, *The Pencil of Nature* (Le crayon de la nature) par lequel l'artiste avait essayé, dans les 6 livraisons mises sur le marché entre 1844 et 1846, de convaincre le public de multiples possibilités d'usage de la photographie. Le titre même de la série de catalogues de Kraus, *Sun Pictures*, vient de Talbot qui, dans une note dans sa publication, assure les éventuels incrédules que « Les planches de cet ouvrage ne sont imprimées que par l'intermède de la lumière, sans aucune intervention du crayon de l'artiste. Elles sont des peintures avec soleil elles-mêmes et non, selon certaines personnes, des imitations de gravures ».

Au début de 1839, la compétition entre ceux qui se disputaient la priorité dans la découverte des procédés employés, afin de surprendre une image par l'intermède des appareils optiques et des substances photosensibles, s'est déclenchée. Les deux concurrents étaient le français Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) et le britannique William Henry Fox Talbot (1800-1877). Tous les deux avaient déjà commencé leurs expériences depuis des

## COMPTES RENDUS

années, le premier en 1829, le deuxième en 1834. Ils étaient également préoccupés d'obtenir plus facilement et plus fidèlement un paysage en employant comme support une surface photosensible plutôt que les moyens traditionnels du plasticien. Mais les raisons étaient totalement différentes : Daguerre, peintre et talentueux scénographe, versé dans l'art du paysage, cherchait à trouver un procédé qui lui permette à ne plus perdre le temps avec l'esquisse minutieuse d'un coin de nature qu'il devait inclure dans le panorama qu'il avait inauguré avec succès à Paris, en 1822 ; Talbot, au contraire, était totalement dépourvu de talent et très gauche dans le maniement du crayon ou du pinceau, mais il désirait, avec ardeur, de réaliser des paysages des lieux qu'il visitait pendant le Grand Tour que chaque Anglais prétentieux entreprenait sur le Continent. Et, de l'éducation classique de chaque gentleman comme lui, le dessin ne pouvait pas manquer. Afin de compenser cette carence, il a concentré ses efforts pour trouver une méthode d'éviter l'apport de la main dans l'élaboration d'un croquis.

Mais les procédés des deux étaient différents : Daguerre employait une plaque en cuivre avec une surface argentée qu'il appliquait aux sels d'argent et obtenait une image unique d'une clarté particulière, tandis que Talbot employait le papier en tant que support pour les mêmes substances sensibles à la lumière, mais il en résultait un négatif qu'il pouvait, pratiquement, multiplier à l'infini. Pourtant, l'image sur papier était assez confuse à cause de la texture de la pâte de cellulose. Cette confusion même lui donnait des qualités picturales spéciales.

Après avoir obtenu des images satisfaisantes, en 1835, Talbot abandonne les recherches et se dédie à d'autres domaines d'étude sans même penser de rendre publique sa découverte. Cela, jusqu'en janvier 1839, lorsqu'il apprend l'annonce faite par l'Académie Française concernant la daguerréotypie. Alors il se décide rapidement de faire connu, lui aussi, son procédé.

Il y a dans le catalogue 32 photographies datant de ces années de commencement, dues, pour la plupart, à l'inventeur et quelques-unes exécutées par ses proches – tel le valet d'origine hollandaise Nicolaas Henneman, devenu l'assistant du maître et

ensuite, photographe indépendant – ou d’amateurs divers. Elles figurent sur la cimaise de l’exposition de la galerie Kraus, située dans Park Avenue. Quelques-unes de ces photos étaient accompagnées du cliché – ou le calotype – qui se trouvait à leur base, situation particulière, car rarement on peut obtenir toutes les deux en même temps. Le photographe n’avait aucune raison d’offrir au bénéficiaire le cliché qu’il conservait pour des copies ultérieures, donc, ces calotypes proviennent directement de l’archive de l’auteur, échangés avec d’autres confrères ou hérités par les descendants. Hans P. Kraus avoue dans la préface du catalogue que, en possession du négatif d’une composition représentant un valet en livrée en train d’ouvrir la porte d’une calèche – exemplaire daté par Talbot personnellement le 14 octobre 1840, avec la spécification et la durée de l’exposition (3 minutes) - il a dû attendre plus de 20 ans pour trouver le positif fait d’après celui-ci même. L’image est intéressante parce que c’est la première qui contient un portrait réalisé sur un support en papier. Elle offre beaucoup d’autres informations qui sont décodées par l’auteur du catalogue, Larry J. Schaaf : cette année-là, l’aristocrate Talbot avait reçu une fonction officielle, *sheriff* du Comté Wiltshire, qui l’obligeait à posséder une calèche de parade et des valets en livrées galonnées. On ignore si ce véhicule était acheté par lui-même ou s’il l’avait emprunté de sa mère, Lady Elisabeth Feilding, surtout parce que son nom est écrit sur le coffre de la calèche. De toute façon, il y avait une préoccupation évidente pour la tenue très élégante des valets et des cochers qui lui servaient dans des occasions officielles. Et la photographie mentionnée en est un exemple. On sait que, cette année-là, Talbot a exécuté encore 6 portraits, dont 5 représentaient sa femme, Constance et le sixième était celui de la gouvernante française, Améline Petit. Dans le catalogue, il y avait aussi le portrait d’une des filles de l’inventeur qui, à cause de la longue exposition, posait avec les yeux fermés, comme la plupart des sujets des auteurs de cette époque de début dans l’art du portrait photographique. C’est pourquoi il était plus commode de « portraiturer » des arbres, et Talbot a excellé dans l’immortalisation des arbres séculaires de son domaine, tel que *L’orme du parc de Lacock Abbey*. Une très intéressante composition représentait *Deux hommes dans la cour du nord de Lacock Abbey*. Leur tenue parle beaucoup à l’œil habitué à lire le langage vestimentaire de l’époque : l’homme assis est habillé tel un monsieur de la ville, en redingote et cylindre brillant sur sa tête, tandis que son interlocuteur qui est debout – probablement, un paysan ou un serviteur du domaine, venu donner le rapport au maître – ne porte qu’une chemise aux manches retroussées, des sabots et un cylindre gris, poilu sur sa tête (identifié avec le nom du maréchal Wellington, vainqueur de Napoléon à Waterloo), démodé depuis au moins une

génération, provenu, probablement, du lord qui s’était débarrassé des friperies.

Le succès des images dépendait des conditions atmosphériques. Dans sa correspondance, Talbot précisait toujours s’il avait bénéficié d’un jour ensoleillé lui permettant de réaliser de bonnes photos ou s’il avait dû un peu plus longtemps interrompre son activité à cause des averses. En 1843, en été, il a fait un voyage en France pour procurer le matériel en vue de la publication du *The Pencil of Nature*. Mais le temps fut mauvais : à Chambord, à cause de l’orage, les cadres sombres, ont déterminé sa mère énergique à le critiquer avec véhémence pour ne pas avoir attendu, tel un véritable artiste, plusieurs jours, jusqu’à la fin des intempéries, au lieu de procéder, selon elle, tel un amateur. Il a eu plus de chance en octobre 1844, lorsqu’il était en train de préparer un nouvel ouvrage illustré, *Sun Pictures in Scotland* (Peintures avec soleil en Ecosse) et il s’était déplacé dans cette région montagnarde et sauvage. Il a pleinement bénéficié du soleil à l’Abbaye Melrose, ancien édifice de l’ordre des cisterciens, plusieurs fois détruit et resté en ruines après le bombardement des soldats d’Oliver Cromwell, en 1650. La Reine Victoria, grande admiratrice de l’Ecosse et des romans historiques de Sir Walter Scott, fut la première à souscrire pour recevoir l’album aux images de Highlands de Talbot. L’auteur n’était pas un inconnu à la Cour : par l’intermédiaire de sa demi-sœur, Lady Caroline Mt. Edgumbe qui était dame d’honneur de la souveraine, en 1841, il avait reçu la permission de se promener et de « faire des dessins » – évidemment, « des dessins avec soleil » – dans l’enceinte du Château Windsor, résidence royale. Selon l’opinion de l’auteur du catalogue, il était, sans doute, le premier photographe admis à travailler là-bas. Afin de faire de la publicité à la méthode découverte, Talbot a envoyé plusieurs copies de ses photographies au prince de Metternich, chancelier de l’Empire des Habsbourgs et au naturaliste Alexander von Humboldt.

Le catalogue *Talbot’s World* est un exemple de la manière dont il faut concevoir et finir un pareil instrument de travail : des sources d’information multiples, provenant de domaines divers, la collation de l’image avec des passages révélateurs de la riche correspondance de Talbot et d’autres contemporains, de petites données biographiques (les années et la vie de la gouvernante Petit, devenue un véritable membre de la famille et promoteur, en France, de l’œuvre de son patron, ou du valet Henneman qui a évolué en tant que photographe professionnel) ou des connexions généalogiques illustres, des positions sociales et des fonctions officielles, architecture et urbanisme, sciences exactes et littérature de fiction, recensements de la population, licitations d’art (dès 1878 jusqu’à présent), toutes trouvent leur place dans les amples fiches accompagnant les exposés pour

expliquer le phénomène de l'apparition de ce nouvel art. Suite à d'autres études entreprises par Larry J. Schaaf, on a établi qu'à cette époque-là, en Angleterre, il y a eu plus de 500 personnes usant le calotype. Il y a, dans le catalogue, une missive, envoyée le 15 avril 1839, par un peintre mineur, George Tytler, à un ami écossais, peu après l'annonce concernant l'emploi du calotype. Ce qui est intéressant c'est que l'expéditeur a sensibilisé à l'aide des sels d'argent une partie du papier afin d'obtenir «un dessin photogénique» en imprimant un morceau de dentelle dans cette zone sur laquelle il donnait ensuite des détails au destinataire.

Avec humour, Schaaf ponctue ses fiches avec des anecdotes et des situations ridicules afin d'amuser ses lecteurs et capter leur attention sur certaines photographies ou sur des monuments immortalisés par celles-ci. Par exemple, une flèche en style gothique d'Oxford était recommandée par les étudiants qui faisaient le guidage aux monuments locaux, comme la tour-clocher d'une église souterraine et les touristes naïfs étaient dupes de ces polissons qui les conduisaient, sur les escaliers, au sous-sol où se trouvaient... les toilettes. La porte en style néogothique de Magdalen College d'Oxford,

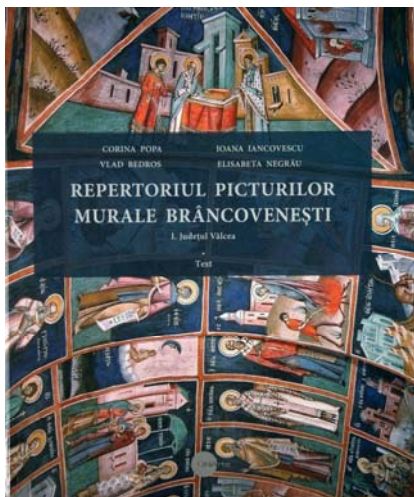
réalisée par l'architecte Augustus A.W.Pugin, fut élevée là-bas en grande hâte pour éviter l'opposition des facteurs de décision par rapport à cette construction qui rappelait d'une manière flagrante le rite catholique vis-à-vis duquel les religieux anglicans manifestaient une opposition véhémente.

La datation des images est faite avec une acribie scientifique, avec une approximation d'environ 1-2 jours, seulement sur la base des informations offertes par les éléments immortalisés dans le cadre et corroborés avec des documents officiels ou de correspondance. Il ne faut pas oublier que le professeur Schaaf est l'initiateur et le directeur du projet d'édition, *on line*, de la correspondance de Talbot et il a vu plus de 10 000 lettres qui l'ont familiarisé avec la vie et l'œuvre du maître (voir [www.foxtalbot.dmu.ac.uk](http://www.foxtalbot.dmu.ac.uk)).

Ce nouvel exemplaire de la série *Sun Pictures* n'est pas seulement une publication sur la photographie et l'art photographique, mais sur la culture et la civilisation britannique à l'époque de Talbot parce que Larry J. Schaaf fait de longs et heureux voyages dans la créativité du XIX<sup>e</sup> siècle.

*Adrian-Silvan Ionescu*

CORINA POPA, IOANA IANCOVESCU, VLAD BEDROS, ELISABETA NEGRĂU, *Repertoriul picturilor murale brâncovenești. I, Județul Vâlcea*, vol. I Text, vol. II Ilustrații, Ed. UNARTE, București, 2008, I texte – 529 p., II – 660 illustrations (*Le Répertoire des peintures murales brancovanes. I. Département de Vâlcea*)



Les répertoires de l'art médiéval roumain furent l'idéal de maintes générations de chercheurs.

Et non pas parce que la somme de l'histoire de l'art serait le fichier – à ce que, d'un air savant, parfois comique, citaient nos prédécesseurs les dits des pionniers de la discipline – mais parce que les

répertoires bâtissent le fondement invisible des commentaires, des associations, des spéculations au moindre degré d'erreur, tandis qu'ils mènent, à travers l'étude comparée, vers l'originalité de l'œuvre, voire la création.

D'où, nombre d'initiatives, mais peu de résultats – car le répertoire réclame non seulement énergie et inspiration, mais également un effort institutionnel soutenu.

D'autant plus grand est le mérite de l'œuvre finie – *Le Répertoire Vâlcea* – coordonnée par deux chercheurs à haute expérience et compétence, Corina Popa et Ioana Iancovescu, secondés par leurs jeunes collaborateurs, Vlad Bedros et Elisabeta Negrău.

La singularité de cette démarche, dont les précédents et les arguments sont clairement exposés par Corina Popa dans la *Préface*, réside dans le corpus des inscriptions des peintures monumentales, consignées en original et en traduction/translittération, tout en indiquant les sources (bibliques, liturgiques, ou d'un autre type), dûes, dans leur forme finale, à l'expertise des spécialistes en paléographie grecque – Natalia Trandafirescu, et slave – Ruxandra Lambriu.

La structure du *Répertoire*, où les monuments sont insérés chronologiquement, est bien claire : *présentation générale, peinture, relevés* (avec l'option de la présentation par fragments, à vue frontale, différente de la vision axonométrique utilisée dans la publication plus récente d'ensembles du monde balkanique), *liste des thèmes iconographiques*.

On présente donc de cette manière le monastère de Hurezi – avec l'église des Saints Empereurs Constantin et Hélène, avec le *parecclesion*, la *bolnitsa* et les espaces annexes – l'église du monastère de Mamul, de l'ermitage des Saints Apôtres de Hurezi, de l'ermitage Saint Etienne de Hurezi, du monastère de Polovragi, l'église et le *parecclesion* de Cozia, les églises des monastères Surpatele et Fedeleşoiu, la *bolnitsa* de Bistrița, l'église du monastère Govora, de l'ermitage Păpușa, l'église Saint Georges d'Ocnele Mari, les églises des skètes de Sărăcinești et Iezer et des monastères Arnota et Dintr-un lemn.

L'inspiration des nouvelles générations de chercheurs de cette période de l'histoire de la

peinture, stimulée par la publication fondamentale qui est ce *Répertoire Vâlcea*, sera mise au travail.

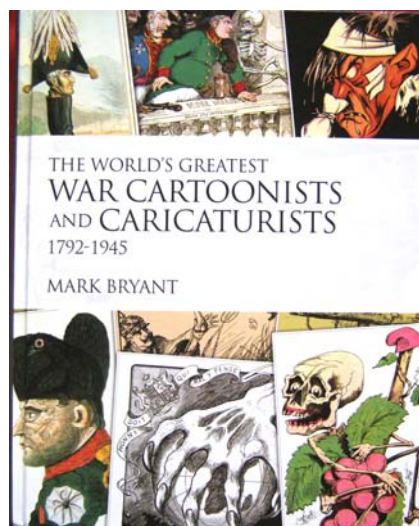
L'investigation du rôle des inscriptions dans la genèse de l'image sera possible, au-delà de l'identification des représentations.

Basées sur ce synoptique, des observations sur les sources et l'invention dans la création des sujets, sur leur association, ou sur la raison de la sélection, pourront miner également les affirmations génériques plus anciennes, pas très profondes, concernant la sérialité dans la peinture brancovane et postbrancovane.

L'effort des auteurs – aux résultats parfois exceptionnels – visible, dans ce volume, dans les textes introductifs sur la peinture, se trouvera ainsi continué.

Constanța Costea

MARK BRYANT, *The World's Greatest War Cartoonists and Caricaturists, 1792–1945*, Grub Street, London, 2012, 192 p. + ill.



Mark Bryant est un nom bien connu à nos lecteurs : historien de la caricature, prodigieux auteur de volumes dédiés à ce genre de la graphique dans lequel sont traitées, à l'aide de la plume mouillée dans le venin, les nombreuses périodes dévastées par les conflagrations, homme cultivé, spirituel, avec une conversation spéciale, il a été pour longtemps secrétaire de London Press Club, où il a intensément activé pour la promotion des droits de ses confrères. Grâce à sa position prééminente dans le domaine choisi pour ses études, aussi bien qu'à sa tenue académique, il a été invité à se joindre au collègue honorifique du périodique *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, lorsque sa parution a été reprise en 2011, après une interruption de 14 ans. Pour ce premier numéro de la revue, Mark Bryant a offert une

étude intéressante appartenant à son domaine de prédilection : *Poison Pen or Good-Tempered Pencil ?* (SCIA, nouvelle série, tome 1, 2011). Quant à ses ouvrages plus récents, ils sont mentionnés ou bénéficient d'un compte-rendu dans les publications de notre Institut (voir : RRHA, série *Beaux-Arts*, tome XLVIII, 2011, p.175-178 ; SCIA, tome 2, 2012, p. 241). Il y a quelques mois seulement, le dr. Bryant a publié encore un précieux volume, *The World's Greatest War Cartoonists and Caricaturists, 1792-1945*. C'est une sorte de couronnement – et finalisation – de la série qui a débuté, il y a 24 ans, avec le premier volume d'une série qui allait comprendre une plus longue période et qui était destinée à couvrir toute l'époque moderne. Même si cette suite de volumes, bien documentés et admirablement illustrés, a parcouru une chronologie inverse, en partant de la période contemporaine vers les commencements de l'ère moderne, respectivement, de la Deuxième Guerre Mondiale jusqu'à l'époque napoléonienne, elle représente une très utile présentation de ces conflagrations, par le prisme de l'humour des gens simples, non sophistiqués, afin d'être entendu par tout le monde, sans rapport au statut ou à la préparation intellectuelle, du simple soldat, provenu d'un paysan ou d'un ouvrier jusqu'aux têtes couronnées qui avaient provoqué ces conflits armés. La valeur de propagande de ces dessins humoristiques était si grande et ils avaient des effets si sûrs et dévastateurs sur ceux auxquels ils étaient destinés – le grand public –, que, pendant presque toutes les périodes traitées, ceux qui en étaient ironisés tentaient de les faire disparaître du marché, tandis que la censure devait être très vigilante pour les confisquer et les détruire. Les volumes déjà parus sont *World War II in Cartoons* (Grub Street Publishing, London, 1989, réédité 2005), *World War I in Cartoons* (Grub Street Publishing, London, 2006), *Wars of the Empire in Cartoons* (Grub Street Publishing, London, 2008) et *Napoleonic Wars in Cartoons* (Grub Street Publishing,

London, 2009) qui offrent une image complète sur la presse satirique européenne et américaine et des caricaturistes qui y ont eu une contribution.

Quoique le titre ne l'indique pas, cet ouvrage est un dictionnaire des dessinateurs qui ont visé l'un ou l'autre des grands du monde qui ont déclenché une guerre et ont créé des types hilaires de combattants qui allaient marquer la période avec une image spécifique, difficile à oublier. C'est ce que l'auteur mentionne dans la préface, avec une non dissimulée – mais légitime ! – fatuité : «This is the first ever biographical dictionary specifically devoted to international wartime cartoonists and caricaturists». (C'est le premier dictionnaire biographique jamais dédié aux caricaturistes durant la guerre dans le monde entier). Ensuite, Mark Bryant fait la précision que le volume est destiné à accompagner les quatre ouvrages antérieurs, déjà mentionnés, afin d'offrir plusieurs informations sur les auteurs et leurs performances plastiques et éditoriales. Chaque caricaturiste bénéficie d'un article plus long ou plus court, en fonction de l'importance et de l'étendue de son œuvre. Certains d'entre eux avaient une longue activité, couvrant plusieurs conflits et continuant à contribuer avec leurs dessins même dans les périodes de paix, mais d'autres disparaissaient en même temps que la fin des hostilités et s'orientaient vers d'autres genres et techniques des arts visuels, ou ils changeaient même d'occupation.

Bryant place au XVII<sup>e</sup> siècle le début du dessin satirique inspiré par la guerre et désigne Jacques Callot en tant que premier pratiquant du genre dans la suite de gravures *Les horreurs de la guerre*, où il distingue aussi un peu d'ironie, à côté de la misère et la brutalité. Mais celui qui allait être un caricaturiste de front dans le sens véritable du mot fut le vicomte George Townshend, un militaire de carrière destiné à devenir feld-maréchal dans l'armée britannique et qui, pendant la Guerre de Sept Ans entre la France et l'Angleterre a diffusé une série de gravures avec des types militaires ridicules. La période de la Révolution Française et de l'ascension de Napoléon sur la scène politique et militaire du monde a fourni beaucoup de matériel aux caricaturistes. A cette époque-là prédominaient les dessins des auteurs londoniens qui, exécutés en Angleterre, à grande distance de la censure française, pouvaient être diffusés sans grandes interdictions et souvent ils arrivaient clandestinement sur le continent. Dans la zone allemande, les auteurs de dessins satiriques ne purent s'exprimer qu'après 1813, lorsque la France a été vaincue à Leipzig et la peur devant sa censure à l'époque de la Confédération du Rhin était disparue. Parmi les auteurs de planches satiriques des plus célèbres s'inscrivent Thomas Rowlandson, James Gillray, les prolifiques Isaac et George Cruikshank (père et fils), Charles Ansell, William Elmes, William Heath et George Woodward. Gillray a été sur le front même, en Flandre, en 1793, où il a exécuté les portraits des commandants des troupes de la Coalition anti-française et il devient ainsi le premier artiste de guerre officiel. Il réalise, en 1803, le type par lequel allait être pour longtemps ridiculisé le général Bonaparte – *Little Boney* (Le petit gentil),

un drôle de personnage, minuscule, nerveux et agressif –, repris par d'autres dessinateurs, également. Ce fut toujours lui l'auteur de mémorables dessins, parmi lesquels, le plus célèbre, peut-être, *The Plumb-Pudding in Danger, or State Epicures taking un petit souper*, dans lequel il présentait William Pitt, le premier ministre britannique et Napoléon, attablés, en train de se couper des tranches du globe terrestre, assis sur un plateau, tel un pouding – le premier choisissant l'océan, l'autre l'Europe. Cette composition a été un motif d'inspiration aussi pour d'autres caricaturistes, à des époques ultérieures, mais qui traversaient des crises politiques ou militaires similaires à celle du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Par exemple, pendant la Deuxième Guerre Mondiale, Leslie Illingworth, engagé à *Daily Mail* – qui bénéficie d'une monographie récemment publiée par Mark Bryant (*Illingworth's War in cartoons. One Hundred of His Greatest Drawings from the Daily Mail, 1939-1945*, Grub Street, London 2009) – a réalisé un dessin presque similaire qui représente Hitler et Mussolini près d'un globe terrestre qu'ils ne tranchent pas, mais le partagent en plantant dedans les petits drapeaux de leurs pays. Des années après, en 1967, le même dessinateur satirique a publié dans le même périodique un ouvrage similaire dont les protagonistes sont Lyndon B. Johnson, président des Etats Unis et Aleksei Kosighin, premier ministre de l'Union Soviétique. Parmi d'autres images qui le placent entre les pionniers du genre, Gillray a été l'auteur d'un portrait emblématique, *The Military Caricaturist*, dans lequel il exerce l'auto-ironie en portant un uniforme qui ne lui va pas et qui contraste avec son manque de martialité, embarrassé, il tient sa tête entre ses épaules, comblé par la grandeur du bicorne pavané et la lourde épée pendant à sa taille, tandis qu'il serre un crayon entre ses dents, crayon qui, dépassant les coins de sa bouche, ressemble à une respectable moustache.

La caricature française ne se développe qu'après la chute du Premier Empire et est en plein essor à la fin de la troisième décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, grâce à Honoré Daumier, Gustave Doré, Cham (pseudonyme du comte Charles Amédée de Noé), Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), Bertall et même Nadar qui allait gagner sa célébrité en tant que photographe d'art. La Guerre de Crimée et, ensuite, la Guerre Franco-Prussienne ont suscité l'intérêt de beaucoup de dessinateurs satiriques des deux côtés, que le motif soit Napoléon III avec ses moustaches épineuses en l'air (*Le porc épineux français* par John Leech) ou aplaties à la suite de la défaite de Sédan (*L'Aigle Déplumé* d'Alphonse-Jacques Levy-Saïd), soit le tsar Nicolas I (*Le Colosse du Nord* d'Alcide Joseph Lorenz), soit le Kaiser Wilhelm avec ses favoris touffus en l'air, couvert par le casque à une épine, manœuvrant d'une main une large épée et de l'autre un revolver, soit le chancelier Bismarck, une serviette nouée sous sa barbe, le couvert dans ses mains, prêt à manger un soldat français, tel un ogre affamé (*Ah, mon cher, cette fois-ci on aura un lourd repas* par Charm).

Les auteurs qui ont été inspirés dans leurs dessins par la Guerre avec les *huri* du milieu du siècle ont également eu des contributions notables pendant la Grande Guerre : le Hollandais John Coenraad Braakensiek, dans *John Bull's Triumphal Journey to Pretoria* présentait le personnage qui symbolisait l'Angleterre à cheval, d'une façon très inconfortable et en frottant son arrière, sur le dos d'un porc épineux ayant le visage du président Kruger ; par son dessin *La Dame de chez Maxime*, paru dans *La caricature* – dont la mordante ironie se trouve dans la coïncidence de noms entre celui du célèbre cabaret parisien et celui de la compagnie qui avait mis au point une arme de grande efficacité, et qui représentait la reine Victoria concentrée sur le feu d'une mitrailleuse Maxim dirigée vers les *huri* d'Afrique du Sud –, le Brésilien Crispim do Amaral a presque suscité un conflit diplomatique parce que le gouvernement britannique a protesté auprès du gouvernement français et les revues ont été confisquées par la censure. L'active censure russe de l'époque de la guerre de 1877-78 était admirablement représentée par Linley Sambourne, dans *Punch* par un ours qui, à l'aide des ciseaux dans sa patte et du crayon dans son museau, met en pièces ou noircit les passages ou les illustrations des périodiques dangereux pour la politique du tsar.

La Première et la Deuxième Guerre Mondiale ont produit l'iconographie satirique la plus riche et c'est à cette époque-là que se sont affirmés les caricaturistes les plus importants et les plus inventifs. Des auteurs talentueux existaient dans les deux camps. Les plus virulents représentaient, d'une façon des plus ridicules, le flamboyant Kaiser et Kronprinz freluquet et filiforme – le Grand et le petit Willie, tels qu'ils furent nommés : dans la vision de E.T. Reed, le premier était un vampire coiffé d'un casque surmonté d'un chauve-souris (*The Head of the German Vampire* – combinaison de mots entre *empire-vampire*) ; le second, *Le héros de Verdun*, est représenté par Pierre Chatillon comme un singe grimpé sur une branche, coiffé d'un bonnet de fourrure de hussard de la mort. Le même bonnet apparaît sur un crâne ricanant dans le dessin d'Abel Faivre (*Le Hussard Guillaume II*), mais, afin d'accentuer le grotesque, le célèbre signe de cette renommée cavalerie prussienne qui était un crâne à deux os croisés, a été remplacé par le portrait du Kaiser. Le Polonais Henryk Nowodworski fait appel à la même mutation entre l'emblème du bonnet et le visage de celui qui le porte pour ironiser le prince héritier ; sur les brandebourgs de la tunique, pendent des montres, des clés, des moulins à café et des tire-bouchons et, en arrière, des bouteilles rangées militairement – allusion à sa passion pour les boissons fines, en grandes quantités (*The Crown Prince Hohenrobber* – le prince Hohenvoleur). D'ailleurs, la présentation du squelette, symbole de la mort, et de ceux qui avaient déclenché le carnage mondial était un thème fréquemment employé par les caricaturistes : un autre Polonais, Bogdan Nowakowski, publiait en 1914, dans la revue *Mucha* de Varsovie, *Amis Inséparables* où, Wilhelm II, commodément assis sur le trône, les jambes écartées parmi les crânes parsemés sur le plancher, est embrassé par la Mort qui lui chuchote, tendrement, à l'oreille. Dans son volume *The*

*Kaiser's Garland* de 1915, E.J. Sullivan a un dessin, *The Path of Glory* (la Voie de la Gloire) qui représente l'empereur quittant aux champs un squelette qui porte un casque prussien et des bottes et bat du tambour à l'aide de deux tibias ; dans un autre dessin, il fait allusion au banquet de Balthazar où, à la place du souverain biblique apparaît le Kaiser au-dessus duquel se penche d'une façon menaçante et terrifiante un squelette qui écrit sur le mur les mots fatidiques. Le Hollandais Louis Raemaekers – qui avait été traduit en justice parce que, à travers ses dessins, il avait péroré la neutralité de son pays et ensuite, en 1915, il a été obligé de se réfugier à Londres pour échapper à un possible assassinat, étant donné que l'Allemagne, exaspérée par son humour mordant, avait mis un prix sur sa tête, qu'il soit mort ou vivant – a réalisé, en 1918, un mémorable ouvrage, *The Bill* (La Note) dans lequel le Kaiser et son fils sont surpris, due « la consommation » modeste, par la longueur d'une note qui leur est présentée par un squelette en habit ayant le rôle de garçon à quatre épingles : des vestes au fond d'une assiette sur lequel est écrit « Verdun ». De la même période datent des types spécifiques, faciles à identifier par tout lecteur, tel que celui lancé, en 1915, par l'officier mitrailleur Bruce Bairnsfather : l'ancien vétéran moustachu Tommy « Old Bill » Busby, représentation du simple combattant, détourné de ses occupations quotidiennes et envoyé sur le front, sans qu'il comprenne ce qui se passe autour de lui et se pose des questions ridicules, en donne des réponses naïves et réagit comme tout autre civil sans instruction, indifférent aux grands problèmes du monde qu'il ne peut rapporter qu'aux petits problèmes personnels et à l'univers limité dans lequel il avait jusqu'alors mené sa vie. Grâce au succès des dessins avec Old Bill, leur auteur a été transféré de la première ligne à la Direction des Informations où il allait produire plusieurs albums autour de l'amusant personnage.

Dans le camp allemand, aussi, on faisait une bonne caricature dans plusieurs revues humoristiques : *Jugend*, *Kladderadatsch*, *Lustige Blätter* et *Simplicissimus*. Heinrich Zille, illustrateur connu dès avant la guerre, a créé, lui aussi, un personnage drôle, le soldat Vadding, dont il a recueilli les aventures dans l'album *Vadding in Frankreich* (Vadding en France) et *Vadding in Ost und West* (Vadding dans l'Est et l'Ouest). Le Norvégien Olaf Gulbransson a été actif pendant les deux conflagrations mondiales, en travaillant plus de 40 ans à Munich, pour *Simplicissimus*. En 1916, il est enrôlé, mais, grâce à son talent, il passe à la Propagande, à Berlin. Très apprécié, on lui organise une rétrospective à l'âge de 65 ans, mais, deux jours après, elle est fermée à l'ordre du Parti National-Socialiste qui n'aimait pas ses sujets. En dépit de cela, il fut laissé à travailler dans la même rédaction jusqu'à la disparition de la revue, le 13 septembre 1944, lorsque, dans ce dernier numéro, il exécute la couverture où apparaissent Roosevelt et Staline s'efforçant à tenir sur leurs épaules, tels des atlantes, le globe terrestre, rougi de sang et, entre eux, minuscule, Churchill les soutenant par les parties postérieures.

Dans l'Union Soviétique, trois furent les graphistes qui signaient par le pseudonyme Kukrinikisi, résultat de l'union des initiales de leurs noms : Mikhaïl Vasilievitch Kuprianov, Porfiry Nikititch Krylov et Nikolai Aleksandrovitch Sokolov. Ils ont produit, en égale mesure, des affiches et des caricatures, publiées dans la revue *Krokodil* – ceux de la génération 50-60 se rappellent leurs dessins inspirés et expressifs avec Hitler, Mussolini, Franco, Hirohito, Cian Kai-Şek, ensuite, Tito, Roosevelt et Truman qui, après la guerre, étaient devenus les nouveaux ennemis du pays soviétique. Viktor Nikolaevitch Denisov fut un autre graphiste qui a lancé de nombreuses affiches et illustrations de propagande visant Hitler surtout. Celui qui a surtout remonté le moral dans l'Empire Britannique à l'époque de la campagne a été Leslie Illingworth, le dessinateur de *Daily Mail*. Il s'était spécialisé dans les traits du Führer et de son cercle (Himmler, Göring, Goebbels) qu'il plaçait dans des compositions liées à la politique du jour et à l'évolution de la guerre. Un caricaturiste très fort a été l'américain Bill Mauldin qui, sous les armes, lui-même, a créé deux personnages ridicules, les soldats Willie et Joe, qui traversaient, avec innocence, toutes les phases de la guerre ; l'argot employé dans leurs dialogues était extrait de la manière de s'adresser du simple G.I. de l'armée américaine. Pour le succès de ses ouvrages, beaucoup appréciés grâce à leur message humanitaire, (même si le général Patton ne les aimait pas et avait menacé d'arrêter leur auteur parce qu'il dénigrait l'armée) il a reçu, à 23 ans seulement, le Prix Pulitzer.

Tous ces noms et beaucoup d'autres encore offrent un panorama presque exhaustif du dessin satirique des XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Malheureusement, l'auteur n'a pas eu d'accès à la bibliographie roumaine et il n'a donc pas mentionné quelques artistes qui auraient pu figurer avec honneur parmi ceux qu'il a analysés. Il s'agit de Hipolit Napoleon Henryk Dembitzki qui a collaboré à *Răsboiul* en

1878-80<sup>1</sup> ensuite, Ary Murnu, actif à *Furnica* en 1915-1916 où, dans le même intervalle, activait le peintre Francisc Şirato, également présent à *Urzica*, en 1918. Iosif Iser était aussi un collaborateur de talent au périodique *Adevărul* de Constantin Mille où, en 1915, il avait souvent publié ses caricatures sous le titre de *Chestia zilei* (La Question du Jour). Nous supposons que le présent ouvrage était déjà terminé lorsque nous avons envoyé à l'auteur une monographie – récente à ce moment-là – dédiée à Petrescu-Găină<sup>2</sup>, abondamment illustrée, où il aurait pu trouver de nombreuses caricatures des représentants des Pouvoirs Centraux et des Alliés (le Kaiser, Franz Joseph I, le tsar Ferdinand, le sultan Mehmed V Reşad, le tsar Nicolas II, le roi George V). Tout au long de 1916, jusqu'à la perte de Bucarest à la fin de novembre, sur la première page de la revue *Veselia* (La Joie) apparaissaient des compositions hilaires, malheureusement, non signées, inspirées de l'actualité et ayant comme personnages principaux les dirigeants des Pouvoirs Centraux confrontés aux Alliés, toujours victorieux.

L'illustration du livre est de très bonne qualité, noir et blanc et en couleurs. Elle met en valeur un grand nombre d'images disséminées dans des périodiques anciens, peu accessibles au grand public. Mark Bryant a fait une véritable archéologie à travers des bibliothèques et des collections dans le monde entier pour dépister ce trésor d'illustration humoristique, liée aux guerres qui ont hanté la terre depuis Napoléon jusqu'à Hitler, pour le rendre à la contemporanéité.

Le texte attractif et informatif, les données biographiques de chaque caricaturiste aussi bien que la riche iconographie font du livre de Mark Bryant un très utile instrument de travail pour tous ceux intéressés par ce genre, jadis considéré mineur (à côté des bandes dessinées), des arts graphiques.

Adrian-Silvan Ionescu

<sup>1</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Penel și sabie*, Bucureşti, 2002.

<sup>2</sup> Paul Rezeanu, *Caricaturistul N.S.Petrescu-Găină*, Craiova, 2009.

MARIA ZINTZ, *Pictura murală a bisericilor româneşti din Ţara Făgăraşului în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea* (La peinture murale des églises roumaines du Pays de Făgăraş au XVIII<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle), Bucureşti, Editura Academiei Române, 2011, 560 p., il. p. 305–560, rezumat în engleză la p. 281–304.

L'étude monographique de Maria Zintz au sujet des peintures murales du Pays de Făgăraş (Ţara Făgăraşului) est une source très importante de documentation sur l'art roumain de la Transylvanie au carrefour de deux périodes historiques : de l'époque médiévale, très longue par sa durée dans cette partie de l'Europe, et de l'époque moderne,

encore assez timide, mais ferme dans ses manifestations et dans sa prise de conscience. Pour l'art religieux c'était un temps de renouvellement ou, au moins, d'un rafraîchissement du style artistique : un temps de grandes et d'originales réalisations dans les domaines de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts décoratifs. C'était un temps d'épanouissement des écoles artistiques locales et – sous l'influence de l'art appelé « brancovan » – c'était une première expérience d'unification culturelle et artistique dans tous les territoires habités par les roumains.

L'art orthodoxe de la Transylvanie a constitué déjà l'objet d'étude de plusieurs générations de chercheurs : il convient de citer ici les travaux de Ştefan Meteş, de Nicolae Iorga, de Virgil Vătăşianu,

de Nicolae Sabău, de Ioana Cristache-Panait, de Eugenia Greceanu et de Marius Porumb. Mais en ce qui concerne le Pays du Făgăraș, les peintures des églises roumaines du XVIII<sup>e</sup> du XIX<sup>e</sup> siècle de cette région de la Roumanie n'ont pas été suffisamment étudiées du point de vue attributif et iconographique. À l'exception des travaux de Valeriu Literat, qui aux troisième et quatrième décennies du XX<sup>e</sup> siècle a réalisé de remarquables recherches et a collectionné des données très importantes relatives aux édifices religieux de la région de Făgăraș, les autres articles publiés à ce sujet étaient plutôt des parutions sporadiques et sans aucune prétention d'études approfondies. Selon Maria Zintz elle-même, « ce fut une des raisons pour laquelle elle voulait étudier les décorations murales des églises dans le sud de la Transylvanie et, en particulier, les églises roumaines du Pays de Făgăraș » (p. 12). C'était un travail complexe, long, passionnant, un travail qui se déroula pendant plusieurs décennies et qui a eu comme premier résultat une thèse de doctorat, intitulée *Les peintures murales du Pays de Făgăraș et des confins de Sibiu aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles* (sous la coordination scientifique du professeur Raoul Șorban), et comme résultat final le livre *La peinture murale des églises roumaines du Pays de Făgăraș au XVIII<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle* – une très pertinente et détaillée étude monographique, parue en 2011 à la Maison d'édition de l'Académie Roumaine. Grâce à la recherche de Maria Zintz, l'œuvre des zôgraphes Preda, Oprea, Pop Ionașcu, Mihail, Panteleimon, Gheorghe, Constantin l'hiérodiaque, Teodor, Sava, Naftanailă, Ioan Pop de Ludișor, Nicolae Bărbat, des zôgraphes de la famille Grecu et d'autres peintres de la région a été mise en valeur et a reçu une tenue inattendue et

une toute nouvelle appréciation. L'auteur étudie en détail les tendances d'émancipation de l'art de cette époque, les tentatives répétées de quitter les formules traditionnelles de l'ancienne tradition byzantine ou post-byzantine, le renouvellement des thèmes et les nouvelles conceptions au sujet de la composition et du caractère décoratif de la nouvelle peinture. Une place importante dans le texte du livre est réservée au rôle des maîtres-zôgraphes provenant de Valachie – comme Pană, Constantin l'hiérodiaque et Panteleimon – qui ont travaillé dans la région de Făgăraș et qui ont contribué à la propagation de la peinture post-brancovane dans le sud de la Transylvanie.

Structuré en plusieurs parties, avec une préface signée par Răzvan Theodorescu, un *argument* portant sur les objectifs de la recherche, un chapitre dédié à l'emplacement géographique et à l'histoire de la région, deux autres chapitres au sujet des étapes de l'investigation et de l'originalité des thèmes iconographiques, un grand compartiment portant sur le décor peint des églises du Pays de Făgăraș (comprenant aussi les données biographiques des maîtres-zôgraphes et les problèmes liés à l'attribution et à la description concrète des peintures de chaque église), une bibliographie de 236 ouvrages, quelques dizaines de « déploiements spatiaux » des programmes iconographiques, un index des noms et des lieux et un index iconographique alphabétique, un vaste résumé en anglais et quelques centaines d'images en couleurs (des photographies prises entre 1999 et 2005), le livre de Maria Zintz se présente aujourd'hui comme une contribution de grande valeur à l'étude de l'art du sud de la Transylvanie en particulier et à l'étude de l'art roumain, en général.

Constantin I. Ciobanu

Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna, *Biserica „Sfântul Nicolae” din Rădăuți. Cercetări arheologice și interpretări istorice asupra începuturilor Țării Moldovei* (L'église Saint Nicolas de Rădăuți. Recherches archéologiques et interprétations historiques sur les commencements de la Moldavie), Bibliotheca Memoriae Antiquitatis, XXIX, Piatra Neamț, 2012, 520 p., XL fig. dans le texte, 93 fig. et XVI pl. hors le texte (photos en couleurs, dessins)

Il y a environ quatre décennies depuis le moment où les recherches archéologiques ont démarré dans l'église St. Nicolas de Rădăuți et tout aussi longtemps depuis que la publication exhaustive de leurs résultats soit attendue. Les recherches n'ont pas eu la finalité désirée à cause de la suppression, en novembre 1977, de la Direction du Patrimoine Culturel National (l'ancienne Direction des Monuments Historiques). Les résultats, interprétés et publiés partiellement<sup>1</sup>, puis entrés dans un cône d'ombre à cause des raisons qu'on ne peut pas y commenter, trouvent, enfin, dans ce livre, leur succès

à travers toute une série de réponses que les archéologues Lia Bătrîna et Adrian Bătrîna, auteurs des fouilles, donnent à toute une série de questions d'une maxime importance, non seulement pour une meilleure connaissance d'un monument en soi, étudié du point de vue archéologique, mais aussi pour des problèmes beaucoup plus complexes d'histoire générale concernant la chronologie des premiers voïvodes de la Moldavie et leurs relations de parenté, aussi bien que pour des problèmes plus particuliers, comme le rapport entre les pierres funéraires commandées par Etienne le Grand pour ses ancêtres, entre 1479 et 1480, et l'emplacement réel de leurs tombes dans l'espace des deux églises qui se sont succédées sur le même lieu, avec l'identification de chaque défunt enterré, la datation des églises et leur relation avec l'espace habité tout autour, au long du XIV<sup>e</sup> siècle, aussi bien qu'un point de vue sur les fonctions successives exercées par l'ensemble de Rădăuți dans le même intervalle de temps. En plus, il y a des analyses concernant l'inventaire découvert, ainsi que des descriptions de l'architecture des deux églises et de la peinture murale conservée dans le monument actuel.



La recherche archéologique vient de confirmer la tradition, consignée par Dimitrie Dan, qui cite une bibliographie russe plus ancienne, sur l'existence d'une « église en bois de chêne », attribuée à Bogdan I<sup>er</sup>, à cette époque-là, hypothèse ignorée dans la recherche ultérieure qui, jusqu'à la publication des résultats dont nous parlons, considérait que le fondateur de l'église maçonnée était le même voïvode fondateur<sup>3</sup>. Dans cette église en bois sont enterrés trois personnages, leurs enterrements datant des décennies 6–8 du XIV<sup>e</sup> siècle.

L'église maçonnée fut élevée par Pierre I, à la fin de son règne (1388–1391). A l'intérieur sont enterrés plusieurs personnages, en mémoire desquels Etienne le Grand va commander les pierres tombales connues. La recherche a établi avec certitude qu'aucune de ces pierres, munies d'inscriptions qui mentionnent le nom de la personne enterrée, n'a été élevée sur une tombe, donc, elles ne sont que de simples cénotaphes, quoique la nécropole existe comme telle, mais les enterrements réels avaient une autre topographie dans l'espace des deux églises. Ainsi, dans la nef de l'église maçonnée on a découvert des tombeaux, en cryptes en brique ou dans des cercueils mis dans de simples fosses. En même temps que l'indication précise de l'emplacement et du nombre de ceux-ci, le livre en discussion apporte dans notre littérature de spécialité une nouveauté absolue : il ajoute à l'étude anthropologique des restes osseux, récupérés des tombes, la première étude de paléo-génétique, effectuée sur des échantillons/*markers* récoltés du matériel osseux, analyse basée sur l'examen de l'information de l'ADN de chaque inhumé. Elle a été réalisée par le professeur Alexander Rodewald et Georgeta Cordoș, chercheurs dans le laboratoire de l'Université de Hambourg. Le chapitre respectif du livre offre une multitude des données spécifiques sur le type d'informations qu'on peut obtenir (langage très spécialisé appartenant aux chercheurs qui ont effectué les investigations, des photographies des échantillons analysés/*markers*), les modalités de les obtenir et, ce qui est nouveau, et même étonnant, les résultats scientifiques et les implications issues de la recherche sur l'histoire roumaine.

On considérait auparavant que l'emplacement des pierres tombales de la nef de l'église correspondait à la succession des premiers princes de la Moldavie et que les enterrés appartenaient à une seule dynastie<sup>4</sup>. Les résultats de la recherche présente contredit les deux assertions. Compte tenu du fait qu'en réalité les pierres funéraires ne couvrent pas des tombes et que dans leur ordre des modifications sont intervenues par rapport à la succession acceptée des princes moldaves, leur topographie ne peut être une preuve dans ce sens.

Beaucoup plus complexe et inattendue est la réponse à la deuxième série de questions. Le résultat de l'étude paléo-génétique a établi avec précision la descendance *per masculos*, respectivement, *per feminas*, des enterrés des deux églises superposées de Rădăuți. On peut donc affirmer que dans l'église en bois (B1) sont enterrés les voïvodes Bogdan I et

Lațcu, aussi bien qu'un personnage qui n'a aucune relation génétique avec les deux et pour lequel il n'y a pas une pierre tombale non plus. Les analyses ADN de trois des enterrés de l'église 2 (B 2) – Petru I<sup>er</sup> et Roman I<sup>er</sup>, fils de la bien connue Margareta-Mușata – ont démontré leur relation, *per masculos*, avec ce personnage qui était leur père, Costea Voïvode, mentionné dans les obituaires des monastères Bistrița et Voroneț, et qu'il n'y a donc aucune relation génétique avec Bogdan I et Lațcu, ce qui mène à la conclusion logique de l'existence de deux dynasties pendant les premiers 50 ans d'existence de l'Etat moldave : la dynastie venue de Maramureș et une dynastie locale. La liaison entre les deux est faite par Margareta, sœur utérine de Lațcu et épouse de Costea.

A l'aide de ces mêmes méthodes, on a établi qu'Etienne I<sup>er</sup> est le fils de Roman I<sup>er</sup>, tout comme *joupan* Bogdan, possesseur d'une pierre tombale et qui provient d'un autre mariage de Roman I<sup>er</sup>. L'analyse ostéologique et paléo-génétique corroborées avec les informations venues des sources écrites ont conduit à des conclusions inattendues : ce *joupan* Bogdan était le frère cadet d'Alexandre le Bon, mort à l'âge de 16 ans et, en même temps, le père de Bogdan II, donc, le grand-père d'Etienne le Grand. Un autre *joupan* Bogdan, mort à l'âge de 3 ans, était le fils cadet d'Alexandre le Bon et de son épouse Marina.

Ces problèmes – longuement discutés dans notre historiographie – ne retrouvent, à présent non plus, que des résolutions partielles, dans le sens de l'énorme avantage dû aux certitudes offertes par les investigations paléo-génétiques, mais qui restent ouvertes au niveau des interprétations d'autant plus que ces recherches ne soient également effectuées sur des *markers* provenant des personnes enterrées dans d'autres places que Rădăuți (Alexandre le Bon, à Bistrița ; Etienne le Grand, à Putna).

Toujours en relation directe avec le problème des enterrements est celui de l'inventaire funéraire récupéré des tombes, précieux en soi grâce aux pièces d'art décoratif (une bague de fiançailles, 10 boutons globulaires en argent doré et les 6 appliques de ceinture en argent martelé avec des enseignes héraldiques, tous provenant de la tombe de Costea ; 63 petits boutons globulaires en argent provenant d'une pièce vestimentaire du type pourpoint et la bague en or de 24 gr ayant l'inscription « Allah », dans la tombe de Lațcu ; une bague en or avec une pierre turquoise, dans la tombe de Bogdan I<sup>er</sup> ; un voile funéraire déposé sur le cercueil de l'évêque Leontie). Les auteurs ne discutent pas seulement la provenance possible des pièces, mais aussi les implications d'ordre politique et culturel de leur présence dans les tombes de ces personnages qui avaient joué un rôle important aux commencements de l'Etat moldave.

Sur ce même sujet se trouve la discussion concernant la signification de l'entier ensemble féodal de Rădăuți, donc, non seulement celle de l'église, l'objectif le mieux étudié du point de vue archéologique. Les conclusions des auteurs confèrent à cet ensemble trois fonctions successives : une

résidence nobiliaire des XIII<sup>e</sup>–XIV<sup>e</sup> siècles qui « a constitué le noyau d'une structure territoriale-politique de type voïvodale antérieure à la constitution de l'état féodal, unitaire, stable, munie de toutes les institutions nécessaires à son fonctionnement »<sup>5</sup>, employée par le voïvode Costea avant Bogdan I<sup>er</sup>, une résidence voïvodale/princièrè des premiers Princes de la Moldavie, avec les églises afférentes devenues nécropoles de celles-ci et, pendant le règne d'Alexandre le Bon, siège d'un Évêché.

La seconde partie du livre dépasse le cadre de la spécialité des auteurs : l'archéologie et l'histoire du moyen âge. Désireux d'élaborer une véritable monographie exhaustive de l'église St. Nicolas de Rădăuți, ils ont également élargi leur intérêt sur les recherches d'architecture et sur les peintures murales intérieures.

Pour la recherche d'architecture, ils ont fait appel à un spécialiste dans ce domaine, l'architecte Gheorghe Sion. Celui-ci a offert la première description intégrale de l'église maçonnée, attribuée à présent à Pierre I<sup>er</sup> et plausiblement datée par les archéologues dans l'intervalle 1388–1391 et restaurée entre 1975–1980, en offrant des détails jamais publiés concernant les cachettes au-dessus des bas-côtés, les interventions au niveau de l'architecture, datables en 1496–1498, peut-être, ce qui modifie son aspect intérieur et extérieur. Dans cette ultime catégorie de travaux, l'auteur mentionne le changement de l'encadrement des fenêtres. Nous considérons que les arguments à l'appui de leur nouvelle attribution et datation ne sont pas suffisants, les analogies auraient dû être élargies – avec des images édificatrices – autant aux monuments contemporains qu'aux églises du temps d'Alexandre Lăpușneanu, afin de constater la différence spécifique. Toujours au chapitre de la démonstration,

il aurait fallu compléter la documentation visuelle du monument avec des sections longitudinales et transversales, inexistantes dans la littérature de spécialité, à travers tous les espaces de l'église.

Les deux archéologues ont également écrit le chapitre « L'ensemble de peinture de l'église St. Nicolas de Rădăuți », pour lequel ils auraient pu peut-être demander le concours d'un historien de l'art, aussi. Le chapitre est ample et a le mérite d'offrir la première description du programme iconographique intérieur, une tentative de datation de ce qui aurait pu être les étapes de sa réalisation et une proposition d'identification des personnages du *Tableau votif* de la nef. Ayant à la base la bibliographie sur la peinture à l'époque d'Etienne le Grand, mais ignorant les analogies favorisées à présent par la restauration d'ensembles muraux du temps d'Etienne le Grand et dépourvus des instruments analytiques et critiques de l'historien de l'art, Lia et Adrian Bătrîna font un travail honnête et, jusqu'à un point, utile pour les acquisitions dont nous parlions. Pour l'éclaircissement intégral du caractère et de la valeur de cette peinture, des détails d'ordre iconographique et stylistique et, finalement, de ses significations multiples, il faut attendre la restauration, qui ne va pas tarder, et l'étude de spécialité.

Ce que nous avons aujourd'hui est une étape et la monographie ne sera complète jusqu'au moment où toutes les spécialités ne se donneront la main. Dans sa partie archéologique, cette monographie est un modèle de recherche interdisciplinaire dont les résultats ont dépassé toute attente et la continuation d'une pareille démarche, résultat de la passion et de la confiance, ne peut être que très attendue.

Tereza Sinigalia

## Notes

<sup>1</sup> Lia Bătrîna, Adrian Bătrîna, *Reședința feudală de la Rădăuți din secolele XIII–XIV*, in *ASSP. Documente recent descoperite și informații arheologice*, 1984, p.69–77 ; idem, *Contribuția cercetărilor arheologice la cunoașterea arhitecturii ecleziale din Moldova în secolele XIV–XV*, in *SCIIVA*, tome 45, 1994, p. 146.

<sup>2</sup> Dimitrie Dan, *Cronica Episcopiei de Rădăuți – Opera omnia*, éd. soignée par l'archimandrite Justin

Dragomir et le diacre Vasile Demciuc, București, 2009, p. 12, n. 4.

<sup>3</sup> Dès G. Baș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, in *BCMI*, 1925, p.158–160 jusqu'à Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul secolelor*, Ed. Acad. RSR, București, 1982, p.158–160.

<sup>4</sup> Note 6, p. 171, dans le présent ouvrage.

<sup>5</sup> P. 394 dans le présent ouvrage.

KONRAD KLEIN, CHRISTIAN LINDHURST, *Jenseits des Verschwindens. Aus dem fotografischen Nachlass der Gebrüder Fischer*, Hermannstadt/Sibiu, Schiller Verlag, Sibiu/Hermannstadt und Bonn, 2000.

Recently Konrad Klein and Christian Lindhurst have added a new chapter to Transylvanian/Romanian and European history of photography with their exhibition catalogue significantly called: *Jenseits des Verschwindens. Aus dem fotografischen Nachlass der Gebrüder Fischer*

(Beyond forgotten. The photographic heritage of the Fischer Brothers).

The four chapters of the book are dealing with the biography of the half-brother, Emil and Josef (Pepi) Fischer and their photographic studio among the most important ones in Sibiu, situated on the main street Balcescu (former Heltauer Gasse), with Josef Fischer as a landscape (mountain) photographer and 80 years of historical, life and family events throughout the 20th century. In addition, 62 black and white photographic documents were selected to illustrate the catalogue. Due to its quality work, the

Fischer studio, dating back in 1898, which managed to survive until the late 1970's (although nationalized by the communists in 1949), gives us an accurate image of the life of the German/Saxon community in Sibiu and surroundings. The studio archives discovered at the evangelic parish house in Cîsnădioara (Sibiu) containing about 12000 pictures and photographic plates is now carefully preserved in the central archives of the Evangelische Landeskirche in Sibiu. Among them, a smaller collection, treasure in the treasure was found, belonging to the amateur photographer Oscar Pastior, friend of the Fischers and father of the poet Oscar Pastior.

The importance of the Fischer archives lies first of all in its aesthetic value, but also in its historical significance as it brings to life various topics of Transylvania: local traditions, peasants at labor, images of historical monuments – the Saxon fortified churches,

EMESE NAGY SARKADI, *Local Workshop – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces from Transylvania*, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2011 [277 pages and 333 illustrations]

The PhD thesis of the researcher from Cluj, submitted at CEU Budapest in 2007, and published at the end of 2011, is an ambitious work which is inventorying a number of 94 pieces of panel painting and sculpture from Transylvania, presented in the second part of the paper as a catalogue with object files and photographs.

The high level graphic presentation is sustained with a modern visual discourse, based on a comparative study.

The paper begins with the presentation of the state of research in this field and of the altarpieces restoration workshop from Braşov, founded in 1971 from the initiative of Vasile Drăguţ and of the German Lutheran Bishop Albert Klein. The workshop, active for about two decades, was led by Gisela Richter, whose documentary photographs are published within the text.

The following two chapters outline the Transylvanian historical background and art historical preliminaries between the fourteenth and sixteenth centuries.

There are two topics on which the research focuses: the pieces of the late fifteenth century influenced by the Schottenstift retable from Vienna, and the production of the workshop of Vincentius from Sibiu, in the first quarter of the sixteenth century.

The issue regarding the Transylvanian followers of Schottenstift Master has preoccupied all the researchers that have dealt with the topic, after 1930 when Theobald Streifeld identified the Dome from Vienna in the background of the Crucifixion of the Mediaş retable. As the author shows, the theory was initially rejected by the Hungarian researchers, being afterwards widely accepted in the literature of

buildings in Sibiu, other churches and monasteries from Sibiu county, portraits (peasants, the Saxon bourgeoisie in Sibiu, high ranked Austro-Hungarian and Romanian officers, after 1944 also Russian soldiers), landscapes, historical events during Nazi time in the town. The authors point out, that the catalogue and the exhibition represent only the beginning of a long term research within the Fischer archives.

The book printed in excellent graphic condition with the help of the Edith Haberland-Wagner Stiftung represents an interesting and significant contribution to local and national history of photography. The significant black and white photo selection show a true sense of composition, a perfect knowhow of the main rules.

*Ruxanda Beldiman*

specialty. The panel painting of the period was reviewed by Victor Roth, the author of the first rigorous study on the subject (1916), Jolán Balogh (1943), Dénes Radocsay (1955), Virgil Vătăşianu (1959), Alfred Stange (1961), Otto Folberth (1973), Harald Krasser (1976), Andrei Kertesz (1979), Teresa Sinigalia (1984), Otmar and Gisela Richter (1992), Ferenc Mihály (2007), Ciprian Firea (2010).

The studies published in the last decade concerning the painting in Austria and Franconia have reconfigured the artistic environment in which the masters of the Transylvanian painting were formed. Robert Sukale (2004) attributed the main contribution to the completion of the Viennese retable of the Abbey of Our Lady of the Scots, a highly influential work, to Hans Siebenbürger (1469). The Transylvanian painter trained in Hans Pleydenwurff's workshop from Nüremberg, became on his turn a leader of school in Vienna, where he was documented around 1480. The scholar Imre Takács, external supervisor of Emese Nagy Sarkadi's doctoral thesis, has contributed to the knowledge of Siebenbürger's work (1991), while Lothar Schultes highlighted its influence in Lower Austria (2005).

The advantage of having all these new contributions at hand, which have indirectly solved former insurmountable problems for the researchers of the Transylvanian art, has been exploited by the author only in a very small extent. The text repeats old ideas and raises problems solved long ago considerably, giving the impression that it is the first time they are elucidated in this framework. This is the case of *Jacobus Kendliger in St. Wolfgang*, the master whose name was written in 1488 on the eastern wall of the bell tower of the Church on the Hill in Sighişoara. I.D. Ştefănescu showed even since 1938 that he was a painter not a builder, as believed before the murals from one side and the other of his signature were discovered. The stratigraphic research conducted by UNESCO restorers in 1995–2004, completely ignored by the author, proves that the

inscription was made on the same layer with the painting. The experts also showed that the representations on the north wall were done by another painter, not by Kendlinger, and that on the south wall no image was preserved under the lime, invalidating *avant la lettre* the author's allegations. Kendlinger's style was linked to the Schottenstift altarpiece since 1995, information published in 2004–2005 and 2007, while on the base of the theory advanced by Teresa Sinigalia (1984), the existence of an important painting center in Sighișoara in the late fifteenth century was already discussed, highlighting issues regarding the donors, the painters mentioned in documents, and the common graphic patterns of the Biertan retable and murals of the church in Sighișoara dated the in same year, 1483.

The author has taken all the information without clearly specifying the bibliographic sources as when she criticizes the predecessors, even distorting some quotes. Moreover, certain information presented is not accurate, as the year 1483 and its position inside the church.

In the attempt to set up personal theories, the author gets lost in details neglecting the overall picture of the phenomenon. Although she recommended herself several times as “an art historian who has spent considerable time studying, analyzing, and comparing the works Schottenstift Master, his circle, and his followers”, the proposed analogies surprise by being most often uninspired and unconvincing. For example, the master from Târnava, an author of static compositions, is placed in connection with Hans Engelhardt, Siebenbürger's main collaborator characterized by Sukale as a “more dynamic” painter. Kendlinger was the one clearly trained besides him, but this obvious fact is not distinctly express by the author. The stylistic analysis is confounded with the identification of the composition sources, in an age when the circulation of the German engraving as well as craftsmen's was a reality. Starting from this premise, the conclusions could only be inaccurate. The most hazardous theory places into “a large workshop” in Sighișoara the local painters *Valentinus* (1483) and *Matthias*, who presumably have decorated the Church “on the Hill”, along with the Austrian *Jacobus Kendlinger* (1488), and the authors of the altarpieces from Biertan

(1483), Târnava, Mediaș “probably arrived from Austria and Franconia”. This hypothesis is strongly contradicted primarily by the obvious stylistic diversity of these works. There are about ten artists, each one with a well-defined style, surrounded by apprentices and journeymen, as the author correctly observes in regard to the Mediaș retable of which only three of the eight panels might be assigned to the principal master, the others being made by his collaborators. Questionable is also the approach of the iconography in the case of the Biertan retable, discussed as the “painter's desire”, although the exclusive theologians' decision in the thematic of the religious works of art is notorious. The publication of an Israel van Meckenem engraving, including his I.M. monogram, under the identity of Martin Schongauer is also to be noted (Fig. I. 94).

The artistic activity in Sighișoara in the first decades of the sixteenth century, when Johannes, the son of Veit Stoss was working in the city, although briefly presented, discerns the existence of “several workshops”, a correct conclusion, also valid for the previous generation of painters. The attribution of the pieces from Jimbor, Armășeni and of the lunette presently atop the Lelicești retable to the center of Sighișoara, previously ascribed to a hypothetical workshop in *Szecklerland* is also worth noting.

The subject on which the author focuses on this period is the art of *Vincencius Cibiniensis*, the head of a prolific altarpieces workshop at Sibiu who also worked murals. The discovery of the master's house mark on the retables of Tătărlău and Cisnădie, and the proposed exclusion from his œuvre of some pieces previously assigned to him are contributions of a real importance.

Emese Nagy Sarkadi's work is characterized by the modern presentation, by the complex catalog and new data regarding the pieces made in the first decades of the sixteenth century in Sibiu and Sighișoara, some of them still requiring a further study. In the meantime, beyond the description of the individual pieces, the Transylvanian artistic creation of the late fifteenth century should be approached with more caution.

Dana Jenei