

Sommaire

Autour de 1900. Idées et motifs symbolistes roumains et européens

KATALIN GELLÉR (Budapest), Tendances symbolistes dans l'art hongrois	3
IRINA GENOVA (Sofia), Images de la modernité – l'expérience avec la nature	11
ADRIANA ȘOTROPA, Entre l'héritage rodinien et la Sécession munichoise : tendances symbolistes dans la sculpture roumaine au début du XX ^e siècle	21
LAURENT HOUSSAIS (Paris), Les amitiés roumaines d'André Fontainas : Constantin Ganesco et Charles-Adolphe Cantacuzène	29
GHEORGHE VIDA, Aspects symbolistes dans l'œuvre de quelques artistes de Transylvanie	37
IOANA VLASIU, Réflexions sur les arts décoratifs et la décoration en Roumanie au début du XX ^e siècle	49
MARIANA VIDA, La société <i>Tinerimea artistică</i> de Bucarest et le symbolisme tardif entre 1902-1910	55
CORINA TEACĂ, Images of Salomé in the Romanian Art	67
RUXANDRA JUVARA, La société <i>Tinerimea artistică</i> . Sa contribution au développement de l'art roumain dans la première moitié du XX ^e siècle	73
MATEI ȘTÎRCEA-CRĂCIUN, La dimension symboliste de la sculpture brancusienne. Étude de cas : <i>Le Baiser</i>	83
MARIAN CONSTANTIN, Sur quelques panneaux décoratifs de jeunesse de Mina Byck Wepper	89
ANGELO MITCHIEVICI, Dimitrie et Lucrezzia Karnabatt : voyages symbolistes	95

NOTES

GABRIEL BADEA-PĂUN (Paris), Michel Simonidy, la tentation d'une carrière parisienne	103
---	-----

CHRONIQUE

Session annuelle du département d'art médiéval de l'Institut d'Histoire de l'Art « G. Oprescu » de Bucarest: <i>Nouvelles données dans la recherche de l'art médiéval de Roumanie, 2006 (Dép.d'art médiéval)</i>	119
<i>Antoine Bourdelle (1861-1929), vecteur de la modernité. Bucarest-Paris, une amitié franco-roumaine (Despina Hașegan)</i>	123

COMPTE RENDUS

ANCA OROVEANU, <i>Rememorare și uitare : scrieri de istoria artei (Sanda Agalides)</i>	127
MARIAN CONSTANTIN, <i>Palate și colibe regale din România. Arhitectura și decorația interioară în slujba monarhiei (1875-1925) (Ruxandra Beldiman)</i>	129
MARIA PILLAT-BRATEȘ, <i>Pictură și reverie. Album (Olivia Nișis)</i>	132

La définition du symbolisme soulève dès son apparition des incertitudes et des contradictions liées au caractère même de la notion de symbolisme. La formulation des traits caractéristiques du symbolisme est plus difficile dans les pays qui sont tributaires des mouvements artistiques venant avant tout de la France, de la Belgique et de l'Allemagne. Leur symbolisme est en général empreint des traditions locales, de la survivance des traditions artistiques du pays.

En Hongrie, comme partout en Europe centrale, on peut parler d'une forte présence de l'art symbolique, dans un sens cependant plus large. On en décèle des traces dans l'œuvre de plusieurs peintres, mais en général on ne le trouve pas tout au long de leur carrière, mais seulement durant une période, où il est mêlé à d'autres tendances. Il n'y a que deux grands artistes hongrois, Tivadar Csontváry Kosztka (1853-1919) et Lajos Gulácsy (1882-1932) qui ont été marqués par le symbolisme au cours de leur carrière.

Au tournant du siècle et au début du 20^e siècle c'est la diversité, le pluralisme des styles, la symbiose des styles qui domine l'art, qui définit les œuvres. On peut retrouver toutes les formes du réalisme et du naturalisme, par exemple le plein air, des tendances impressionnistes qui surgissent presque en même temps que le symbolisme ou l'art nouveau. Le symbolisme n'est donc qu'un des nouveaux courants qui se mêle aux traditions locales. Alors son caractère combatif s'efface, son apparence comme réaction au naturalisme-impressionnisme s'affaiblit, tandis qu'il devient porteur de contenus spéciaux, différents de sa source d'inspiration.

* Les études suivantes représentent les communications soutenues au colloque *Autour de 1900. Idées et motifs symbolistes roumains et européens* qui a eu lieu à l'Institut d'Histoire de l'Art « G. Oprescu » de Bucarest, le 26 février 2007, à l'initiative d'Adriana Șotropa et de Corina Teacă.

TENDANCES SYMBOLISTES DANS L'ART HONGROIS *

Katalin Gellér
(Budapest)

Le pluralisme mentionné ne s'explique pas seulement du point de vue de l'esthétique, mais il faut également chercher ses origines dans l'histoire, la philosophie, la psychologie de cette région. Dans les courants du symbolisme nous reconnaissons l'influence des idées de Nietzsche, de Schopenhauer et de Tolstoï. Leurs idées étaient très répandues en Hongrie, de même que les idées mystiques, comme le bouddhisme, l'occultisme et avant tout la théosophie. Étant donné notre situation dans la Monarchie austro-hongroise, l'aspiration à l'indépendance s'est renforcée, elle a même fait revivre certains sujets de prédilection du 19^e siècle, comme l'origine orientale des Hongrois, leur parenté avec les Huns, etc. C'est-à-dire que derrière les symboles des œuvres se cachent souvent des références historiques. Le but de la recherche des pays lointains n'est pas seulement la quête de l'Eden, de la pureté perdue, mais également la recherche des racines orientales des Hongrois. Ces différentes tendances se rencontrent par exemple dans la peinture de Csontváry et dans les œuvres des maîtres de la colonie de Gödöllő fondée en 1901.

Dans ce qui suit, je vais présenter quelques thèmes typiques du symbolisme en Hongrie, dont les racines se trouvent en général dans les œuvres romantico-historiques.

Le bouddhisme et l'obsession de la mort

Le premier cercle théosophique et bouddhiste s'est formé en Hongrie dans le château de la famille Mednyánszky. Dans les œuvres de jeunesse de László Mednyánszky (1852-1919), peintre de paysages, on peut retrouver les traces du bouddhisme. Selon les *Souvenirs de József Rippl-Rónai*, pendant son séjour en France il a été en contact avec Odilon Redon (1840-1916). Dans des peintures typiquement symbolistes, comme *Memento*, ou *l'Épouvante* (Fig. 1) (vers 1895) Mednyánszky a poursuivi la représentation de sujets romantiques, les noirs de Mihály Zichy (1827-1906).¹ On peut deviner les traces du mysticisme typiquement

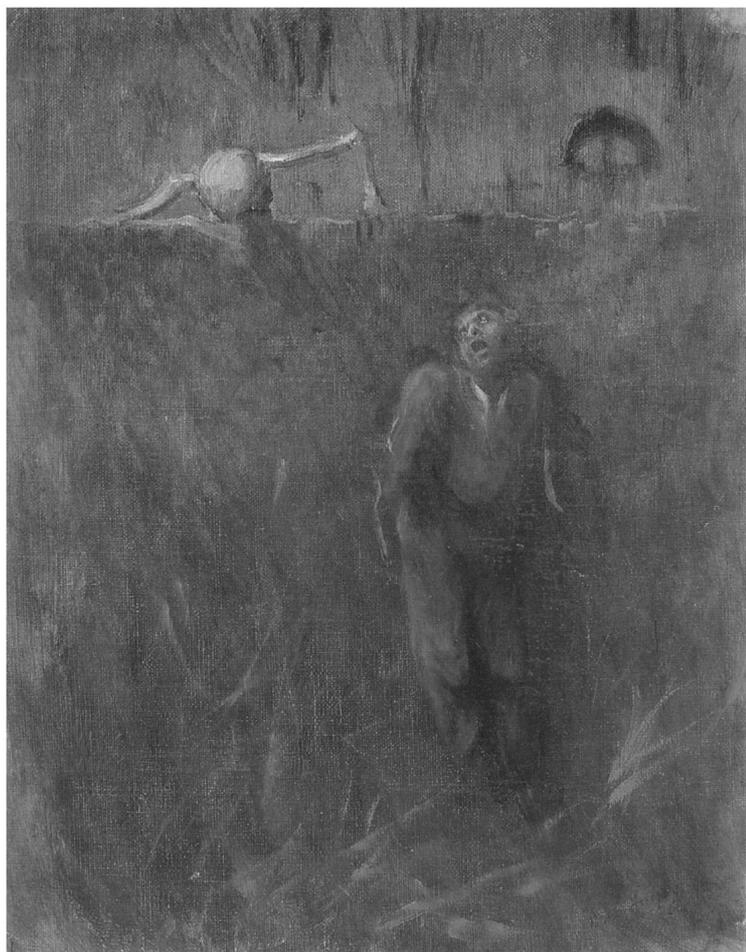


Fig. 1 – László Mednyánszky, *Memento* ou *l'Épouvante*, vers 1895.

fin de siècle dans ses peintures intitulées *Prière sur le tombeau*, *Fantôme forestier* (vers 1895).

Dans ses peintures de paysage, les montagnes rocheuses des Tatra et des Carpates deviennent des êtres en souffrance, emmurés dans leur silence (*Paysage de Dunajec*, début de 1900). Par le changement continu d'atmosphère il suggère une réalité cachée, l'énergie secrète de la nature, le retour éternel restituant de même l'unité entre organique et inorganique.

Un autre exemple du symbole de la mort est le portrait du poète Endre Ady, (Fig. 2) peint par Dezső Czigány (1883-1937), poète qui s'appelait lui-même dans ses vers, « le parent de la mort ».² Czigány a fait plusieurs portraits représentant le poète décadent. L'un de ses dessins servait de frontispice au recueil du poète, publié en 1907, sous le titre *Le Sang et l'or*.³ Sur ce dessin la tête du poète semble flotter dans l'espace noir. Il apparaît comme une vision: ses grands yeux, son visage portent les traces du spleen. Il ressemble aux portraits des écrivains symbolistes dessinés par Félix Valotton (1865-1925) entre 1890 et 1900. Le schéma de la représentation est le même dans la lithographie d'Edvard Munch (1863-1944) où nous voyons la tête de Stéphane Mallarmé sur un fond noir. Il a utilisé cette composition dans l'un de ses autoportraits. Cette représentation renvoie à l'idée du rôle de martyr des artistes, au contenu sous-entendu des tableaux de Gustave Moreau (*Jeune fille Thrace portant la tête d'Orphée*, 1865), d'Odilon Redon (*Orphée*, vers 1913-16) et de Jean Delville (*Orphée*, 1893) où l'on peut voir la tête coupée d'Orphée. Le sacrifice de l'artiste est comparé au martyr de St Jean Baptiste ou à celui d'Orphée.

La mythologie antique revivifiée; les rêves de l'Âge d'or

Dans la plupart des cas, le symbolisme apparaît dans les formes décoratives de l'art nouveau. Le tableau de János Vaszary (1867-1939), intitulé *L'âge d'or*, peint en

1898, a été honoré d'une médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris, en 1900. La scène fait penser à l'antiquité, à un sacrifice païen devant l'autel d'un dieu de l'amour. Les statues sont celles de Vénus, d'Apollon et de Diane dans un parc abandonné. Au fond du parc sauvage on peut voir des lumières. Les couleurs verdâtres et jaunâtres amplifient l'ambiance nostalgique d'une Arcadie perdue. Le tableau de Vaszary fait partie d'une série de peintures de l'époque au sujet de l'âge d'or révolu. Il est à mettre en parallèle avec le tableau du peintre allemand, Ludwig von Hofmann (1861-1945) intitulé *Paysage idyllique* qui a été peint deux ans après celui de Vaszary, en 1900.

Tandis que la mythologie gréco-latine joue un grand rôle chez Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Arnold Böcklin, comme «le véhicule des émotions et des réflexions...»⁴, plus tard chez Gustav Klimt, Pallas Athéné devient la «protectrice» de l'art nouveau, en Hongrie ceux qui retournent aux sujets antiques cherchent plutôt la tradition solide, ou la représentation solennelle de l'harmonie de l'homme avec la nature. Ainsi par exemple Károly Ferenczy (1862-1917) dans son tableau intitulé *Archéologie* (1896) et *Orphée* (1894).

La mythologie nationale revivifiée; la légende du cerf miraculeux

On peut dire qu'à l'opposé du rôle important des mythes gréco-latins en France ou en Allemagne, la plupart des artistes hongrois s'occupent plutôt de revivifier les mythologies nationales. C'est par là que les artistes de la colonie de Gödöllő (1901-1920) se rattachent aux traditions du 19^e siècle.⁵ Leur symbolisme peut être plutôt défini en tant qu'Idéalisme caractérisé d'une part par un mysticisme rosicrucien, d'autre part par un langage dérivant des traditions.

Leurs œuvres reflètent la philosophie de Nietzsche et de Tolstoï. C'est surtout Sándor Nagy (1869-1950) qui a suivi de près les idées, la façon de vivre, ainsi que l'habit de l'écrivain russe. Il a fait figurer Tolstoï dans ses dessins



Fig. 2 – Dezső Czigány, *Ady*, avant 1907.

et il a illustré quelques-uns de ses livres. Il est aussi un des rares illustrateurs de Nietzsche qui ne soit pas de nationalité allemande. Les maîtres de Gödöllő ont été attirés par le mysticisme et par l'occultisme. Ils ont appartenu au cercle théosophique de Henrik Jenő Schmitt, philosophe gnostique.

Pendant son séjour parisien, Sándor Nagy a certainement fait connaissance avec le groupe Rose-Croix. En 1892 quand Sándor Nagy est arrivé à Paris, leur première exposition fut ouverte. Dans le tableau intitulé *Ave Myriam* (1904) Sándor Nagy a peint son autoportrait avec sa femme. (Fig. 3) Le tableau porte les traits caractéristiques rosicruciens des corps spiritualisés à l'excès. Il a largement utilisé la symbolique des fleurs. Selon la description du peintre, le tableau montre le moment mystique où «à la place du lys vient la rose». *Les lys* du tableau d'Aladár Körösfői-Kriesch (1863-1920) sont



Fig. 3 – Sándor Nagy, *Ave Myriam*, 1904.

des fleurs peintes de manière naturaliste, elles sont des symboles de la pureté de leur vie familiale. (Fig. 4)

La symbolique des fleurs gagne une signification spéciale dans leurs œuvres. Ils utilisent d'une manière stylisée les motifs floraux de l'art populaire. Dans le panneau décoratif intitulé *Les gens de Kalotaszeg vont à l'église* qui a été peint par Aladár Körösfői-Kriesch pour l'exposition internationale de Saint-Louis, en 1904, les personnages portent des costumes populaires et on voit l'église de Kalotaszeg qui est devenue l'emblème de l'art national.

Le mythe des origines des Hongrois, la chasse au cerf miraculeux, est représenté plusieurs fois (Sándor Nagy: sgarfitto sur la façade du théâtre de Veszprém, l'aquarelle d'Istán Zichy). Le cerf lui-même évoque le mythe sur la tapisserie de Körösfői-Kriesch (*Le cerf*). Étant donné qu'il est l'un des motifs de l'art populaire hongrois, on peut parfois parler de contamination des motifs folkloriques et des figures des légendes et des contes. (Fig. 5)

La symbolique de l'arbre

Tivadar Kosztká Csontváry est né en 1853, la même année que Van Gogh (1853-1890).⁶ Selon la typologies des peintres symbolistes, il appartient lui aussi au type «sensuel-expressif». ⁷ Dès le commencement de sa carrière on peut remarquer qu'il a cherché des sujets pouvant exprimer la puissance supérieure, le pouvoir qui lui a donné sa vocation de peintre. Il a eu une vision: il a entendu une voix venant à la fois d'en haut et de derrière lui: « Tu seras le plus grand peintre du monde, plus grand que Raphaël. » À la recherche du motif digne de sa vocation il a parcouru les grandes montagnes de la Hongrie, les Carpates et les Tatra (*La Vallée de Tarpatak dans les Tatra*), la Méditerranée et le Proche-Orient. C'est dans les motifs majestueux qu'il a cherché l'équivalence plastique de son idée.

Dans sa représentation, les montagnes, les cascades deviennent des symboles de l'énergie éternelle de la nature. Sa croyance dans une forme énergétique peut être ramenée par exemple aux théories monistes de Wilhelm Ostwald. On peut chercher ses antécédents parmi les paysages panoramiques du Romantisme et aussi parmi les peintres orientalistes qui ont été à la mode jusqu'en 1910.

La quête de motifs de Csontváry montre des points communs avec celle de Paul Gauguin (1848-1903). Tous les deux ont cherché la pureté, les lieux non corrompus par la civilisation occidentale, dans des pays lointains. Quoique leurs buts de voyages soient différents, ils ont redécouvert les anciennes



Fig. 4 – Aladár Körösfői-Kriesch, *Les Lys*, 1906.

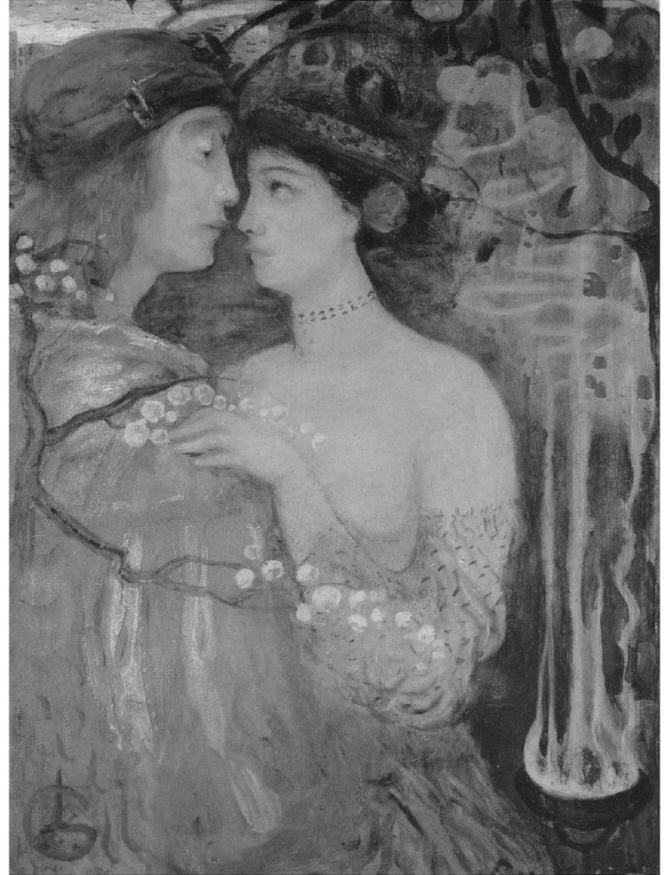


Fig. 5 – István Zichy, *Hunor és Magyar* (Les ancêtres des Huns et des Hongrois), 1905.

mythologies révolues, qu'ils ont représentées d'une manière synchrétique.

Dans les grands sites historiques en Italie et au Liban, Csontváry montra que les plus grandes civilisations ont été aussi détruites, mais dans leur état actuel même ces sites gardent la grandeur du passé. Ce n'est pas l'atmosphère de catastrophe des peintures de ruine qui règne dans ces grands paysages, mais l'unité avec la nature et le passé majestueux (*Les ruines du théâtre grec à Taormina* de 1904).

Son tableau intitulé *Baalbek*, daté de 1906 est une peinture panoramique de grande dimension. Baalbek était la ville sainte de Baal, dieu de lumière de la Phénicie. Pendant l'ère grecque Héliopolis restait la ville du dieu du soleil. Le panorama de la nature et l'intérêt historique se complètent d'une image cosmique. Ainsi que les grands paysages, les grands bâtiments des villes historiques

symbolisent l'énergie éternelle de la nature et des peuples. Le tableau est éclairé entièrement par le soleil, le règne de celui-ci apparaissant par des couleurs saturées de lumière.

Le motif du tableau intitulé *Le cèdre solitaire* daté de 1907 peut être ramené aux représentations de l'arbre solitaire dans un paysage délaissé des peintres romantiques, par exemple de C.D. Friedrich. Comme chez les dessinateurs romantiques l'arbre est peint d'après une analyse détaillée du motif qu'il élargit en une vision. Il est porteur d'une symbolique spéciale de même que dans les tableaux de Van Gogh, de Segantini et de Schiele. Il le peint comme un être vivant et souffrant, il l'élargit en une vision individuelle et universelle, il devient l'arbre de la vie, l'arbre de la connaissance, « l'esprit absolu » (Béla Hamvas).

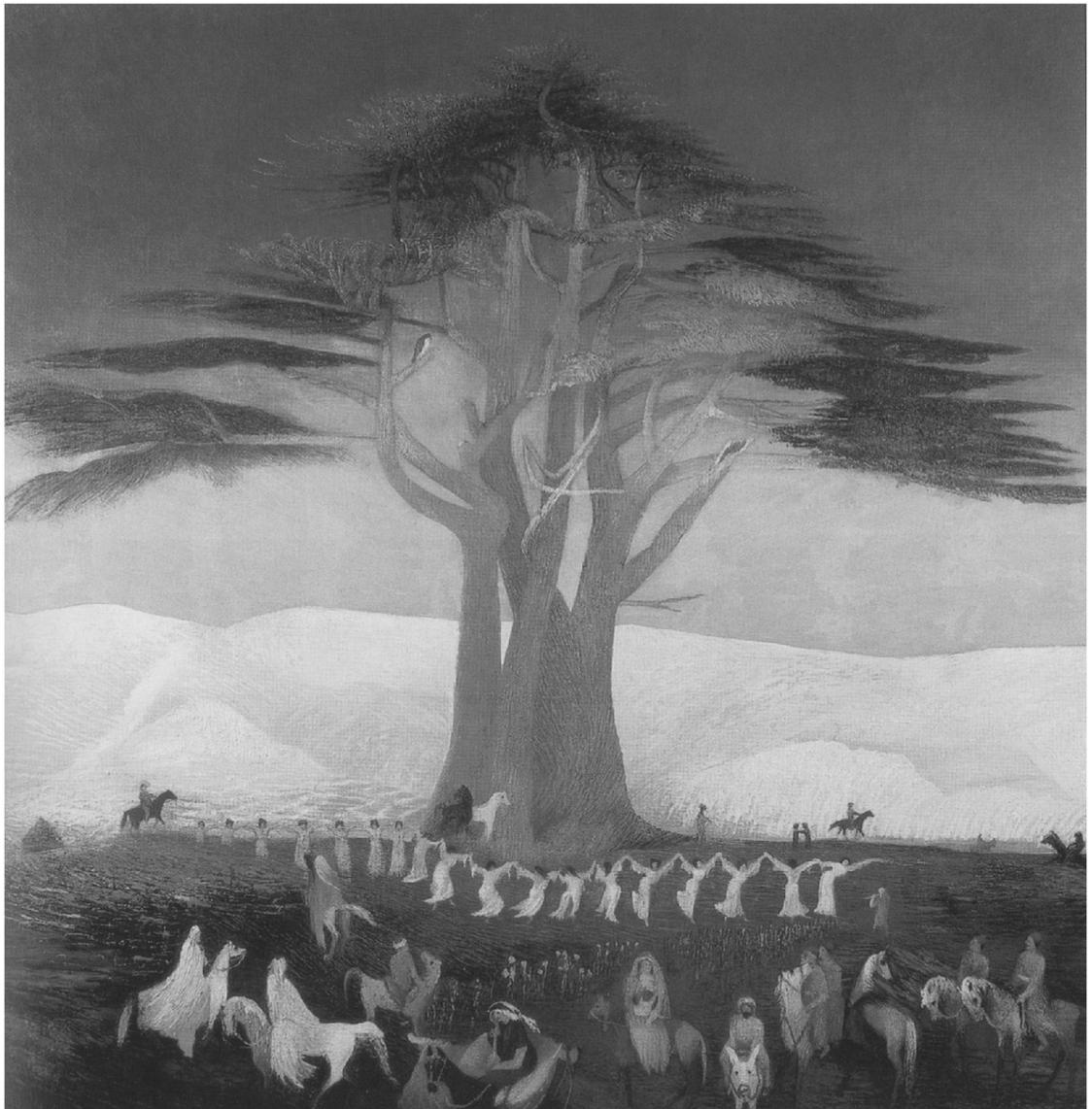
Il y a une unité quasiment indissociable entre l'individualité, l'universalité; le peintre

s'identifie au cèdre, qui devient un autoportrait qui suggère l'état d'âme de l'artiste, sa solitude presque suicidaire exprimée par le couteau caché entre les branches agitées.

L'arbre du *Pèlerinage aux cèdres du Liban* est un lieu de culte réunissant la terre et le ciel, les dieux et les gens. Il est l'arbre jumeau qui exprime l'unité des polarités, comme vie et mort, homme et femme. Les figures doubles de la peinture peuvent être ramenées aux anciennes représentations de l'âge d'or. Autour de l'arbre il y a des danseuses en extase, elles sont les prêtresses de Dionysos ou les vierges d'une fête de

printemps. Dans un cercle plus large on voit des Arabes, des Bedouins, des cavaliers et La Sainte-Vierge avec l'enfant. Le tableau reflète le syncrétisme romantico-symbolique de sa conception des mythes. (Fig. 6)

Tandis que le cèdre solitaire a été un motif à part de Csontváry, le bois sacré fut un des sujets préférés des peintres symbolistes. En plus des artistes allemands, les peintres Nabis emploient d'identiques motifs des cultes mystiques, tout comme Paul Sérusier (1864-1927) dans sa peinture intitulée *la Présentation* (1890). Si les danseuses extatiques de Csontváry représentent le côté



dionysiaque, les femmes blanches de Maurice Denis (1870-1943) dans les *Arbres verts* ou les *Hêtres de Kerduel* (1893) sont plutôt du côté apollonien.

Le monde des rêves et des hallucinations

Les maîtres de Gödöllő ont été nommés «les préraphaélites hongrois», cette épithète est plutôt valable pour la peinture de Lajos Gulácsy (1882-1932) qui tient dans ses mains la fleur bleue des romantiques dans son *Autoportrait* de 1903. Il traite des sujets préférés des préraphaélites, il est l'admirateur de Dante et de l'art italien, mais en ce qui concerne la forme, il diffère des maîtres anglais.⁸ Ses œuvres comme la *Rencontre de Dante et de Béatrice*, (vers 1907) *Paolo et Francesca* (1903), sont empreintes de l'atmosphère de rêve, d'un lyrisme qui lui sont propres. La composante musicale et littéraire est très importante, elle se montre dans le choix des titres, comme dans le *Chant sur le plant de rose*, 1904.

Dans les peintures de Gulácsy les femmes se baignent dans une ambiance de pureté préraphaélite, en même temps il intègre plusieurs éléments de la femme fatale du symbolisme. Sa *Salomé* est un être cruel, sanglant, ivre de mort. Dans les tableaux intitulés *L'enchantement* ou *Le jardin du magicien* (1906-1907) et dans *l'Extase* (vers 1908) il représente l'amour idéal et l'amour érotique, l'état de rêverie et celui de l'extase. (Fig. 7)

Sa peinture voulait ignorer la réalité quotidienne et faire connaître la réalité du rêve et du désir. Le passé, le Moyen-Age, la Renaissance, le rococo, l'âge romantique revivent dans ses tableaux comme des souvenirs lointains, comme des rêves, des fantasmagories. Dans une série de dessins il a créé un autre monde, un pays imaginaire, intitulé *Na'Conxypan*, dont le décor ressemble aux villes italiennes, où les habitants sont des figures bizarres.

L'opium était un sujet central des artistes, des écrivains comme Géza Csáth et des dessinateurs comme Attila Sassy (Aiglon) (1880-1967) qui a produit un album de dessins intitulé *Songes d'opium* (1909). Dans le tableau de Gulácsy intitulé *Le rêve d'un opiomane* (1913-18) les figures sont submergées par des flots de vision.

Le rêve de Gulácsy s'achève par le commencement de la première guerre mondiale. Dans ses derniers dessins il traduit des angoisses, des expériences irrationnelles. Il est le premier parmi les peintres symbolistes hongrois qui arrive à la limite du surréalisme.

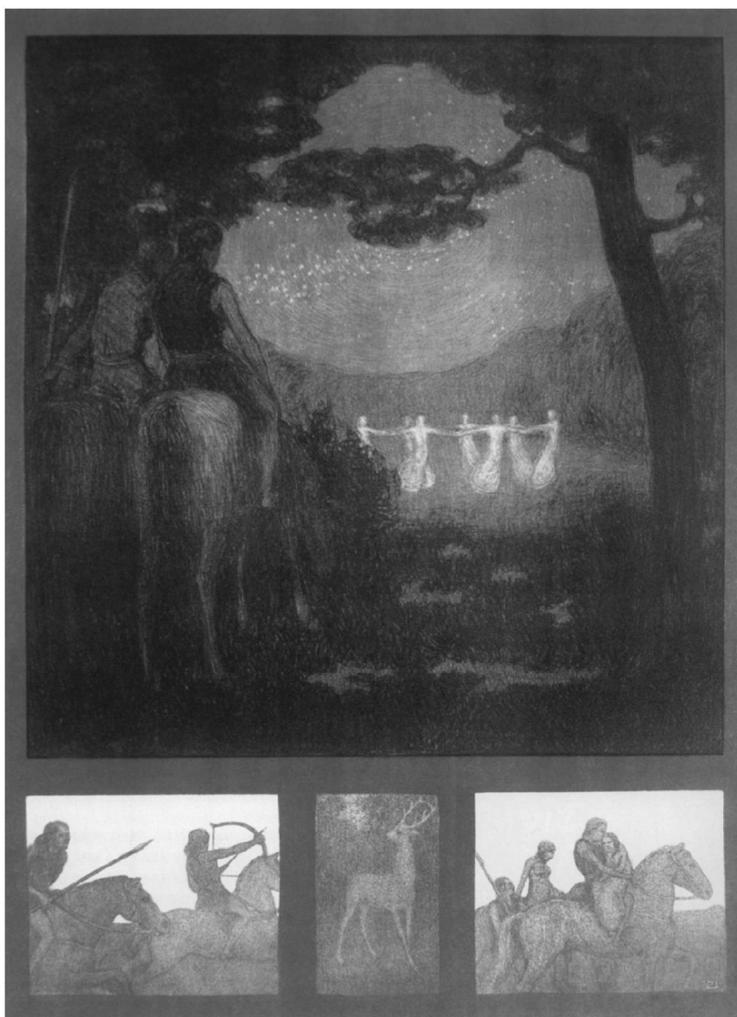


Fig. 7 – Lajos Gulácsy, *L'enchantement* ou *Le jardin du magicien*, 1906-1907.

Notes

¹ Mihály Sarkantyú, *Mednyánszky László 1852-1919*. Budapest, 1981; Mednyánszky. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 2003. október 14 – 2004. február 8. Szerkesztő: Markója Csilla (Mednyánszky. Catalogue de l'exposition de la Galerie Hongroise Nationale, 14 octobre–8 février 2003. Rédactrice: Markója, Csilla)

² Katalin Gellér, *Ady portrék* (Les portraits d'Ady), *Ars Hungarica*, 1991/2, pp. 207-210.

³ Dans un des poèmes du cycle *Le Sang et l'or* le poète et son amante, Léda sont représentés aux visages des morts (*Au bal avec Léda*). Ils appartiennent au répertoire symboliste, comme chez Félicien Rops qui a représenté souvent ses figures de femme en squelettes dansantes (*La mort au bal*, 1865-75).

⁴ José Pierre, *L'univers symboliste. Décadence, symbolisme et art nouveau*. Somogy, Paris, 1991, p. 114.

⁵ Katalin Gellér, *Éléments symbolistes dans l'œuvre des artistes de la colonie de Gödöllő*, *Acta Historiae Artium*, 1982, tomus XXVIII, fasciculi 1-2, pp. 131-174.

⁶ Lajos Németh, *Csontváry Koszta Tivadar*, Corvina, Budapest, 1970 (deuxième édition).

⁷ D'après la typologie de Lajos Németh on peut distinguer cinq types dans le symbolisme du 19^e siècle:

1. allégorique-métaphorique (les Préraphaélites, Max Klinger); 2. illustratif-littéraire (le culte de Dante, des peintres de thèmes bibliques et mythologiques); 3. panthéiste-pan-symbolique (Caspar David Friedrich); 4. subjectif-psychologique (Odilon Redon); 5. sensuel-expressif (Van Gogh), in Lajos Németh, *Adalékok a szimbolista festészet tipológiájához (Contributions à la typologie de la peinture symboliste)*, *Ars Hungarica*, 1976/1, 76-77.

⁸ Béla Szij, *Gulácsy*. Corvina, Budapest, 1979.

Au début de l'époque moderne en Bulgarie l'agitation autour de la ville et de la nature s'exprime plus nettement dans la poésie. Mais dans les arts de l'image, dans la peinture les témoignages sont moins fréquents.

Pourtant il y a des œuvres, entre le réel et le fictionnel, l'expérience immédiate et l'image poétique, qui expriment d'une manière suggestive des dispositions et des habitudes citadines des temps modernes vis-à-vis de la nature. Ces œuvres sont le plus souvent marginales par rapport aux critères du prestige artistique du milieu dans lequel elles sont apparues, mais elles sont importantes pour notre intérêt d'aujourd'hui.

Dans ce qui suit, nous allons nous rapprocher de l'idée de la modernité dans des images de la nature des artistes bulgares. Je propose d'examiner de près et d'interpréter quelques œuvres spécifiques.

« Impureté » et contaminations – symbolisme / impressionnisme

Sur une petite toile de la Galerie Nationale de Sofia, **Tseno Todorov** (1877-1953) représente un artiste (soi-même) assis devant son chevalet dans le Jardin du Luxembourg.¹ L'artiste tourne son dos au spectateur et regarde l'objet avec intérêt. Le tableau exprime les relations entre l'artiste – habitant de la ville moderne² – et la nature, « morceau » de nature, incorporé et mis en scène à l'intérieur de la ville. La figure sculptée du cerf au second plan suggère l'ambiguïté entre nature / naturel(le) et art / artificiel(le). Les leçons de l'impressionnisme et les dispositions symbolistes vont ensemble.

Une autre toile de petit format par Tseno Todorov – le paysage *Le fleuve Marne près de Paris*, 1907, Galerie Nationale de Sofia – nous présente aussi des expériences artistiques assimilées.

Au début du XIX^e siècle dans les cultures d'Europe apparaissent dans les représentations artistiques des sensibilités et

IMAGES DE LA MODERNITÉ – L'EXPÉRIENCE AVEC LA NATURE

Irina Genova
(Sofia)

des attitudes différentes envers la nature. Elles sont marquées par le personnel et l'intime.

Après la Révolution française on peut observer une approche différente de la nature dans les arts visuels. « Le sentiment de la nature » devient objet des discussions. Jacques Leenhardt écrit: « Plutôt le sentiment de la nature que la nature elle-même préoccupe la scène artistique. »³ Partie importante du monde intérieur, la nature commence à être conçue comme une partie de la culture moderne et à être « regardée » de la perspective de la ville. C'est en même temps que la nature est incluse dans les grandes villes sous forme de parcs et de jardins – différents par leurs formes et surtout par leurs fonctions de parcs de l'aristocratie des XVII^e et XVIII^e siècles.

Le jardin du Prince Boris⁴ à Sofia est conçu dès le début comme un espace public.⁵ On peut constater pourtant qu'à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e il est rare de trouver des œuvres artistiques qui représentent cet espace public de récréation, divertissement et contacts sociaux – ce sont d'habitude des peintures de petit format et des dessins.

Les parcs et les jardins sont un thème préféré de l'impressionnisme et du post-impressionnisme. Bien qu'il y ait des peintres bulgares qui assimilent l'expérience de l'impressionnisme tardif, s'ils / elles

représentent des jardins publics ce sont des parcs et des jardins dans des villes d'ailleurs – à Paris, Florence, Rome, Munich, etc.

Tseno Todorov fait des études à l'Académie des beaux-arts pendant la première décennie du XX^e siècle avec une bourse de l'État bulgare. De retour à Sofia, il devient l'un des plus prestigieux maîtres du portrait de tendance réaliste et psychologique. C'est grâce à ces réussites dans le genre du portrait qu'il est nommé professeur à l'École des Beaux-Arts à Sofia. Ses premiers tableaux représentant les rapports nouveaux des habitants de la ville avec la nature restent marginaux dans sa carrière artistique. Pourtant, ces toiles de petit format sont importantes pour la représentation de la modernité: par les modèles thématiques et stylistiques qu'ils transforment et par leur potentiel de manifester et de suggérer l'idée ouest-européenne de la modernité en Bulgarie.

Quelques années plus tard, sur la scène artistique bulgare apparaissent des images qui suggèrent une expérience différente par rapport à la nature – plus intime et affective.

Examinons de près des images, dans lesquelles l'accent se déplace de la représentation vers l'expression, la notion de l'intime apparaît dans des images d'une modernité dominée par l'individualisme.

Un tableau par **Nikola Petrov** (1881-1916) représente une femme assise sur un banc, vue de dos, contemplant le paysage.⁶ (*Fig. 1*) Une fillette joue avec un petit chien sur l'avant-scène. L'espace du plein air de l'avant-plan est un espace cultivé d'un jardin – avec de grands vases-urnes ornés, pleins de fleurs. C'est une terrasse de jardin – de type esplanade, qui permet d'avoir une vue panoramique sur la nature sauvage. Cette exposition théâtrale de la nature suggère à travers le motif de la distance lointaine une passion pour l'infini et l'évasion.

Une attitude semblable de contemplation de la nature inspire une peinture d'**Éléna Karamihaylova** (1875-1961) – *Après du lac de Boden*.⁷ La figure d'une jeune femme en contemplation est représentée en avant-plan, aux vêtements et à la coupe des cheveux conformes à la mode urbaine, avec un parasol plié. Son regard est tourné vers l'arrière-plan



de manière à permettre au spectateur de voir son profil, ainsi qu'un fragment de ce que la jeune femme contemple – un lac, des arbres, de la végétation sur la rive. La composition fait penser à un cadre de photo.

L'encadrement et la fragmentation du regard dans des scènes représentant la nature et les paysages urbains sont influencés par les images photographiques. La plupart des artistes associés à l'impressionnisme français s'intéressent à la photographie.

Le motif central de représentation dans l'ouvrage d'Éléna Karamihaylova est le contact avec la nature dans son intimité. La jeune femme représentée ne communique pas avec le spectateur, mais avec la nature. En ce qui concerne le spectateur, ni la femme ni le paysage ne sont complètement accessibles à son regard (si le paysage était d'intérêt central, l'encadrement serait horizontal). Le contact entre la figure féminine et son entourage n'est pas uniquement une question de disposition de l'espace. La lumière, plus intense par les reflets et les lueurs de la surface aquatique semble inspirer sur la figure un sentiment de jeunesse et d'allégresse. L'image d'une femme en blanc est aussi liée à l'idée de jeunesse, d'innocence, de goût pour la simplicité. L'oscillation de la lumière en plein air, ainsi que la blancheur luisante sont en même temps un problème pictural. Au XIX^e siècle, le lac de Bodén est très séduisant en tant que motif artistique. On peut voir des ouvrages appartenant à d'autres auteurs, pareils au tableau d'Éléna Karamihaylova par leur style et par leur composition.⁸

Sans doute, cette peinture de plein air est liée à la pratique impressionniste tardive. Éléna Karamihaylova étudie la peinture à Vienne (en 1895-1896) et à Munich,⁹ où elle habite avant 1910. Les particularités picturales de sa peinture peuvent facilement être associées à la modification tardive de l'impressionnisme dans les cercles artistiques munichois. En même temps, des suggestions difficiles à identifier, accomplies par les effets visuels de la blancheur et de la lumière, nous rappellent l'expérience symboliste.

Pouvons-nous, en Bulgarie, discerner clairement l'enthousiasme impressionniste

dans la représentation des lieux naturels et des jardins (qui sont en même temps des espaces naturels attractifs et des lieux des contacts sociaux / de milieux sociaux différents) et l'intérêt des cercles artistiques conservateurs pour la représentation des rencontres mondaines dans une ambiance différente – dans la nature? Dans la situation bulgare les peintures par leur sujet ne sont pas suffisamment « impressionnistes » par rapport à l'expérience française. Mais cela ne veut pas dire que dans les Balkans les œuvres qui représentent une attitude différente envers la nature et la lumière ne sont pas aussi des images de la modernité et de la nouvelle expérience urbaine, sans pourtant impliquer la bourgeoisie, des ouvriers salariés ou des « déjeuners sur l'herbe ».

Il n'y a aucune nécessité de tenter de distinguer l'expérience impressionniste et le moment symboliste. Leur interférence mutuelle est le signe d'une attitude différente envers la nature et la ville.

Sofia en hiver par **Nikola Petrov**¹⁰ offre un regard d'oiseau sur la ville. À l'avant-plan, on voit les nouveaux boulevards, larges et droits, qui se croisent, pleins de véhicules et de piétons. Les lignes droites des arbres dans le jardin de la ville semblent encadrer un morceau de nature dans la ville. À l'arrière-plan, on voit le Théâtre national récemment construit.¹¹ C'est la nouvelle ambiance urbaine. Mais ma réaction envers ce tableau est définie surtout par l'attrance de la lumière argentée qui fait fondre les formes et les contours et fait naître le sentiment qu'il neige.

L'intérêt pour la vie urbaine et également pour les effets de lumière est habituellement associé à la pratique impressionniste et au Paris des années 1870. Dans notre cas, cet intérêt repose sur une expérience hybride – de l'impressionnisme et du symbolisme. Nikola Petrov n'a pas de contact direct avec l'expérience artistique impressionniste. Il n'a jamais visité Paris. En 1903, il a la chance d'aller à Rome, et en 1905, il voyage à Lièges, Bruxelles, Munich, Vienne et Budapest.¹² Ces visites courtes ne semblent pas influencer décisivement l'artiste. Mais quelques-uns des

tableaux qu'il voit probablement, allaient en harmonie avec ses propres intuitions et son ambiance intellectuelle à Sofia. Petrov était membre de la société *Art moderne* et auteur du design graphique de la revue *Artiste*, qui était liée avec la société. La société ainsi que la revue partagent et diffusent les idées du symbolisme et de l'art nouveau, tout en incluant un ensemble beaucoup plus large d'idées et de pratiques artistiques.

Dans une autre peinture de Nikola Petrov *L'église Sainte Sophie* se disperse une lueur, dont la présence définit le paysage entier.

L'intérêt pour la lumière, si présent chez Nikola Petrov, ainsi que sa peinture aux touches minuscules et rythmées, étaient des raisons pour la critique de le définir comme un impressionniste (tardif) ou comme un post-impressionniste (pourtant il n'utilise pas seulement des couleurs essentielles et fait recours au noir). Mais ces assimilations ne suffisent pas. La lumière, comme diffusée par l'édifice du théâtre se rallie dans notre perception avec une autre expérience – celle du symbolisme. Dans ce cas, ce qui compte le plus ce n'est pas l'illusion de réalité, la perception sensorielle, mais la suggestion de l'idée de théâtre.

Pouvons-nous définir les paysages de Nikola Petrov (ou au moins certains d'entre eux) comme symbolistes? Ne sont-ils pas des paysages, alors que les genres classiques semblent être rejetés par les symbolistes? De plus, chez Nikola Petrov il n'y a pas de sujets mythologiques, religieux ou littéraires.

En même temps, chez les symbolistes l'attraction des objets représentés (par la forme – la ligne, la lumière, la couleur, etc.) prédomine les conventions iconographiques facilement reconnaissables.

Dans son article sur le symbolisme, Julius Kaplan dans *The Dictionary of Art* (1996) note qu'il est difficile d'en donner une stricte définition. Parmi les artistes associés au phénomène, certains font recours au récit, tandis que d'autres – au style surtout. Ce qui est commun, selon l'article, c'est le désir de représenter des choses qu'on ne peut pas voir,

qui appartiennent à la sphère du subjectif et de l'irrationnel – les rêves, le silence, la méditation (p. 169). Dans cette compréhension de la tendance symboliste, qui est relativement nouvelle et libérale, peuvent être inclus des phénomènes artistiques « impurs » (parmi lesquels des œuvres de Nikola Petrov).

Selon cet article, le néo-impressionnisme est interprété aussi comme symbolisme par la critique française. Voilà que les centres culturels qui inventaient les classifications modernes des phénomènes artistiques, commencent à renoncer aux distinctions très strictes au profit de la conformité aux phénomènes spécifiques.

Le design du livre – symbolisme / art nouveau

Au passage du XIX^e au XX^e siècle, la production du livre en Bulgarie est relativement restreinte. Le design des livres et des revues de luxe consiste principalement dans l'utilisation de vignettes et d'applications dans le style art nouveau. Il est souvent éclectique est sans un rapport direct avec le texte littéraire.¹³

Avant les Guerres balkaniques et la Première Guerre Mondiale, l'assimilation et la transformation de l'art nouveau, tout comme ailleurs en Europe, prend en Bulgarie les aspects d'un symbolisme visuel et d'une décoration.

Le symbolisme imagé avec des caractéristiques stylistique de l'art nouveau est lié surtout aux œuvres littéraires. Dans certains cas, l'image visuelle est en rapport avec l'image verbale, dans d'autres cas, elle l'accompagne. Dans des variantes européennes identifiables, ce graphisme apparaît sur des couvertures et les pages des recueils et des revues littéraires et artistiques.

Dans le design effectué par Christo Stantchev (1870-1950) du recueil de poésies *Bezsanitzi* (Insomnies, 1906-1907) de Peyo Yavorov,¹⁴ ce qui attire l'attention c'est la légèreté et la nonchalance avec lesquelles l'artiste fait la compilation d'éléments visuels et décoratifs étrangers (il utilise des clichés

métalliques fabriqués) avec ses propres vignettes (la signature de l'auteur en témoigne l'authenticité). L'esthétique et le symbolisme visuel de l'art nouveau au niveau du design du livre dans des variantes diverses ont été facilement recevables comme références, ainsi que des réalisations des artistes bulgares.

Parmi les meilleures réalisations dans le domaine du livre, on compte celles des artistes membres de la société *Art moderne*¹⁵ – Haralampi Tatchev, Goshka Datsov, Nikola Petrov.

La couverture de **Haralampi Tatchev** (1875-1944) pour le livre *Anthologie slave*, textes réunis par Stiliyan Chilingirov (1910, éditeur S.M. Staykov) est un bon exemple de l'association de l'art nouveau avec le symbolisme. Orphée, entouré d'un cadre circulaire, joue sur une harpe, entourée d'une branche en feuilles. Le médaillon rond est flanqué de végétaux, attachés symétriquement avec les bandes. Les lettres sont dessinées à la main, faites à la ligne courbée tout en suggérant des liens avec le livre manuscrit slave, mais aussi avec des ornements stylisés de la nature. L'anthologie réunit des textes de poètes serbes, croates,



Fig. 2 – Haralampi Tatchev. Projet pour la couverture du recueil poétique *Rêve du bonheur* de Pencho Slaveykov. Première décennie du XX^e siècle. Musée national de la littérature, Sofia.



Fig. 3 – Haralampi Tatchev. Dessin pour le recueil poétique *Rêve du bonheur* de Pencho Slaveykov. Première décennie du XX^e siècle. Musée National de la littérature, Sofia.

tchèques, polonais et russes du XIX^e siècle, beaucoup d'entre eux associés au romantisme et au symbolisme. Le thème du poète / chanteur solitaire est présent dans quelques poèmes.¹⁶ Tatchev le représente en tant qu'Orphée – fils divin, chanteur et musicien avec une destinée glorieuse et tragique. La harpe, dont les sons enchantent la nature et les dieux, est une image aimée par les symbolistes.

La couverture réalisée par Tatchev de *Sun za chtastie* (Rêve du bonheur) de Pencho Slaveykov, date de la première décennie du XX^e siècle. (Figs. 2, 3)

Cette couverture, ainsi que le projet tout entier de 22 compositions-vignettes n'ont pas été imprimés, mais pour Haralampi Tatchev ils sont sa réalisation la plus importante dans le domaine du design du livre. Le projet de Tachev est parmi les exemples les plus manifestes du partenariat entre la poésie du symbolisme et le design du livre.

La composition de la couverture représente une figure masculine qui tourne son dos au spectateur, le regard fixé sur l'horizon lointain. Est-ce qu'il est possible de représenter visuellement la figure du héros lyrique? La silhouette appartient, semble-t-il, à Pencho Slaveykov, aujourd'hui connue à travers des photos. La composition rappelle vaguement le tableau *Auprès du lac de Boden*, d'Éléna Karamyhailova, mais aussi la peinture *Sur le banc* de Nikola Petrov – le motif de la distance lointaine, la passion pour l'infini et l'évasion. La couverture inspire l'état de contemplation et de concentration en relation avec la nature.

Pourtant, ici le paysage étendu nous influence aussi comme un désert (la couleur sablonneuse concourt aussi à cet effet), seul, l'arbre en feuilles de l'avant-plan est porteur de vitalité et symbolise la vie. Dans ce cas, les lettres du titre sont dessinées à la main, avec des silhouettes asymétriques est des lignes courbées.

Dans quelques vignettes du *Rêve du bonheur* des compositions proches à la couverture sont élaborées, cette fois-ci, horizontalement.

Une réussite importante de **Nikola Petrov** (1881-1916) sur le terrain du symbolisme et

de l'art nouveau est sa couverture pour l'année III – 1909 de la revue *Artiste* avec des ornements végétaux, un cadre décoratif et des lettres dessinées. Au centre, est représentée une jeune femme en profil, qui tient une lyre. Le symbolique et l'aspect décoratif sont en harmonie. Sur la page titulaire s'étend un paysage avec la silhouette de la basilique *Sainte-Sophie*. Le guirlandes de fleurs et de branches encadrent l'avant-plan et créent l'effet d'une mise en scène théâtrale – comme si le rideau végétal s'ouvre devant nos yeux pour nous faire voir la ville. Le motif de la distance éloignée avec la suggestion de l'infini est ici d'une importance majeure.

Des réalistes, des romantiques, des impressionnistes et des symbolistes – en poésie et en images – se manifestent sur les pages de la revue *Artiste* (1905-1909). On traduit Nietzsche et Baudelaire. À part Nikola Petrov, on y voit d'autres artistes bulgares comme Alexandre Bozhinov et Sirak Skitnik. Ils élaborent des vignettes ornementales et figuratives.

Sirak Skitnik (1883-1943) dessine quelques compositions (Figs. 4, 5) avec l'image de la mer et des voiliers. Dans l'une d'entre elles, étendue verticalement, sur l'avant-plan se présente un arbre en feuilles, qui détermine la position de notre regard. En haut et en bas de la composition sont mis en collage des champs blancs contenant le texte d'un poème.

Les eaux tranquilles et les voiliers, qui semblent glisser sur une surface de miroir, s'inscrivent dans la ligne des symboles du repos en dehors du temps (ici, dans le registre serein). Les aventures dans la recherche des îles – celle des béats¹⁷, de l'immortalité – sont une partie importante de la suggestion visuelle.

Dans une vignette horizontale, qui apparaît plusieurs fois sur les pages de la revue, l'encadrement limite / restreint le champs visuel. La côte occupe l'avant-plan, l'arbre à gauche est représenté d'une façon fragmentaire – « découpé » du cadre. Plus que la moitié du panorama est remplie par l'étendue aquatique.



Fig. 4 – Sirak Skitnik. Dessin dans la revue artistique et littéraire *Artiste*. 1905-1906, n^{os} 15-16.

Les voiliers et la mer, l'étendue maritime sont liés à la passion pour l'évasion, accompagnée d'épreuves, d'incertitude et de découvertes. C'est aussi la métaphore de l'être comme une aventure sans fin et comme une découverte de soi.

*

La revue hebdomadaire artistique et littéraire *Listopad* (Chute des feuilles) (1912-1914) présente des solutions artistiques très réussies dans le style de l'art nouveau et du symbolisme. L'en-tête de la revue est dans deux variantes différentes. La première, par **Konstantin Shturkelov** (1889-1961), est utilisée seulement pour quelques numéros et

représente un arbre courbé aux feuilles qui tombent sous le souffle du vent d'automne. (Fig. 6) L'image fait directement référence au titre.¹⁸ La police des lettres est dessinée – les lettres semblent elles aussi courbées par le vent. L'image des feuilles en chute, cinglées est le vecteur d'un sentiment mélancolique automnal, symbolisant la mort inéluctable. Dans son ouvrage *La poésie du symbolisme des Slaves du sud*, Albena Ivanova considère les « feuilles » comme une expression métonymique de « l'arbre de la vie », et les feuilles tombantes – comme le symbole de rupture, de l'éphémère, du périssable, de l'éparpillement des souvenirs (p. 232-236).

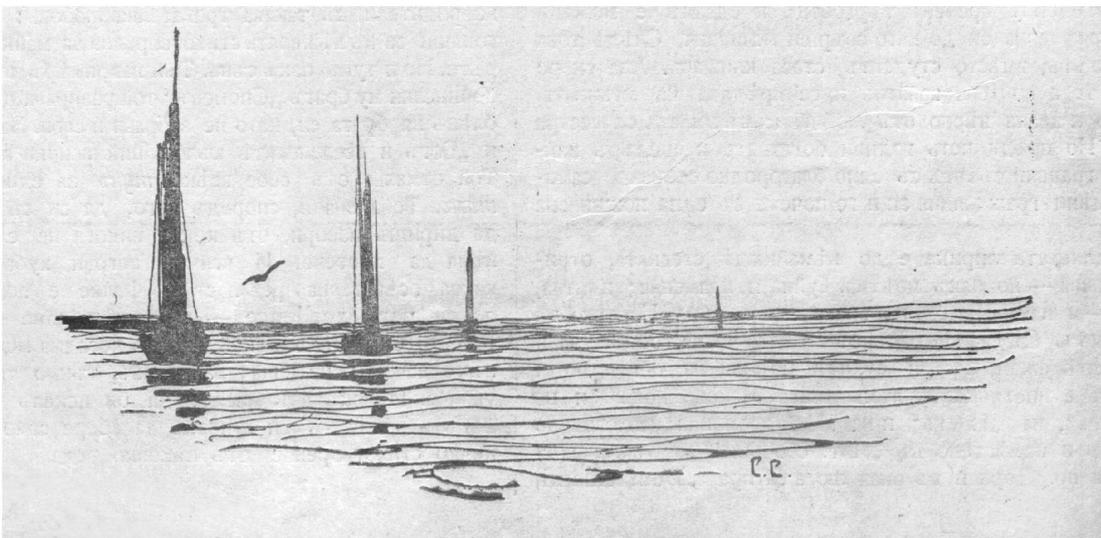


Fig. 5 – Sirak Skitnik. Dessin dans la revue artistique et littéraire *Artiste*. 1909, n^o 10.



Fig. 6 – Konstantin Shturkelov. En-tête de la revue artistique et littéraire *Chute des feuilles*. 1913, n° 3.

Les vents représentent le mouvement, le bouleversement, la force naturelle, qui dans cette image défeuille et dénude les branches.

La seconde variante de l'en-tête de la revue est faite par Alexandre Bozhinov et représente deux arbustes qui flanquent la partie aux lettres. L'un est courbé et s'évanouit, l'autre est aux feuilles tombantes, mais reste dressé et vital, tout en débordant le cadre du dessin. La représentation symbolique de la vie et de son cycle par des motifs de la nature est liée aux images du symbolisme et à la stylistique de l'art nouveau.

Goshka Datsov (1885-1917) produit des vignettes et des compositions qui encadrent des poèmes dans *Listopad*.¹⁹

Le saule pleureur aux branches inclinées, symbole du répit éternel, apparaît sur les pages de la revue, souvent en rapport avec un texte (par exemple avec le poème *La tombe du soldat* de Dimitar Babev).

Deux des compositions graphiques de Goshka Datsov se répètent le plus souvent (en 1913-1914). L'une représente une figure de femme gisante, à la silhouette allongée à la façon maniériste, qui se déploie dans une ligne d'horizon du paysage. (Fig. 7) Des branches douloureusement courbées aux feuilles tombantes s'entrelacent au-dessus

d'elle en arc. Le motif avec la silhouette féminine allongée et évanouie est préféré par l'artiste dans les dessins, mais aussi dans ses tableaux. Il est facilement reconnaissable par sa symbolique et par son style. La solution graphique de Goshka Datsov est comparable aux meilleurs exemples de l'art nouveau et du symbolisme d'ailleurs. Elle est en harmonie avec le poème de Ivan Arnaudov, encadré par le dessin, où le sentiment mélancolique de l'automne et le motif de l'amour qui disparaît confluent.

Un dessin, qu'on voit aussi souvent sur les pages de la revue, s'associe à l'assimilation du corps féminin avec des formes terrestres, son harmonisation avec la nature, son arrimage avec la distance et l'horizon qu'on a observé dans la composition citée.

L'autre composition est une vignette de paysage avec un coucher du soleil. Le dessin semble couler vers le bas à travers le cadre. À l'avant-plan – une figure féminine aux cheveux ruisselant, qui cachent son visage, et, de nouveau, des feuilles tombantes. Dans ce cas encore, le graphisme est défini stylistiquement et, par ses qualités, il est rare pour notre milieu.

Dans *Le mal du siècle* de Goshka Datsov²⁰ (huile sur carton, 22 × 21 cm) on est

déjà dans le temps des guerres (1916). Au premier abord, nous sommes frappés par la gamme rouge en contraste avec le noir. Le rouge est dans la ligne symbolique de la vie et de la mort²¹ et s'associe au sang, au feu. Deux profils d'un visage féminin s'entreposent, se transforment l'un dans l'autre, suggèrent un mouvement dans la douleur – repentie, mais inconsolable. Les larmes noires qui tombent, les mèches de cheveux courbées dans une métaphore visuelle représentent aussi une nature en chagrin – la pluie noire, des branches de saule pliées.

*

Les peintures examinées rassemblent des conventions et des pratiques culturelles diverses en ce qui concerne la représentation / l'expression. Elles ne supportent pas une interprétation conséquente, complexe et étendue.

Les particularités de la peinture – les diverses conventions visuelles, les modèles hybrides de désignation et de manières

d'expression – sont une situation commune pour la modernité visuelle des Balkans et pour toute autre modernité qui assimile activement et sans un ordre strict. La variété même de la peinture – une mosaïque singulière d'expériences artistiques diverses – entend la mise en évidence des éléments de la modernité visuelle « qui s'échappent » à travers la concomitance des différentes suggestions.

Les premières revues sont pour la plupart éclectiques et marquées par le manque d'une vision artistique conséquente. L'utilisation des désignations stylistiques et des notions, ayant des significations définies ailleurs, mène au décalage dans l'interprétation des œuvres. Le langage de la critique et des quelques tentatives d'un récit historique de l'époque s'avère inefficace dans son imprécision, pourtant adéquate aux « infiltrations » stylistiques dans les œuvres. Il semble que les textes les plus réussis, valables aujourd'hui aussi, sont les descriptions faites par le regard proche.

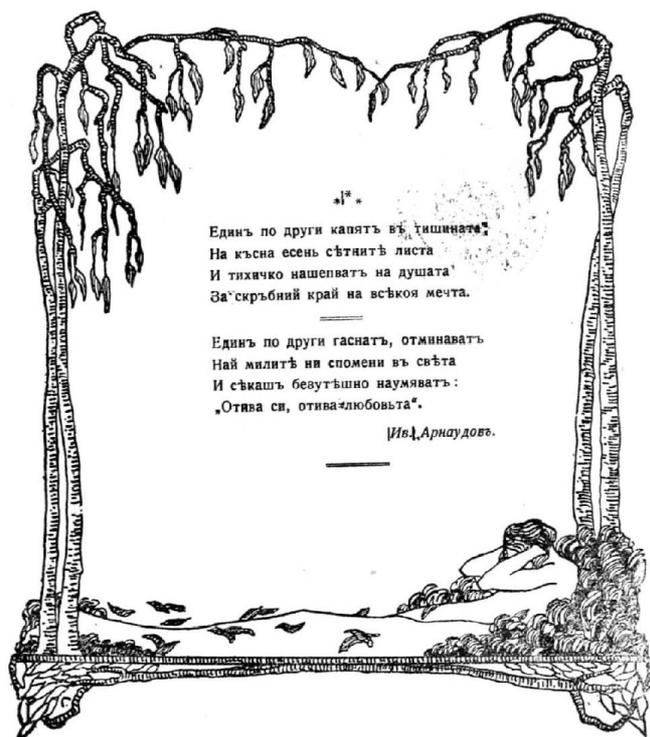


Fig. 7 – Goshka Datsov. Composition sur la page de titre de la revue artistique et littéraire *Chute des feuilles*, 1914, n° 30.

Notes

¹ Tseno Todorov, *Le jardin du Luxembourg*, 1904.

² En 1903-1904 Todorov fait ses études à Paris.

³ Jacques Leenhardt in *Manifeste pour l'environnement au XXI^e siècle*, Paris, 1996, p. 43.

⁴ Nommé d'après le Prince Boris I^{er} de Turnovo (852-889).

⁵ Le paysagiste du parc est l'architecte suisse Daniel Neff, le même qui a fait le projet pour le jardin Cismigiu à Bucarest. Yulia Radoslavova, *Les jardins de Sofia*, in *Sofia: 120 ans capitale de la Bulgarie*, Sofia 2000, p. 508-514.

⁶ Nikola Petrov, *Sur le banc*, 1914, huile sur toile, 51 × 80 cm, Galerie municipale de Plovdiv.

⁷ Éléna Karamihaylova, *Auprès du lac de Boden*. 1914, huile sur toile, Galerie nationale, Sofia.

⁸ Par exemple Robert Weise (1870-1923). *By the Bodensee* [Auprès du lac de Boden], 1904. J'exprime ma gratitude à Angel V. Angelov qui m'a fourni la reproduction de cette peinture.

⁹ À Munich Éléna Karamihaylova étudie à l'Académie privée pour femmes.

¹⁰ Nikola Petrov, *Sofia en hiver*, 1907, huile sur toile, 64 × 120 cm. Galerie municipale de Pleven.

¹¹ Le Théâtre national de Sofia est inauguré au mois de janvier 1907.

¹² Bojana Balteva, *Nikola Petrov*, Sofia 1989, p. 45.

¹³ Cf. M. Kirov, *Nasoki v razvitiето na bulgarskata ilyustratziya prez 1878-1920*, [Tendances du développement de l'illustration en Bulgarie 1878-1920], *Iz istoriyata na bulgarskoto izobrazitelno izkustvo*. Vol. 2, Sofia 1983.

¹⁴ *Ibidem*, p. 62-64.

¹⁵ La Société *Art moderne* est fondée en 1903.

¹⁶ Par exemple chez le poète croate Petar Preradovic et chez Alexandre Pouchkine.

¹⁷ Il y a un recueil de poèmes très célèbre du poète bulgare Pentcho Slaveykov avec le titre *À l'île des béats*. On rencontre l'image métaphorique des îles des béats chez Platon, *La République*.

¹⁸ Il y a un poème de Lyudmil Stoyanov avec le même titre *Listopad* [Chute des feuilles].

¹⁹ Les œuvres graphiques de Gochka Datzov étaient l'objet de l'étude de l'étudiante Bogdalina Bratanova dans le cadre de notre cours *Art graphique et art du livre en Bulgarie à la fin du 19^e et pendant la première moitié du 20^e siècle* in *Nouvelle université bulgare*. Son mémoire incluait des exemples pour lesquels je lui exprime ma gratitude.

²⁰ Publiée in *Sofia-Europe*, Sofia 1999, p. 47. Sous la direction de R. Marinska, P. Chtilianov.

²¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1991, [En bulgare – 2000].

En essayant de donner un aperçu de l'art roumain du début du XX^e siècle, le critique Olimp Grigore Ioan écrivait en 1915 : « Dans la sculpture, on retrouve les mêmes empreintes profondes de l'influence étrangère, bien que cet art soit pour de nombreux motifs moins accessible à une répartition par catégories de nationalités. Néanmoins deux de nos sculpteurs les plus réputés, Frederic Storck et Oscar Spaethe sont des disciples directs de l'école allemande qui se distingue par une certaine sévérité dans la conception et par la rigidité dans le modelé. Quant aux autres comme Constantin Brancuși [sic], Dimitrie Paciurea, Severin etc. ils se perdent littéralement dans l'ombre du grand Rodin qui exerce sur eux un pouvoir de véritable fascination. »¹ Ce constat tend à accréditer l'idée selon laquelle la jeune sculpture roumaine de la première moitié du XX^e siècle, partagée entre deux influences, allait difficilement trouver une voie d'expression originale, à l'exception de Brâncuși.

Frederic Storck (1875-1944) et Oscar Spaethe (1872-1942), les deux sculpteurs cités en premier lieu par Olimp Grigore Ioan, ont connu un très grand succès jusqu'à l'entrée de la Roumanie dans la Première guerre mondiale. Si l'importance de Frederic Storck est aujourd'hui reconnue, Oscar Spaethe – que Nicolae Pătrașcu appelait « [...] le modeleur fin et imaginatif, le sécessionniste par excellence, avec une note presque malade dans ses inventions »² – reste un artiste méconnu. En 1903, l'historien de l'art Alexandru Tzigara-Samurçaș voyait en eux les deux rénovateurs de la sculpture roumaine : « On leur doit la rénovation de la sculpture ; c'est grâce à eux que l'on pourra se débarrasser à jamais des mêmes bustes, qui seuls ornaient les expositions antérieures par leur uniformité mélancolique. La nouvelle sculpture, se pliant aux nouvelles demandes de l'art moderne, s'est vue réduire ses proportions, justement pour pouvoir rentrer

ENTRE L'HÉRITAGE RODINIEN ET LA SÉCESSION MUNICHOISE : TENDANCES SYMBOLISTES DANS LA SCULPTURE ROUMAINE AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

Adriana Șotropa

plus facilement dans toute demeure et de ne plus être alignée le long des froids couloirs ou dans les salons officiels des palais ; en un mot, elle s'est modernisée en renouvelant les techniques et les genres anciens [...]. »³

De formation munichoise, ces deux artistes comptent parmi les douze fondateurs de la société *La Jeunesse artistique* et leur carrière – surtout celle de début – est inséparable du destin de cette société qui encourageait les tendances novatrices dans l'art. Citons à ce propos Constantin Prodan qui, avec un recul de plus de trois décennies, affirmait que Storck et Spaethe étaient « les deux véritables représentants de l'esprit de la Jeunesse, car tous les deux ont étudié à Munich, d'où ils ont rapporté les idées symbolistes qui les influençaient. »⁴ L'intérêt pour le symbolisme était fortement soutenu par la patronne de cette société, la jeune princesse Marie, « imprégnée par le courant byzantino-symboliste qu'elle encourageait dans leurs productions. Pour elle, qui s'entourait de leurs œuvres, ils ont tous travaillé. [...] pour elle, Spaethe réalisa une *Sainte byzantine*, une *Florentine* ou ce lampadaire *Fiat lux* – une femme tenant une croix entre ses mains qui s'éclairait ; et Storck cette *Eve*, *Tentation* ou *Salomé*. »⁵

Constantin Prodan associe dans la même dynamique le symbolisme et le byzantinisme,

autre manifestation d'un goût pour le Moyen Âge que le XIX^e siècle a longtemps cultivé. Il est indéniable que l'on voit apparaître un néo-byzantinisme dans la sculpture roumaine au début du XX^e siècle, quoique éphémère. Spaethe exécuta dans cette veine *Fiat lux* en 1903 et *Sainte byzantine* en 1904 (Fig. 1). À la même époque, entre 1902 et 1907, Storck réalisa également quelques œuvres byzantinisantes : les quatre évangélistes appartenant à l'ensemble



Fig. 1 – Oscar Spaethe, *Sainte byzantine*, 1904, marbre, Musée National Peleş.

funéraire Gheorghieff (Bucarest, cimetière Bellu) et plusieurs bas-reliefs. Dans le même esprit, Dimitrie Paciurea réalisa en 1911 *La Dormition de la Vierge*, destinée à orner la chapelle funéraire de la famille Stolojan (Bucarest, cimetière Bellu). Gardant une certaine référence au modèle byzantin – élongation et stylisation des formes, amaigrissement du visage –, mais ayant une dimension beaucoup plus moderne que les œuvres citées, Constantin Brâncuși réalise en 1907 *La Prière*.

Parallèlement au néo-byzantinisme, l'influence de la Renaissance italienne, particulièrement sensible à la fin du XIX^e siècle et manifeste tant dans l'œuvre de Spaethe que de Storck, est entièrement redevable à leur formation munichoise. Ainsi, les déclarations de Storck témoignent-elles de cet intérêt : « La sculpture allemande, notamment celle munichoise de l'époque [...], fut surtout influencée par l'esprit de la sculpture italienne de la Renaissance et nous tous cherchions à percer les secrets des formes dans le genre de Donatello, de Verrocchio et autres. La Renaissance italienne a été notre idéal [...]. Rentré dans le pays, je suis resté longtemps sous l'influence de l'atmosphère de Munich. »⁶

Le portrait de Florica Condruș (Fig. 2), exécuté par Storck en 1902, confirme dans une certaine mesure cette influence. Coupé aux épaules et disposé frontalement comme les portraits féminins du Quattrocento, ce portrait gagne une touche de modernité dans le souci minutieux du détail décoratif. Ainsi, pouvons-nous identifier dans l'applique du décolleté un lys emboîté dans une forme aux contours fluides typiquement Art Nouveau et sur le bord de la partie supérieure de sa blouse des motifs végétaux.

Florentine (Fig. 3) fut exécutée par Spaethe entre 1901 et 1902. Ce buste est emblématique dans la carrière de portraitiste de Spaethe car il y reviendra maintes fois de manière plus ou moins stylisée. Également coupé aux épaules, mais avec un changement notable dans l'orientation de la tête, le portrait est animé par la disposition asymétrique de la



Fig. 2 – Frederic Storck, *Portrait de Florica Condruș*, 1902, marbre, Musée Storck.

chevelure. Son traitement fluide ainsi que les fleurs de lys ornant le socle viennent compléter l'expression mélancolique du visage et soulignent la modernité de ce portrait.

Simultanément, une tendance plus puissante que l'esprit de la Sécession se manifeste dans l'œuvre de la jeune génération de sculpteurs. Il s'agit de l'influence d'Auguste Rodin, sensible dans les créations de la plupart des artistes roumains ayant travaillé au début du XX^e siècle. Citons par exemple Dimitrie Paciurea (1873-1932), Constantin Brâncuși (1876-1957), Ion Jalea (1887-1983), Alexandru Severin (1881-1956), Horia Boombă (1887-1923), Filip Marin (1864-1928) et Anghel Chiciu (1883-1963). Il serait injuste de passer sous silence l'influence rodinienne sur Frederic Storck, manifeste dans *Le portrait de Cecilia Cuțescu-Storck*, *Le Géant* ou *Le Baiser*. Storck n'en faisait pas

mystère : « Je fus très impressionné devant les œuvres de Rodin [...]. J'ai été longtemps fasciné par l'œuvre pleine de vie et profondément humaine de ce grand sculpteur et je le considère à présent comme un exemple unique de la phase moderne de la sculpture. [...] Il fut un sensuel dans sa sculpture, un sensuel dans l'expression de la forme, dans la conception plastique et un artiste absolument personnel. »⁷

Si Storck et Spaethe incarnaient plutôt l'école allemande, Brâncuși et Paciurea étaient les représentants « de l'esprit français issu du grand Rodin. »⁸ En dépit de toutes les différences formelles et conceptuelles, les œuvres de début de ces deux sculpteurs semblent se répondre et se compléter harmonieusement : aux têtes d'enfants sérieuses de Brâncuși de 1906-1907, Paciurea répond avec une tête d'enfant souriant, caressée par la main de sa mère et avec une



Fig. 3 – Oscar Spaethe, *Florentine* [1901-1902], marbre, Musée National Peleş.

Maternité d'une extraordinaire douceur (1907). Il est certain que cette période de début où l'on note l'influence de Rodin et de Medardo Rosso, surtout chez Paciurea, fut beaucoup plus brève chez Brâncuși. Mais rappelons-nous qu'en 1908 George Murnu parlait encore de ce dernier comme un disciple de Rodin : « Son langage plastique est directement emprunté chez Rodin : traitement pittoresque et pathétique des figures, spontanéité et intensité de vie comme chez l'artiste français. »⁹ Theodor Enescu a étudié l'influence de Rodin chez Brâncuși au travers de l'analyse du concept de fragment.¹⁰

Premier sculpteur roumain à avoir adopté le langage rodinien¹¹, Paciurea a une

sensibilité artistique plus proche de celle de Rodin. Tudor Vianu allait jusqu'à affirmer que « le croisement de ses pas avec ceux de Rodin était l'effet d'une affinité élective. Le même courant pathétique de sensibilité anime les deux artistes. Si Paciurea avait aimé partager ses théories artistiques, tel Rodin qui s'était confié à Rilke et à Gsell, nous aurions eu une intéressante esthétique du tragique immanent. Mais Paciurea était un taciturne. »¹² De l'influence de Rodin sur Paciurea¹³, l'historien de l'art Ionel Jianu a également souligné certains aspects dont nous retenons « la facture impressionniste de son modelage » et « la portée historique de son œuvre. »¹⁴ Mais Ioana Vlasiu a plus longuement étudié cet aspect dans son article, *Paciurea, le monument d'Eminescu et Rodin*¹⁵, raison pour laquelle nous ne nous n'aborderons pas l'étude de ce monument important dans la création de filiation rodinienne de Paciurea. L'artiste restera longtemps tributaire de cette influence. Il faut attendre l'apparition des Chimères, dans les années 1920, pour voir apparaître une thématique et un style plus personnels, qui feront son originalité.

Horia Boambă est un des sculpteurs roumains qui subit intensément l'influence de Rodin, vraisemblablement par l'intermédiaire de son professeur, Dimitrie Paciurea.¹⁶ Malgré sa courte vie, Boambă est un créateur original dont les œuvres ont incité beaucoup de critiques à faire ses éloges. Ștefan I. Nenițescu le présentait comme « l'idéaliste » de la « Jeunesse artistique »¹⁷ et Nichifor Crainic comme un « sorcier de la matière » : « La manière rodinienne, nouvelle et hardie, de présenter seulement les parties essentielles du sujet, le reste étant assujetti à un bloc informe, laisse au spectateur la possibilité de le compléter avec sa propre fantaisie. [...] Horia Boambă possède toujours cette force suggestive, capable de fondre en bronze une émotion et de ressusciter en marbre une idée. »¹⁸ Transmission de l'Idée, importance de la suggestion, rôle actif dévolu au spectateur : autant d'éléments que l'on peut rattacher à l'esthétique symboliste. *Le Baiser* (Fig. 4) est une des œuvres qui prouvent sa

maîtrise. De dimensions réduites, cette sculpture n'est pourtant pas moins impressionnante. Surgissant d'un bloc de marbre grossièrement taillé, le couple enlacé fusionne dans un baiser avec une force presque minérale. La délicatesse, le modelage parfait de certaines parties anatomiques sont complétés et accentués par la matière brute qui encastre les deux amants dans l'instant d'un baiser éternel.

Dans le sillage de Rodin, Alexandru Severin réalisa toute une série de têtes d'expression et de portraits modelés à la manière passionnée du maître français.¹⁹ La plus significative est probablement *Vers l'infini*, dont le sculpteur réalisa plusieurs

variantes durant sa carrière. La première remonte vraisemblablement à 1908, date à laquelle elle fut exposée à Paris, au Salon des Artistes français. Cultivant le mystère, Severin représente cette tête de femme – dans laquelle on s'est plu à reconnaître la reine Marie, elle-même possesseur d'un exemplaire en marbre de cette œuvre –,²⁰ les yeux clos, dans une pose d'envol ou d'extase. Dans le même esprit, Severin a réalisé une autre œuvre intitulée *Vers l'inconnu* (Fig. 5), non datée et non localisée aujourd'hui : deux torsos féminins semblent douloureusement vouloir s'arracher à la matière brute qui les gaine. Severin témoigna publiquement de son admiration pour Rodin lors d'une conférence



Fig. 4 – Horia Boambă, *Le Baiser* [1914 ?], marbre, Musée d'Histoire de l'Art de la ville de Bucarest.



Fig. 5 – Alexandru Severin, *Vers l'inconnu* [1915 ?], plâtre, localisation inconnue.

intitulée *Rodin et son œuvre* au Cercle des étudiants roumains de Paris en 1909.²¹

À l'époque de *Briar*, *Sfarmă-piatră* et de *La chute des anges* (vers 1915), Ion Jalea était rodinien. Ses témoignages complètent ses œuvres : « Je voyais de temps en temps Rodin car, comme tous les sculpteurs de l'époque, j'étais fasciné par cet homme extraordinaire. Je lui ai montré quelques photographies d'après mes œuvres et le maître m'a complimenté, chose que je trouvais extraordinaire. Plus tard, j'ai réalisé qu'il m'avait fait ces compliments parce que j'avais compris son art, ses idées. »²²

Parmi les sculpteurs sensibles à l'influence rodinienne, citons aussi Filip Marin. Bien qu'il soit l'auteur de nombreux bustes académiques des célébrités du début du XX^e siècle, Marin réalisa dans les années 1910 une série de petites sculptures très

différentes de ses créations officielles. George Oprescu parlait « des œuvres d'un autre genre, plus proches de ses tendances les plus intimes : *La Pensée*, *Le Souvenir* [...] ». ²³ En 1916, Leontin Iliescu présentait les sculptures de Marin comme « des graduations d'états d'âme où l'on trouve la finesse psychologique de ce maître [...] ». ²⁴ Un cycle de statuettes réalisées dans cette même manière passionnée (*Fig. 6*) est inspiré par la figure et l'œuvre du poète Mihai Eminescu, pour lequel l'artiste envisageait une œuvre plus ambitieuse.

L'œuvre du sculpteur Anghel Chiciu²⁵ offre, à ses débuts, un autre témoignage de l'influence du maître français. Ses études de mains (*Fig. 7*), ses maternités, ses têtes d'enfants, l'importance accordée au fragment anatomique et le modelage « impressionniste » en sont la preuve.



Fig. 6 – Filip Marin, *Eminescu et sa muse*, bronze, Musée d'Histoire de l'Art de la ville de Bucarest.



Fig. 7 – Anghel Chiciu, *La lutte éternelle*, plâtre, localisation inconnue.

Au début du XX^e siècle, certains sculpteurs roumains furent attirés par une esthétique et une thématique que l'on peut aujourd'hui rattacher aux idées, aux valeurs et au langage du mouvement symboliste : expression de l'Idée, importance accordée à la suggestion, refus d'achever les œuvres, goût du fragment, utilisation particulière des formes du Moyen Age et de la Renaissance, rejet du réalisme littéraire et du naturalisme. Les thèmes symbolistes, imposés par la littérature, repris et retravaillés ensuite par la peinture, se retrouvent aussi dans la sculpture : la mort, l'angoisse, la rêverie, l'ineffable. Mais suggérer le mystère, l'angoisse ou le rêve, était effectivement plus difficile qu'en peinture. Faire de la sculpture d'idées était un rude défi lancé par la sensibilité exacerbée d'une

époque qui cherchait ses réponses au-delà du monde palpable. On y mettait plus de sensibilité, on chargeait les titres de connotations ambiguës, en insistant sur le côté poétique et mystérieux : *Melancolia*, *Fiat lux* (Oscar Spaethe), *Vers l'infini*, *Vers l'inconnu*, *Le destin* (Alexandru Severin), *Repentir*, *Tentation*, *Chagrin* (Frederic Storck). Suivant l'exemple rodinien, la représentation des états d'âme devint également un des sujets de prédilection des sculpteurs : des âmes fatiguées, désespérées, souffrantes côtoyaient des états d'extase ou de douleur suprême. Les échos symbolistes dans la jeune sculpture roumaine allaient trouver un prolongement original avec les *Chimères* de Dimitrie Paciurea dans les années 1920.²⁶

¹ Olimp Grigore Ioan, *L'influence étrangère chez les artistes roumains* in *L'Indépendance roumaine. Magazine illustré*, n°12287, 25 décembre 1915, p. 18.

² Nicolae Pătrașcu, *A doua expoziție a Tinerimii artistice in Literatura și arta română*, n°s 1-2, 1903, pp. 29-30.

³ Alexandru Tzigara-Samurçaș, *Expoziția Tinerimii Artistice in Sămănătorul*, 16 mars 1903. Repris in Al. Tzigara-Samurçaș, *Scrieri despre arta românească*, Bucarest, 1987, pp. 129-130.

⁴ Constantin Prodan, *Sculptura, pictura și gravura românească. Prelegeri ținute la Ateneul român in zilele de 7, 14, 28 martie 1936*, Bucarest, Imprimeria Independența, 1937, p. 16.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cecilia Cuțescu-Storck, *Viața și opera sculptorului Frederic Storck, precedată de un studiu despre Karl și Carol*, dactylografié, p. 161, Archive Storck, Cecilia Cuțescu-Storck III, varia 8, Cabinet des Manuscrits de l'Académie roumaine.

⁷ Cecilia Cuțescu-Storck, *Studiu pentru o monografie Fritz Storck*, manuscrit, p. 152, archive Storck, Cabinet des Manuscrits de l'Académie roumaine.

⁸ Prodan, *op. cit.*, p. 16.

⁹ George Murnu, *Expoziția anuală a Tinerimii artistice, in Luceafărul*, n°s 9-10, 1-15 mai 1908, p. 213.

¹⁰ Theodor Enescu, *Le concept de fragment chez Brancusi. Une introduction dans la signification spirituelle de la pensée artistique de Brancusi dans le contexte de l'art du XX^e siècle*, in *Revue roumaine d'histoire de l'art*, Série Beaux-arts, 2001, tome XXXVIII, pp. 33-53.

¹¹ Ionel Jianou, *Brancusi*, Paris, Arted, 1963, p. 28 et Tudor Vianu, *Sculptura românească* (étude parue en 1938 dans la revue *Arta și tehnica grafică*, n°s 4-5), in *Opere*, vol. 12, Bucarest, Ed. Minerva, 1985, p. 96 : « L'œuvre de Paciurea représente le moment de la pénétration de l'impressionnisme dans la sculpture roumaine. Son modelage s'arrête moins sur les volumes ou sur le contour général, mais surtout sur la surface, décomposée en une multiplicité de plans, sur lesquels la lumière joue des milliers de reflets. »

¹² *Idem*, pp. 96-97.

¹³ Ion Frunzetti aborde également l'influence de Rodin et de Rosso sur l'œuvre de Paciurea, dans sa monographie, *Dimitrie Paciurea. Studiu monografic*, Bucarest, Meridiane, 1971.

¹⁴ Jianou, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵ Ioana Vlasiu, *Paciurea, le monument d'Eminescu et Rodin in Revue roumaine d'histoire de l'art*, Tome XXVIII, 1991, pp. 17-28.

¹⁶ Francisc Șirato, « Expoziția sculptorului Boambă », in *Sburătorul*, n°42, 31 janvier 1920, p. 382.

¹⁷ Ștefan I. Nenițescu, « Prin expozițiile noastre. Sculptura », in *Ideea europeană*, n°91, 23-30 avril 1922, p. 3.

¹⁸ N. C., « Un pictor și un sculptor : G. Chirovici și Horia Boambă » in *Dacia*, 15 janvier 1920, n°36, p. 3.

¹⁹ Voir Adriana Șotropa, *Les débuts symbolistes du sculpteur Alexandru Severin (1881-1956) et le Cénacle idéaliste*, in *București. Materiale arheologice și muzeografice*, vol. XX, 2006, pp. 302-310.

²⁰ Informations recueillies dans les coupures de presse collées dans *Album*, manuscrit, inv. 867, tome I, non pag, Cabinet des Estampes du Musée National d'Art de Roumanie. On y apprend également que la reine acheta le marbre en 1915, à l'occasion de l'exposition du « Cénacle idéaliste ».

²¹ Alexandru Severin, *Rodin et son œuvre. Conférence soutenue en 1909, au Cercle des Étudiants roumains de Paris*, feuilles manuscrites, non pag., contenues dans une enveloppe collée sur l'une des pages de l'*Album* de Severin, inv. 867, vol. I.

²² Ion Jalea, *Evoluția sculpturii*, manuscrit, Archives des Artistes Plastiques, Jalea I., mss 1, Cabinet des Manuscrits de l'Académie Roumaine.

²³ George Oprescu, *La Sculpture roumaine*, Bucarest, Editions en langues étrangères, 1957, p. 68.

²⁴ Leontin Iliescu, « Sculptura la Salon » in *Universul literar*, n°21, 22 mai 1916, p. 5.

²⁵ Sur la vie et l'œuvre de cet artiste il existe une monographie de Paul Rezeanu, *Sculptorul Anghel Chiciu 1883-1963*, Craiova, Muzeul de Artă, 1971.

²⁶ Voir Adriana Șotropa, *Le thème de la chimère dans l'œuvre sculpté et dessiné de Dimitrie Paciurea (1873-1932)*, in *Histoire de l'art*, n° 57, octobre 2005, pp. 105-117.

Poète d'origine belge naturalisé Français, André Fontainas (Bruxelles, 1865-Paris, 1948) (Fig. 1) est aujourd'hui principalement connu pour deux ouvrages : *Mes souvenirs du symbolisme* et *De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry. Notes d'un témoin 1894-1922*.¹ Il serait néanmoins réducteur de considérer Fontainas comme un simple témoin du symbolisme et de ses métamorphoses. Sa production intéresse autant la littérature – il a signé des romans, des essais, des traductions et des critiques –, que l'histoire de l'art – on lui doit une *Histoire de la peinture française au XIX^e siècle* (1906) et des monographies consacrées à Daumier, Rops ou Bourdelle.² La position de Fontainas dans le champ littéraire est intimement liée au *Mercur* de France. Son nom figure aux sommaires pendant cinquante-six ans, de 1892 à 1948. Il fut notamment le critique d'art attitré du *Mercur* de décembre 1896 à 1902, puis le titulaire envié de la chronique poétique, à partir du 1^{er} juillet 1919.³

L'examen du fonds d'archives familiales d'André Fontainas (Paris, Anvers, coll. part.) montre que celui-ci fut lié à deux artistes roumains, le sculpteur et peintre Constantin Ganesco et le poète Charles-Adolphe Cantacuzène. Il ne s'agit pas, dans le cadre de cette communication, de faire toute la lumière sur ces deux artistes peu documentés, mais de commenter la relation entre ces trois hommes, à partir d'archives inédites, tout en s'interrogeant sur leur rapport au milieu ou à l'esthétique symboliste.

André Fontainas et Constantin Ganesco appartiennent à la même génération, celle qui a une vingtaine d'années au moment de l'émergence et de l'affirmation du symbolisme. Fontainas effectua une partie de sa scolarité à Paris, au lycée Fontanes, actuel lycée Condorcet, de 1877 à 1883. En dépit de fortes attaches avec la Belgique, les parents d'André Fontainas durent quitter Bruxelles pour Paris à la suite de circonstances

LES AMITIÉS ROUMAINES D'ANDRÉ FONTAINAS : CONSTANTIN GANESCO ET CHARLES-ADOLPHE CANTACUZÈNE

Laurent Houssais
(Paris)

dramatiques sur lesquelles il est inutile de revenir ici. C'est au lycée Condorcet que Fontainas se lie avec d'autres férus de littérature : Georges Michel, qui signe ses poésies Ephraïm Mikhaël, Pierre Quillard, Stuart Merrill, Rodolphe Darzens, René



Fig. 1 – Félix Vallotton, *Portrait d'André Fontainas*, gravure reproduite dans Remy de Gourmont, *Le Second Livre des masques*, Paris, Société du Mercur de France, 1898.

Guilbert, qui se fera connaître sous le nom de René Ghil.

Il reste à vérifier si Constantin Ganesco était alors inscrit dans ce qui était l'un des établissements les plus huppés de la capitale, mais son nom apparaît dès cette époque dans divers documents conservés dans les archives familiales d'André Fontainas. Il s'agit de quatre programmes, imprimés ou manuscrits, de deux sociétés théâtrales constituées d'amateurs : la Société Dramaticophile (1880, 10, rue de la Victoire) et la Société Talma (1881). Fontainas et Ganesco figurent parmi les acteurs. Ganesco joue Don Saluste de Bazan dans *Ruy Blas* de Victor Hugo et récite *L'épave* de François Coppée lors d'un intermède. Cette matinée, placée sous la présidence d'Alekan aîné, fut donnée le 20 juin 1880. En septembre de la même année, Ganesco joue Valère dans le *Médecin malgré lui* de Molière et, lors d'un intermède, récite *La maison de Molière* de Coppée.⁴ Bien des années plus tard, la sculpture de Ganesco empruntera volontiers ses thèmes et ses personnages à l'auteur de *L'Avare* ou du *Malade imaginaire*.

Après l'obtention du baccalauréat, Fontainas obtient une bourse pour étudier le droit à l'Université Libre de Bruxelles. Il demeure dans sa ville natale de l'automne 1883 à l'été 1888. Ganesco lui rend visite au cours de cette période, visite mentionnée dans une lettre à un ami commun mais il se pourrait tout à fait que Ganesco ait lui aussi poursuivi ses études en Belgique. Interrogée sur ce point, Madame Françoise Delloye, responsable des archives de l'Université Libre de Bruxelles, a retrouvé trace d'un Constantin Ganesco inscrit en 1883 et reçu docteur en droit le 16 juillet 1892. La date d'inscription correspond à celle de Fontainas et le délai plus long s'explique par le fait que Ganesco a suivi un double cursus : lettres et droit.⁵

À partir de cette époque et jusqu'à la Première guerre mondiale, nous ne trouvons plus trace de Ganesco dans les archives d'André Fontainas. Il est possible que les deux hommes se soient perdus de vue. Si l'on en croit les souvenirs de Gustave Cohen, publiés

en 1951 dans la notice nécrologique de Constantin Ganesco, ce dernier était, vers 1893, juge à Bucarest. Cohen décrit Ganesco comme un « magistrat d'une indépendance et d'une originalité singulières, plus au courant de toutes les manifestations de la vie artistique et littéraire que des modernes Pandectes ».⁶ La lecture de ce texte montre que Ganesco partage avec Fontainas un même goût pour Baudelaire et Verlaine. En outre, Cohen cite parmi les principaux amateurs de l'œuvre de Ganesco la famille de Paul-Émile Janson. Cet homme politique avait notamment milité pour la liberté de l'enseignement en Belgique, combattant de ce fait l'influence de l'Église. Or ce combat avait été partagé par le grand-père et le père d'André Fontainas. Le premier avait été bourgmestre de Bruxelles, le second échevin de l'instruction publique, les deux étant des francs-maçons notoires. On ne s'étonne guère, dans ces conditions, de voir le jeune Fontainas fréquenter les Janson et collaborer à des feuilles libérales, assez anticléricales. Ce point a son importance car il n'est pas sans influences sur la manière dont certaines sculptures de Ganesco seront perçues ou commentées.

Nous ne nous attardons pas ici sur les conditions dans lesquelles Constantin Ganesco fut amené à se lancer dans la sculpture à partir de 1896 environ, vivant et travaillant à Paris puis à Bruxelles. Il expose pour la première fois au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1902 mais son unique cire, intitulée *Gens d'Église*, n'a pas retenu l'attention de Fontainas, critique d'art attitré du *Mercure de France* pour quelques mois encore. Les débuts de Ganesco sur la scène artistique parisienne coïncident avec un certain désengagement de Fontainas dans le domaine de la critique d'art. Il faut, semble-t-il, attendre la Première Guerre mondiale pour que le poète et le sculpteur se retrouvent et que l'on voit apparaître un texte vraiment significatif.

L'on sait avec certitude que Ganesco, après le déclenchement des hostilités, a quitté Bruxelles pour Londres. L'Institut national d'histoire de l'art, à Paris, conserve une longue lettre de Ganesco au critique Roger Milès,

lettre probablement écrite de Londres, puisqu'il interroge son correspondant sur l'opportunité d'un retour à Paris. On en connaît la date – 25 mai – mais pas l'année. Il doit s'agir du 25 mai 1915 ou 1916 car Ganesco dit avoir reçu une « bien bonne lettre » du poète belge Émile Verhaeren – or celui-ci est mort accidentellement le 27 novembre 1916.⁷ Cette relation Ganesco-Verhaeren, qui remonte peut-être aux temps de l'Université Libre de Bruxelles, mérite assurément d'être creusée. Toujours est-il que Ganesco finit par revenir à Paris avec sa famille.

Fontainas lui rend visite à son domicile puis à son atelier en décembre 1916. Que la guerre et les épreuves communes aient resserré des liens distendus ou qu'il ne s'agisse que de simples retrouvailles, force est de constater

que leurs relations sont, durant les sept premiers mois de l'année 1917, très fréquentes. Invitations et visites se multiplient. Il est vrai que Fontainas travaille à un article sur Ganesco pour la nouvelle revue lancée par Louis Vauxcelles, *Le Carnet des Artistes*. Annoncé dès le premier numéro en février 1917, cet article ne sera publié qu'en octobre. Le titre initialement choisi par Fontainas était « Constantin Ganesco, sculpteur » mais cet intitulé, conforme au contenu, fut tronqué à la publication et curieusement accompagné de deux œuvres, sans légendes (Figs. 2, 3), auxquelles le texte ne fait pas référence...⁸ Cet article ne semble pas être justifié par une exposition quelconque. Fontainas propose une réflexion générale sur la sculpture de Ganesco, une sculpture généralement de petit format, en cire ou en bronze, dont le Musée National



Fig. 2 – Constantin Ganesco? œuvre repr. sans légende dans *Le Carnet des Artistes*, 1^{er} octobre 1917.



Fig. 3 – Constantin Ganesco? œuvre repr. sans légende dans *Le Carnet des Artistes*, 1^{er} octobre 1917.

d'Art de Roumanie présente et conserve quelques exemplaires.

Pour Fontainas, l'œuvre de Ganesco exprime moins les passions que les douleurs humaines. La profonde sympathie qu'elle exprime, au sens étymologique du mot, doit être interprétée en dehors de tout cadre confessionnel : « il évoque la figure du Christ, parce qu'elle résume, à ses yeux, toute la somme des souffrances, des inquiétudes lamentables qui désolent à travers les siècles, flagellent, déchirent et torturent l'humanité entière ». ⁹ On peut se demander si Ganesco souscrivait pleinement à une interprétation qui tend à évacuer toute dimension spirituelle, sachant que l'artiste compare, dans la lettre précitée à Roger Milès, la sculpture et le dessin à une « prière », à un « remerciement » adressé humblement au « Tout-Puissant ». De la même manière mais sur un autre mode, Fontainas souligne qu'on ne saurait faire de Ganesco un sculpteur littéraire au prétexte que les titres de ces sculptures renvoient au Don Quichotte de Cervantès, à Faust ou à Molière car ces figures « recèlent une vérité de tous les temps, et ne sont pas spécialisés à une époque déterminée ». ¹⁰ Et lorsque prime l'expression des mauvaises passions humaines, Fontainas s'efforce de montrer en quoi les sculptures de Ganesco dépassent la dimension satirique et les déformations facilement outrancières qu'on associe volontiers à la caricature : « Certains de ses ouvrages présentent, cependant, une apparence presque caricaturale. Mais qu'on se souvienne de l'outrance d'un Daumier, ou d'un Goya, ou, mieux encore, des plus sensibles imagiers du Moyen-Age, et l'on comprendra le sculpteur qui creuse si profondément les aspects de ses corps, les traits de ses visages, qui force si bien ses types à révéler la vilaine, l'égoïste cruauté, la méchanceté sournoise ou hautaine des appétits dont leurs âmes sont dévorées. Ils ne se dressent plus dans la réalité relative de leur expression particulière ; ils synthétisent avec la majesté d'un symbole tous les vices et les hontes dont ils renferment et amplifient

la valeur singulière et totale. Aussi maîtrisent-ils notre attention ; ils l'envahissent et l'obsèdent ». ¹¹

Fontainas, malgré son éducation libérale, a bien compris que les ecclésiastiques sculptés par Ganesco ne dénonçaient que « tous les travers hypocrites, corrompus et malsains d'une partie de la gent cléricale ». ¹² Son interprétation tend à faire de la sculpture de Ganesco une âpre méditation sur la nature humaine. Il se situe, de ce point de vue, dans la lignée de ce que Théodore Cornel écrivait sur Ganesco dans le catalogue du Musée Simu. ¹³ Georges Opresco reconnaissait pour sa part en Ganesco un « dénonciateur des tares de la société » qui dirigea sa colère « [...] surtout [...] contre le clergé et ses représentants ». ¹⁴ Sans doute faut-il nuancer ce primat en raison du manque de documentation actuelle sur la vie et l'œuvre du sculpteur. Il est bien évident que la critique de l'hypocrisie est d'autant plus forte lorsqu'il s'agit d'un prêtre mais ces quelques lignes pourraient laisser penser que Ganesco fut un sculpteur anticlérical. Or ce dernier n'a-t-il pas accepté, en 1911, de participer à l'Exposition Internationale de « L'art chrétien moderne » ? ¹⁵ Il est possible, en revanche, que certaines de ses œuvres aient pu bénéficier d'une lecture anticléricale tant dans le contexte belge – marqué par la lutte contre l'emprise du clergé dans l'enseignement – que français – avec la séparation de l'Église et de l'État.

Si Fontainas valorise la sculpture de Ganesco en utilisant la notion de symbole, il le fait en dehors de toute référence au symbolisme – compris dans le sens d'un mouvement déterminé historiquement et esthétiquement. Ce point mérite d'être souligné dans la mesure où certaines œuvres contemporaines de Ganesco peuvent être rattachées à l'esthétique symboliste (*Fig. 4*). Il s'agit d'une petite peinture sur bois signée et dédicacée en bas à droite : « à Madame Marguerite Fontainas / Ganesco ». Elle est actuellement conservée à Paris, dans la collection Fontainas. Le pur profil se détachant

sur un fond abstrait évoque, dans son principe, certaines figures d'Odilon Redon. L'absence de modelé et l'extrême pâleur des tons de chair tendent à désincarner cette jeune femme. L'expression, énigmatique, reste résolument introspective – aspect récurrent dans les œuvres d'orientation symboliste. On sait que Ganesco a réalisé un dessin d'après Marguerite Fontainas en janvier 1917.¹⁶ Ce dessin non localisé a peut-être servi de base à la réalisation de cette œuvre dont la fine couche de peinture, très mate, laisse saillir les veines parallèles du bois. Il est possible que Ganesco ait utilisé une technique à base de cire. Peut-être s'agit-il de la « Marguerite-Béatrice » signée par Ganesco que Fontainas évoque dans ses carnets la même année.¹⁷ Dante toujours... Il ne reste malheureusement qu'une œuvre de Ganesco dans les collections d'André Fontainas – alors qu'une sculpture en cire est documentée, ainsi qu'au moins six dessins.

Les relations amicales de Fontainas et de Ganesco auraient pu déboucher sur d'autres projets : n'ont-ils pas donné lecture, en janvier 1917, des « Contes de Marguerite » (en vue d'illustrations éventuelles par Ganesco) ?¹⁸ Mais, pour des raisons obscures, le sculpteur se brouilla avec le poète en janvier 1918 et nous n'avons pas retrouvé d'autres documents sur lui dans les archives de Fontainas, après cette date¹⁹ (Fig. 5).

Né à Bucarest, Charles-Adolphe Cantacuzène (1874-1949 ; Fig. 6) est issu d'une famille princière descendant de l'empereur byzantin Jean VI Cantacuzène.²⁰ Il a publié en France dans sa jeunesse, chez Perrin, deux recueils de vers : *Les Sourires glacés* (1896) et *Les Douleurs cadettes* (1897). L'un des deux recueils a été envoyé à Stéphane Mallarmé puisque ce dernier adresse à Cantacuzène, en juin 1897, une lettre de remerciement dont nous ne connaissons qu'un très court extrait.²¹ Il s'agit vraisemblablement des *Douleurs cadettes*, dont Mallarmé possédait un exemplaire.²² Lloyd James Austin a scrupuleusement relevé



Fig. 5 – Constantin Ganesco, *L'Ecclésiaste*, Musée National d'Art, Bucarest.



Fig. 6 – Charles Adolphe Cantacuzène, s.d., photographie, Paris, archives Fontainas.

dans ce dernier recueil les hommages directs adressés à celui qui avait été élu, après la mort de Verlaine en 1896, « Prince des poètes ». Cantacuzène écrit notamment : « On peut dire qu'aujourd'hui *toute femme est un Mallarmé* : prononcez un arcane ». Mais le poète roumain n'a pas toujours emprunté au vocabulaire des alchimistes. On le constate en consultant l'exemplaire dédicacé et enrichi de poèmes manuscrits de son troisième recueil : *Les Chimères en danger* (Paris, Perrin, 1898). Le jeune poète de vingt-quatre ans s'y décrit comme « un obscur ami » de la pensée mallarméenne et n'hésite pas à dédicacer ainsi son volume : « Un homme au rêve habitué / à un autre homme au rêve habitué ; à Stéphane / Mallarmé ». ²³ Comme à son habitude, Mallarmé répond avec amabilité mais sans se montrer dupe des enthousiasmes juvéniles de son correspondant. Cantacuzène, qui a manifestement fréquenté les Mardis de la rue de Rome en 1897, n'a sans doute jamais eu l'occasion de revoir son « Très cher Maître ». Son retour de Bucarest est annoncé pour décembre 1898, alors que Mallarmé s'éteint le 9 septembre. ²⁴

Il faut attendre l'entre-deux-guerres pour que les relations entre Charles-Adolphe Cantacuzène et André Fontainas, plus familier des Mardis de la rue de Rome que le poète roumain, soient documentées. Nous avons en effet retrouvé quarante-huit lettres et cartes postales de Cantacuzène à Fontainas dans les archives familiales de ce dernier, alors que l'Académie roumaine ne possède que trois missives de Fontainas à Cantacuzène. En l'état actuel des recherches, il semble bien que cette correspondance soit restée inédite. Elle s'échelonne de 1921 à 1947 – seule une carte n'est pas datée avec précision. La relation entre les deux hommes devient manifestement plus amicale dans les années 1930. Cette correspondance, complexe à étudier car tissée de multiples allusions, est intéressante pour l'étude des milieux et des réseaux. Cantacuzène évoque avec une particulière dilection divers membres du *Mercure* mais aussi Pierre Quillard, André Royère, Paul Valéry, Félix Fénéon, Paul

Adam... voire même Roland Barthes à qui Fontainas avait donné les coordonnées de Cantacuzène en Roumanie. Mais cet échange épistolaire témoigne surtout d'une vénération profonde et durable à l'égard de Mallarmé, du lien filial qui unit le maître à ses disciples : « Le père s'est montré dans un rayon de lune » écrit Cantacuzène en 1937, dans un sonnet évoquant la fondation de l'Académie Mallarmé. ²⁵ Dans l'une des dernières lettres, il évoque Mallarmé dont « tant de lignes métaphysiques et orfévres » lui « faisaient comme un geste de mansuétude désespéré ». ²⁶ Il ne m'appartient pas, dans le cadre de ce colloque, de mesurer les prolongements de cette admiration dans la poésie ou la prose de Cantacuzène.

On comprend que Cantacuzène ait eu à cœur d'appartenir à l'académie Mallarmé, de rejoindre, selon ses termes, « l'auguste et exquise assemblée des vieux Mallarmistes mallarmisants ». ²⁷ Il aurait souhaité qu'il n'y eut « que des vieux, en qui comme en moi, il y a encore, il y ait encore une émanation, un attouchement de Mallarmé, un contact pour de bon, quoi ! ». ²⁸ Fontainas, qui fut un des onze membres fondateurs de cette Académie et qui a écrit sur Cantacuzène des lignes flatteuses, a appuyé la candidature de ce dernier. ²⁹ Mais celle-ci échoua : « Je n'avais osé cette folle candidature que parce que j'y avais trouvé l'idée originale de me porter à une académie que le noble maître n'avait point rêvée (il en était si loin) mais qui cependant pouvait rendre service à sa noble mémoire, à son noble souvenir... lui dédaigneux, de son vivant, de toute distinction éclatante ou officielle... Et puis j'eusse avec agrément figuré parmi les vieux qui l'avaient connu, moi-même obscur, mais distingué par lui mais il en fut autrement, et le cadre des vieux fut outrepassé ». ³⁰ L'enjeu était d'autant plus important pour Cantacuzène que la fondation de l'Académie Mallarmé suivait de peu le *Cinquantenaire du Symbolisme*, exposition qui se tint à Paris, à la Bibliothèque Nationale, en 1936. Garant de la mémoire des *poetae minores* du Symbolisme, elle marque un jalon dans la reconnaissance de cette catégorie esthétique.

¹ André Fontainas, *Mes souvenirs du symbolisme*, préface et notes d'Anna Soncini Fratta, Bruxelles, Labor, 1991 (édit. orig. 1928) ; *De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry. Notes d'un témoin 1894-1922*, Paris, Edmond Bernard, Éditions du Trèfle, 1928. On trouve dans ce dernier ouvrage des notes prises au sortir des célèbres Mardis de Mallarmé.

² Laurent Houssais, *André Fontainas (1865-1948) critique et historien de l'art*, thèse d'histoire de l'art menée sous la direction de M. Jean-Paul Bouillon, Professeur à l'Université Blaise Pascal, Clermont II (soutenue en 2003).

³ Voir Paul Dirx et Anne-Romaine Fontainas, *Un regard éclectique sur la poésie de langue française. André Fontainas, chroniqueur poétique du Mercure de France (1919-1949)*, in *Le livre et l'estampe*, XXXIV, n°149, 1998, pp. 69-184.

⁴ On retrouve Ganesco dans le rôle d'Anténor pour *Le coup de rasoir* de Labiche et celui de l'intendant dans *La Ciguë* (Société Dramaticophile, 20 février 1881). Lors de la représentation donnée le 14 mai 1881 par la Société Talma, Ganesco joue de nouveau dans *Ruy Blas* et dans *La Grammaire* de Labiche. Des acteurs du Conservatoire ont prêté leur concours à cette représentation.

⁵ Les registres d'inscription ne mentionnent pas la date de naissance, seulement le lieu : « né à Kraiova ». Or le lieu de naissance que l'on trouve dans les catalogues des expositions auxquelles Ganesco participe est Bucarest. Nous remercions chaleureusement Adrienne Fontainas pour son concours dans cette recherche.

⁶ Gustave Cohen, *Constantin Ganesco (1864-1951)*, in *Arts*, n°308, 27 avril 1951, p. 1.

⁷ Lettre de Constantin Ganesco à Léon Roger Milès, s.l., 25 mai [1915 ou 1916], Paris, Bibliothèque de l'INHA, Aut. 772, G. 131. Sept autres lettres sont conservées dans le fonds d'archives du critique (*Inventaire sommaire de la correspondance du critique d'art Léon Roger-Milès (1859-1928)*, Paris, INHA, p. 33, aut. 772, G. 131-138). Nous tenons à remercier Madame Dominique Morelon, Chef du service du patrimoine, bibliothèque de l'INHA.

⁸ André Fontainas, *Constantin Ganesco*, in *Le Carnet des Artistes*, n°17, 1^{er} octobre 1917, p. 12-14 ; *Constantin Ganesco, sculpteur*, manuscrit de cinq pages, Paris, archives Fontainas. Ce document, qui porte la trace de rares corrections, est largement conforme au texte publié. Fontainas et Vauxcelles, rédacteur en chef de cette nouvelle revue, doivent rencontrer Ganesco le 23 mars 1917.

⁹ *Ibid.*, pp. 12-13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ *Catalog. Muzeul A. Simu*, introducere de Th. Cornel, București, Tipografia cooperativă « poporul », 1910.

¹⁴ Georges Opreșco, *La sculpture roumaine*, Bucarest, Éditions en langues étrangères, 1957, pp. 74-75.

¹⁵ Cette exposition était organisée par la Société de Saint-Jean, fondée « pour l'encouragement de l'art chrétien ». Elle comprenait dans son conseil d'administration Henry Cochin, président, et Maurice Denis, vice président. Ganesco ne figure point parmi les membres titulaires de cette société, qui comprenait quatorze sculpteurs.

¹⁶ « retour chez Ganesco (qui, durant mon absence a fait dessin d'après Marguerite) il montre son procédé » (carnet de faits quotidiens d'André Fontainas, 12 janvier 1917, Paris, archives Fontainas, non-pag.). Ce dessin n'est pas localisé.

¹⁷ Notes et scholies d'André Fontainas, Paris, archives Fontainas, 20 février au 4 mars 1917, pp. 50-66, cit. p. 56.

¹⁸ Carnet de faits quotidiens d'André Fontainas, Paris, archives Fontainas, 14 janvier 1917, non-pag.

¹⁹ « Autre chose. Ganesco, par son silence d'abord, par lettre ensuite qui répond à la mienne, se prétend offensé par moi. Où, quand, comment, pourquoi ? Quelle mouche l'a piqué ? Il a l'air de me reprocher sa maladie de cœur !... » (Notes et scholies d'André Fontainas, Paris, archives Fontainas, 19 janvier 1918). Aucune correspondance de Constantin Ganesco n'a été retrouvée dans les archives familiales du poète.

²⁰ Voir Jean-Michel Cantacuzène, *Mille ans dans les Balkans : chronique des Cantacuzène dans la tourmente des siècles*, Paris, Christian, 1992 ; Henri-Louis Duby, *Le Prince Poète au jardin des Lettres françaises, Charles-Adolphe Cantacuzène et son œuvre*, Lille, 1929. Ces références nous ont été communiquées par Madame Dana Crișan, que nous tenons à remercier.

²¹ Lettre de Stéphane Mallarmé à Charles-Adolphe Cantacuzène, [Valvins], [juin 1897] (Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1983, IX, lettre MMCDLXIII, p. 219) ; ce fragment de correspondance a été publié comme « opinion » dans Catulle Mendès, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Fasquelle, 1903, p. 48 du *Dictionnaire biographique*.

²² L'ouvrage est non dédicacé (*ibid.*, IX, p. 219, note 2).

²³ Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1984, X, note 3, p. 233.

²⁴ Lettre de Charles-Adolphe Cantacuzène à Stéphane Mallarmé, Bucarest, 5 juillet 1898, *ibid.*, X, note 1, p. 234. La lettre est accompagnée d'un long poème en prose, prenant comme point de départ la fêlure du verre d'une montre Breguet (*ibid.*, appendice V, p. 270).

²⁵ Paris, archives Fontainas.

²⁶ Billet de Charles Adolphe Cantacuzène à André Fontainas, 1947, Paris, archives Fontainas.

²⁷ Billet de Charles Adolphe Cantacuzène à André Fontainas, 1937, Paris, archives Fontainas.

²⁸ Billet de Charles-Adolphe Cantacuzène à André Fontainas, 1937, Paris, archives Fontainas.

²⁹ Pour le relevé des critiques de Fontainas sur Cantacuzène, voir Dirx et Fontainas, *op. cit.* à la note 3, p. 132.

³⁰ Billet de Charles Adolphe Cantacuzène à André Fontainas, 1937, Paris, archives Fontainas.

Dans notre étude concernant les aspects symbolistes dans l'œuvre de quelques artistes de Transylvanie nous éclairons maintenant seulement trois artistes: Octavian Smigelschi, Emerich Tamás et Árpád Vida. À ceux-ci on peut ajouter d'autres noms comme par exemple: Hans Bulhardt (1858-1937) ou István Balogh (1890-1956).

Pour situer ces artistes dans une typologie du symbolisme européen¹ nous avons fait appel à un remarquable article publié en 1976 dans « *Ars Hungarica* » par le regretté historien d'art hongrois Lajos Németh,² qui discute les diverses catégories de la peinture symboliste. Partant du livre célèbre de Hans Hofstätter³, Németh identifie cinq types de symbolisme: le premier, le type allégorique-métaphorique, ayant comme modèle les préraphaélites et Max Klinger; le deuxième, celui illustratif-littéraire, avec des motifs empruntés à la littérature, la Bible ou la mythologie; le troisième, pan-symbolique et panthéiste ayant comme ascendant le romantisme allemand; le quatrième, le type motivé par la psychanalyse qui promue le rêve, la fantaisie et la subjectivité; enfin le cinquième a un caractère sensuel-expressif, ayant comme modèle l'œuvre de Van Gogh.

Selon ces modèles, nous allons démontrer ensuite que l'œuvre des artistes mentionnés plus haut se rallie surtout au premier type, allégorique-métaphorique par des formes et proportions spécifiques. Octavian Smigelschi est l'artiste le plus lié à ce type. Emerich Tamás, qui présente aussi des similitudes avec ce type peut être inscrit plutôt dans la typologie du panthéisme et du pan-symbolisme ayant comme modèle Caspar David Friedrich, dont l'œuvre a des échos tardifs dans l'art des représentants de la colonie de Worpswede⁴ avec qui Tamás a des certés affinités. Árpád Vida peut être considéré, avec quelques réserves, comme représentant le type illustratif-littéraire dans la variante définie par la peinture de Hans von Marées ou par celle de Puvis de Chavannes.

ASPECTS SYMBOLISTES DANS L'ŒUVRE DE QUELQUES ARTISTES DE TRANSYLVANIE

Gheorghe Vida

Bien sûr nous simplifions beaucoup cette discussion pour des raisons méthodologiques. Passons ensuite aux cas concrets.

Pendant toute sa courte existence, Octavian Smigelschi (1866-1912)⁵, s'est consacré avec vigueur en vue d'instituer un nouveau style national, en concordance avec les percepts symbolistes et aussi avec le façonnage d'un nouveau ambiant afin de réaliser une œuvre d'art total (*Gesamtkunstwerk*).

Il serait intéressant de signaler, en ce qui concerne les futures sujets préférés par Smigelschi, que l'un de ses maîtres, Carl Dörschlag (1832-1917) est l'auteur d'un grand nombre d'études d'adolescents, appréciés en termes élogieux dans une lettre du grand sculpteur classiciste Adolf Hildebrandt, lié avec l'esthéticien Konrad Fiedler et le peintre Hans von Marées (le dernier unanimement considéré comme précurseur du symbolisme et promoteur de la « pure visualité »: « Le nu du jeune homme à moitié tourné, écrivait Hildebrandt, est en même temps charmant, simple, charnel et tellement prégnant comme forme ».⁶ De cette manière, dès les années d'études, Smigelschi suivait intuitivement les deux directions, pas tout à fait divergentes, mais qui coexistaient dans l'œuvre de Dörschlag et de ses talentueux élèves: le naturalisme et le symbolisme.

L'amitié et la collaboration de Smigelschi avec ses collègues de génération vivement tournés vers un symbolisme marqué lui a permis la coagulation d'une conception artistique mise en valeur aussi par les voyages effectués ensemble en Allemagne à Munich ou en Italie. Le summum des expériences accumulées en Italie, c'est la participation de Smigelschi et d'Arthur Coulin (1869-1912)⁷ autour de 1900 à la colonie artistique fondée en 1890 par leur camarade Robert Wellman (1866-1946) à Cervara, près de Rome.⁸ Nous signalons aussi que dans cette période se trouvait aux alentours pittoresques de Rome, avec plusieurs artistes, Max Klinger, l'une des figures éponymes du symbolisme européen.

La période formative de Smigelschi était située dans une époque de transition qui gardait encore les forts souvenirs du naturalisme, quand on élaborait à perfection la composition tout en combinant minutieusement les éléments visuelles dans des images complexes et définitives, en réclamant les effets de résolution photographique. En même temps se faisait entendre les signes d'une conception opposée, forcément onirique et métaphysique du symbolisme, né de la morbidité et de la décadence du fin du siècle. La philosophie de la nature et de l'esprit, *anima* et *hyphnos* l'actualisation des penchants affectifs et des correspondances, le symbolisme des couleurs et des parfums, le culte du soi associé avec la récupération du fabuleux mythique et des légendes s'effondraient dans la houle d'un irrémédiable pessimisme culturel (*Kulturpessimismus*).

Dans ce contexte, les choix stylistiques d'Octavian Smigelschi tournent vers un naturalisme tempéré, appuyé sur une solide éducation académique et un symbolisme ayant comme ascendant le romantisme allemand, filtré par les expériences de Böcklin ou de Klinger. Un autre artiste allemand, placé sous les signes du naturalisme et du symbolisme est Hans Thoma,⁹ dans l'œuvre duquel nous apercevons des certains similitudes.

Les sujets symbolistes sur quels Smigelschi a travaillé le long de sa vie ont été au nombre

de quatre: *L'Ange de la Mort*, *Les Fées méchantes*, *Le Quartette* et *Chorus d'enfants*. Tout comme un autre grand peintre symboliste, Gustave Moreau,¹⁰ le labyrinthe de son œuvre est difficile à dresser chronologiquement, l'artiste méditant à la longue sur l'idée, accumulant des documents et des variantes, laissant attendre un sujet qu'il reprenait avec plus d'intensité. D'une telle façon s'est élaboré à travers le temps *L'Ange de la Mort*, thème suggéré par la mort de son frère cadet Cornel (1892). La beauté de l'enfant chéri lui inspira plusieurs portraits exécutés de mémoire, dessins et peintures qui complèrent dans une composition singulière, *L'Ange de la Mort*, (*Fig. 1*) conservée dans la collection du Musée Brukenthal.¹¹ C'est une allégorie dramatique, axée sur l'iconographie stratifiée du symbolisme, qui reprend l'intérêt morbide d'un Gustave Doré par exemple, celle du célèbre image de la mort de son ami, Gérard de Nerval, qui s'est suicidé à Paris, rue de la Vieille Lanterne à cause d'un malheur d'amour.¹²

Une anticipation des interprétations symbolistes fin du siècle sur la mort est présente dans l'œuvre d'Arnold Böcklin, *Autoportrait avec la Mort jouant au violon* (1872, National Galerie, Berlin)¹³, ou l'artiste fait récupérer les *vanitas* médiévales. La thème de la mort et le passage au-delà, au pays des ombres est une constante du symbolisme et nous rappelons, pour des affinités stylistiques, le « journal » *sui generis* constitué des dessins dans lesquels le peintre Ferdinand Hodler enregistrerait les ravages d'une maladie qui attaquait sa bien aimé.

Dans une étape première, Smigelschi manie les éléments d'une iconographie simple. L'Ange ailé de la Mort caresse le garçon endormi sur son modeste lit de mort, dans un intérieur ascétique, animé par une lumière lunaire, centrée sur les deux êtres et sur la fenêtre qui détache par une croix les deux mondes: terrestre et céleste. Après son séjour à Rome (1910-1911), le peintre transforme radicalement la composition selon le prouvé « un modèle figuratif », une sorte de moule composé du toile et du glaise sur une armature

en bois, de sorte que servait à l'étude des draperies mais aussi à structurer l'image. Un corps d'adolescent est étendu sur le cercueil et la description de l'usure avec la main qui penche – en analogie avec Marat mort, de David – est d'une précision clinique, semblable au Christ mort par Holbein le Jeune du Musée du Bâle (œuvre qui provoqua, on dit, une crise d'épilepsie à Dostoïevski). Le professeur Virgil Vătăşianu identifiait à son tour des ressemblances détectables dans l'œuvre de Böcklin, Klinger ou Stuck.¹⁴ Deux génies ailés et une mère de famille attestent

une assimilation parfaite du drapé à l'antique, de source hellénistique.

Le monde des phénomènes transitoires, des apparences et des illusions enrichissant autour de 1900 avec une composition inspirée par les légendes populaires: *Les Fées méchantes* (Fig. 2) sujet travaillé entre autres par son maître Carl Dörschlag. Les Fées méchantes sont des êtres-esprits issus des eaux qui munies par des pouvoirs magiques, volent les âmes et sont une présence néfaste, morbide. Smigelschi les figure ayant l'aspect de jeunes filles, qui ne sont différenciées au



Fig. 1 – Octavian Smigelschi, *L'Ange de la Mort* [Rome, 1910-1911], toile et glaise sur charpente en bois. Photographie de l'artiste, collection Ioana Şetran, Bucarest.



Fig. 2 – Octavian Smigelschi, *Les Fées méchantes*, [1900], dessin à la plume, Musée Brukenthal, Sibiu.

point de vue sexuel des *putto* de la Renaissance, que par leur chevelure. La variante à l'huile, de la collection Ioana Şetran¹⁵ de Bucarest a été précédée par beaucoup d'études à la plume, relevant l'importance que Smigelschi portait au dessin. Rappelant les rondes des enfants de Runge ou des enfants-satyres de Rops, riant, séduisant et maléfique, *Les Fées méchantes* (Fig. 3) jouent follement dans un tourbillon au dessus d'un lac. La végétation, attentivement décrite a la consistance picturale de Bastien-Lepage, quant à la densité rocheuse du montagne, celle-ci envoie à Segantini.

Même que Karl Ziegler (1866-1945),¹⁶ *La baignade des boeufs* d'environ de 1890, ou Arthur Coulin, *Jeune pêcheur italien*, 1911, Smigelschi sera plus sensible au mythe de l'androgynie, à la beauté de l'adolescent qui garde encore la pureté de l'enfance. Dans l'acception symboliste, l'adolescent est un Adam d'avant d'être chassé d'Eden, et Smigelschi essaie de le représenter dans une composition singulière, tranchante dans la configuration de l'iconographie de l'innocence: *Le Quartette*.¹⁷ Pour l'artiste naturaliste¹⁸ les moyens par lesquels il figurait avec minutie le moment imminent, devaient être cachés, quant au symboliste la technique devint un problème de virtuosité comme c'est le cas de Redon, pour qui les effets sont distillés avec l'attention d'un alchimiste. Une préoccupation semblable trahit aussi Smigelschi qui travaille avec ténacité le motif du groupe de petits musiciens, leurs attitudes candides en parvenant au final d'en rythmer musicalement, avec des accords graves, spiritualisés, la structure de l'image. Au professeur Vătăşianu les nus enfantins du *Quartette* (Fig. 4) rappellent les enfants chanteurs de Lucas della Robbia de la balustrade de la tribune du Dôme de Florence.¹⁹ Nous saisissons aussi des échos sublimés de l'oeuvre de Puvis de Chavannes (la lisière du forêt paradisiaque) et la mélancolie des enfants de Fritz von Uhde du *Les Glaneurs* (1889, Munich, Neue Pinakotek).²⁰ Une intensité similaire nous avons rencontrée seulement chez Iványi-Grünwald Béla (1867-1940), dans *L'épée du*

guerrier du monde (1890, Budapest, Galerie Nationale),²¹ un mélange subtil entre le sacré et le profane, la maîtrise picturale, dans le rendu de la puszta et l'atmosphère mystique créée par le surgis violent de l'épée.

L'espérance et la virtualité latente sont les traits qui unissent les sept garçons figurés dans *Chorus d'enfants* (Fig. 5) appartenant à la collection Ioana Şetran de Bucarest.²² C'est un autre aspect de l'oeuvre de Smigelschi, celui d'analyse psychologique, d'observation attentive des profondeurs d'état d'âme. Nous ne savons pas si les enfants psalmodient dans le balcon d'une église un hymne religieux ou ils chantent des vers monotones dans un internat, mais leurs têtes harmonieusement distribuées, dans une sorte de dialogue d'esprit Renaissance qui transfigure le tout, gagnant une aura. Le symbolisme de Smigelschi ne s'est pas forgé dans une concentration pure. Au contraire, il s'est toujours enrichi et développé par l'extension vers de nouveaux territoires expressifs, se transformant comme un organisme vivant. Son intérêt porté sur les sujets de source paysanne, tels *Paysans à l'église*²³ ou *La Petite porte*²⁴ est aussi marquant symboliste, en dépit d'une manière naturaliste rattachée à Leibl, en démontrant soit la fièvre religieuse, soit une idéale spécificité rustique.

Auteur complexe et muni par le démon du perfectionnisme, qualité propre à sa nature pliée sur la ferveur presque mystique du travail, Smigelschi s'est approprié attentivement et a fait passer par le filtre de sa sensibilité certains thèmes et motifs du symbolisme européen qui peuvent être conjugués avec une profonde motivation personnelle d'une telle manière qu'à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles il deviendra l'un de nos artistes d'une modernité accusée.

Emerich Tamás²⁵ est né le 15 octobre 1876 à Braşov, comme fils d'un officier de police originaire du contrée des Szeklers et d'une paysanne de Vulcan, nommée Kasper. Issu de cet milieu modeste, mais ayant un grand désir de s'instruire et un talent hors commun pour le dessin et la musique (Fig. 6) Tamás

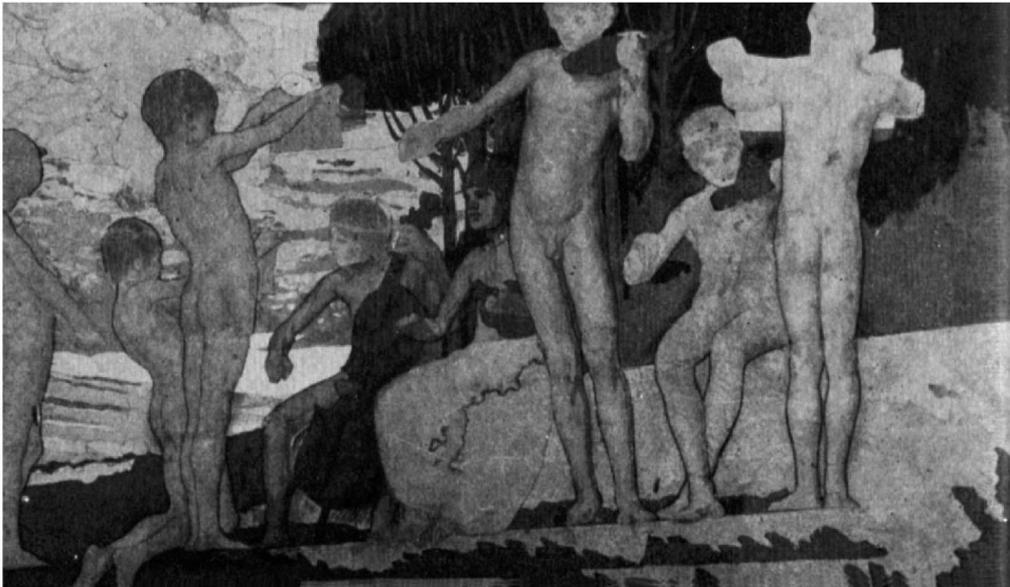


Fig. 4 – Octavian Smigelschi, *Esquisse pour le Quartette* [1900], dessin, Galerie Nationale Hongroise, Budapest .



Fig. 5 – Octavian Smigelschi, *Esquisse pour le Quartette* [1900], dessin, Galerie Nationale Hongroise, Budapest.



Fig. 6 – Emerich Tamás, *Autoportrait*. 1900, crayon, Musée Brukenthal, Sibiu, inventaire 794/21.

termine les cours du célèbre lycée Honterus de Braşov et puis il s'inscrit, à l'aide d'un mécène local, à Budapest pour suivre les cours de l'École pour les instituteurs et professeurs de calligraphie (1896-1900). Loin d'être content comme professeur dans l'un des villages du pays, Tamás aspire plus haut et travaille sans cesse en parcourant fiévreusement les étapes du programme académique. Il arrive à une maîtrise suprême au dessin – et ses œuvres le prouvent –, pour aboutir petit à petit à un naturalisme saisissant, à la manière de Leibl et aux effusions romantiques et enfin, à un symbolisme accusé, dans les moules du Sécessionnisme, quelquefois même expressionnistes (*Fig. 7*).



Fig. 7 – Emerich Tamás, *Homme assis*. [1900], crayon, Musée Brukenthal, Sibiu, inventaire 794/42.

En 1899 il travaille à Braşov, journalièrement avec une ardeur extraordinaire, dessinant des figures des paysans saxons, surtout vieillards, leurs foyers, des paysages avec des champs avec des arbres sans feuilles ou des autoportraits d'une hallucinante acuité, le tout inspirant une tristesse mélancolique et la solitude.

Les amis lui organisèrent une petite exposition où se relève la mesure de son talent. On ne sait pas quand il est parti pour Munich et combien de temps il est resté dans la capitale de la Bavière. Une mention faite sur un carnet d'esquisses indique l'année 1901 qui est celui de sa mort. À Munich ou à Braşov il élaborait, avec l'imagination nourrie par le milieu munichois une série de compositions allégoriques ayant une forte composante symboliste autant par la thématique et par l'expression ambiguë, avec de multiples connotations littéraires. C'est à notre avis la partie enregistrant le sommet de valeur dans sa création artistique. Personnages ou couples dans le paysage, les uns jouant de la harpe, des milieux végétaux ou au contraire des villes tentaculaires, motifs de source romantique avec de puissants accents dans la poésie symboliste sont sans cesse repris, soit par un âpre dessin linéaire, soit par les effets molasses de l'estompe. Quelquefois ces esquisses allégoriques peuvent être rapprochées des œuvres des membres de la colonie de Worpswede (subtilement commenté par Rilke dans une célèbre monographie),²⁶ ceux du visionnaire Heinrich Vogeler ou des paysages de Otto Modersohn. Des affinités spéciales lient ses dessins à ceux de Kubin.

Il est difficile à présumer si Emerich Tamás a connu l'activité déployée à Worpswede, mais il y a une série de frappantes similitudes à en tenir compte. Ainsi, un certain rapprochement d'un symbolisme du paysage de source nazaréenne, caractéristique pour Worpswede éloigne Tamás de l'un de ses maîtres de Baia Mare, Simon Hollosy promoteur d'une transcription réelle de la nature (*Fig. 8*). Les rapports de Tamás avec la Sécession munichoise qui évoluent vers le Jugendstil ne sont pas encore élucidés. Deux



Fig. 8 – Emerich Tamás, *Femme travaillant à la machine à coudre* [1900], crayon, Musée Brukenthal, Sibiu, inventaire 227.

projets d'affiche, vraisemblablement pour la revue « Jugend » (fondée en 1896) sont les seuls signes de ces rapports. Un inventaire dressé sur les motifs et leurs filiations, une sorte de carte topographique du mémoire figurative de l'artiste sera l'une des tâches futures d'une monographie dédiée à ce peintre et dessinateur d'une incontestable originalité.

Un autre chapitre fondamental de l'œuvre de Tamás est constitué par le grand nombre d'autoportraits, l'artiste faisant partie de la catégorie intitulée par les expressionnistes allemands « *ichkünstler* » ou explorateurs impitoyables de leur personnalité. Les autoportraits naïfs de jeunesse jusqu'à celui

tragique de 1900, ses œuvres (surtout en dessin ou gravure, car il est moins hardi en couleur) jalonnent le chemin parcouru par une individualité torturée, un étrange mélange de candeur et de lucidité tourmentée. Ces autoportraits se rapprochent, toute proportion gardée, de ceux de grands solitaires comme Friedrich ou Böcklin. « Je n'ai jamais connu un homme qui soit par sa nature tellement explosif et en même temps tellement retiré dans sa coquille comme Tamás », confessait l'écrivain de Braşov, Adolf Meschendörfer.²⁷ Ce témoignage nous relève la nature bipolaire de l'un des plus doués artistes de Transylvanie de la fin du XIX^e siècle (*Fig. 9*).

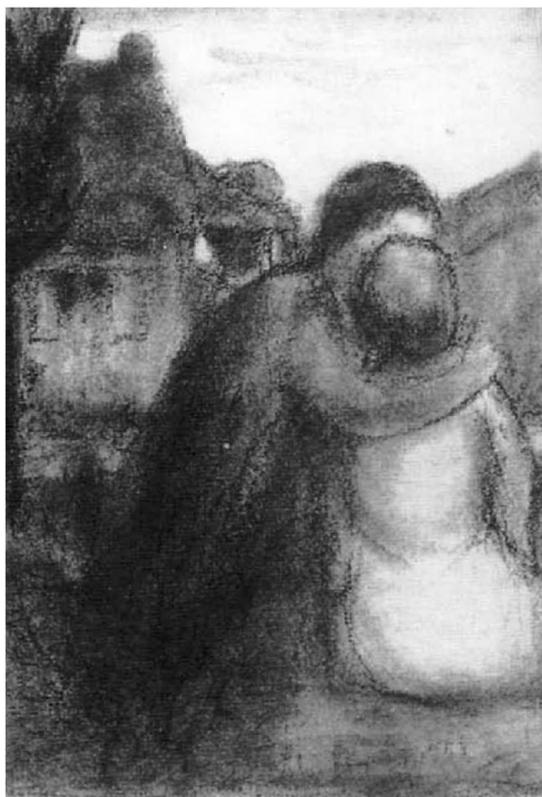


Fig. 9 – Emerich Tamás, *Feuille d'un carnet d'esquisses* [München, 1901], crayon, Musée Brukenthal, Sibiu, inventaire 795.

D'un remarquable talent, Árpád Vida (1884-1915),²⁸ artiste originaire de Târgu Mureș, mort jeune est encore aujourd'hui peu connu par l'historiographie d'art (*Fig. 10*). Sa force picturale hors du commun, sa sensibilité chromatique se manifeste surtout dans l'aquarelle, mais ces valeurs se relèvent aussi dans le nombre restreint de ses peintures. Il a été influencé au début par le symbolisme ascétique, sombre, mystérieux de Whistler (voir le portrait de ses parents),²⁹ puis sa palette devint plus lumineuse. Maintenant il assimile le style dit « au pointillé » du Jozsef Rippl-Rónai,³⁰ mais il travaille avec de grandes tâches de couleur superposées. Il est donc maître de la suggestion et il incorpore des couches blanches dans la matière de ses peintures, en stimulant la participation du public.

Nous allons présenter quelques projets de peinture murale de petite dimension exécutés à la gouache et aquarelle sur papier, qui se

conservent au Musée d'Art de Târgu Mureș (*Fig. 11*). Le sujet de ces compositions est concentré autour du thème de « l'âge d'or » (admirablement étudié par Werner Hofmann)³¹ et ont été conçues probablement pour décorer le Palais de la Culture de Târgu Mureș. Le concours pour ce projet a été gagné par Körösfői Kriesch Aladar (1863-1920).³² Les images de Vida Árpád présentent un monde atemporel, celui de la jeunesse éternelle et de l'harmonie arcadienne entre l'homme dans sa nudité originelle et la nature virginale. Les analogies immédiates se trouvent dans les œuvres de Hans von Marées³³ illustrant la théorie de « la pure visualité » de Konrad Fiedler. On peut trouver aussi des similitudes avec l'œuvre de Puvis de Chavannes. Cette vision intègre aussi des éléments décoratifs synthétiques du Sécessionnisme. Dans l'une des compositions on reconnaît « Le Jugement de Paris » où la



Fig. 10 – Árpád Vida, *Autoportrait* [1913-1915], aquarelle, Musée d'Art de Târgu-Mureș, inventaire 323.



Fig. 11 – Árpád Vida, *Le Jardin d'Éden* [1910], tempéra et aquarelle, Musée d'Art de Târgu-Mureș, inventaire 964.

silhouette de Paris envoie aux modèles de la statuaire antique. Trois autres scènes sont des variantes pour « Le Jardin d'Éden » où la richesse de la végétation n'engendre pas le modelage robuste, monumental des personnages. Leurs têtes abaissées suggèrent une méditation profonde sur l'existence. Enfin, une autre composition articulée de trois

segments évoque les trois âges de l'humanité. Nous ne pouvons que soupçonner le développement aux dimensions réelles de la construction de ces motifs. Les esquisses de Árpád Vida démontrent les possibilités d'un artiste de grande envergure en plein essor pour dépasser le provincialisme de l'art de Transylvanie (*Fig. 12*).



Fig. 12 – Árpád Vida, *Projet de fresque* [1910], tempéra et aquarelle, Musée d'Art de Târgu-Mureș, inventaire 965.

¹ Conformément aux dernières recherches, le symbolisme peut être situé précisément entre le 18 septembre 1886, c'est-à-dire avec la publication du manifeste symboliste par Jean Moréas et 1905 avec les premiers mouvements d'avant-garde. Apud Jean Clair, *Lost Paradise. Symbolist Europe* [Catalogue], The Montreal Museum of Fine Arts, June, 8-October 15, 1995, p. 17. Voir aussi pour l'ensemble des problèmes du symbolisme, *Le Symbolisme en Europe* [Catalogue], Paris, Grand Palais, Mai-Juillet, 1976. Sur la situation spécifique de Transylvanie, voir: Marius Tătaru, *Art et Histoire: étapes du développement dans la culture visuelle de la Transylvanie du XIX^e siècle*, in RRHA, I, 1980, p. 47-83, II, 1981, pp. 55-67.

² Lajos Nemeth, *Adalékok a szimbolista festézet tipológiájához* (Contribution to the Typology of Symbolist Painting) in "Ars Hungarica", Budapest, 1/1976, pp. 73-88.

³ Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln, 1965.

⁴ Pour la colonie de Worpswede, à voir entre autres *Worpswede. Aus der Künstlerkolonie* [Catalogue par Günter Busch], Ausstellung Kunsthalle Bremen, 2. August bis 13 September, 1970.

⁵ Pour Octavian Smigelschi à voir: Virgil Vătășianu, *Pictorul Octavian Smigelschi*, Krafft and Drottleff S.A., Sibiu, 1936; Virgil Vătășianu, *Octavian Smigelschi*, București, 1982; Gheorghe Vida, *Aspecte simboliste în opera lui Octavian Smigelschi*, in *Sub zodia Vătășianu. Studii de istoria artei*, Cluj-Napoca, 2002, p.175-180.

⁶ À voir cette lettre in Victor Roth, *Carl Dörschlag*, in *Sie prägen unsere Kunst*, Dacia Verlag, 1985, p. 182.

⁷ Voir Harald Kraser, *Arthur Coulin*, București, 1970; Walter Myss, *Kunst in Siebenbürgen*, Wort und Welt, Thaur bei Innsbruck, p. 100-106.

⁸ Voir Walter Myss, *op. cit.*, p. 106

⁹ Pour Hans Thoma, voir entre autres: Fritz von Ostini, *Thoma*, Bielefeld und Leipzig, 1910.

¹⁰ Ary Renan, *Gustave Moreau (1826-1898)*, Gazette des Beau-Arts [extrait], Paris, 1900.

¹¹ Gheorghe Mândrescu et Nicolae Sabău, *Catalog de lucrări* in Virgil Vătășianu, *Octavian Smigelschi*, București, 1982, p. 64, *Îngerul morții*, huile sur panneau de bois, 0,800 × 0, 600 m.

¹² Un exemplaire rare de cette lithographie, avec l'autographe de l'auteur se conserve au Cabinet de dessins et de gravures du Musée National d'Art de Bucarest. Voir *Ars et Tehné. Exposition d'art graphique symboliste et Art Nouveau* [Catalogue de Mariana Vida], Bucarest, décembre 2001– mars 2002, cat.10.

¹³ *Nationalgalerie Berlin* [Catalogue par Barbara Dietrich, Peter Krieger, Elisabeth Krimmel-Decker], Brüder Hartmann, 1976, Berlin, p. 67-68

¹⁴ Voir aussi Virgil Vătășianu, *Octavian Smigelschi*, 1982, p.32.

¹⁵ Gheorghe Mândrescu et Nicolae Sabău, *op.cit.*, p. 67 (ancienne collection Magdalena Slușanchi), *Hora Ielelor*, huile sur carton, 0,943 × 0, 628 m.

¹⁶ Voir Otto Folbert, *Karl Ziegler*, in *Sie prägen unsere Kunst, op. cit.*, pp. 158-164.

¹⁷ Gheorghe Mândrescu et Nicolae Sabău, *op.cit.*, p. 66. Dans les collections de la Galerie Nationale Hongroise se trouvent six esquisses à la gouache, au crayon et à la craie pour le tableau *Le Quartette*.

¹⁸ À voir Gabriel Weisberg, *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse*, New York, 1992, le chapitre: *The Creation of the Naturalist Icon*, p. 24-47.

¹⁹ Virgil Vătășianu, *Octavian Smigelschi*, 1982, p. 34.

²⁰ Eberhard Ruhmer, *Fritz von Uhde*, in *Neue Pinakothek.Katalog*, München, 1989, no. 9117; voir aussi: *Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus* [Catalogue édité par Dorothee Hansen], Neuen Pinakothek, München, 25 Juni bis 19 September, 1999.

²¹ Voir Malonyay Dezső, *A fiatalok*, le chapitre *Grünwald Béla*, pp.70-100 et aussi Telepy Katalin, *Iványi Grünwald Béla*, Képzőművészeti Kiadó, 1985.

²² Gheorghe Mândrescu et Nicolae Sabău, *op.cit.*, p. 66. Le tableau (huile sur toile, 0,880 × 1,540 m) figurait autrefois dans la collection de l'architecte Victor Smigelschi de Bucarest.

²³ Gheorghe Mândrescu et Nicolae Sabău, *op.cit.*, p. 64 *Țăran șezând* (Paysan assis, deux esquisses pour le tableau *Paysans à l'église*, huile sur carton, 0,915 × 0,635 m et pastel sur papier, 0,470 × 0,430 m Musée Brukenthal, Sibiu).

²⁴ Gheorghe Mândrescu et Nicolae Sabău, *op.cit.*, p. 69, *Portița* [1891-1892], huile sur carton, 0,980 × 0,695 m, ancienne collection Octavian Smigelschi, Bucarest.

²⁵ Pour Emerich Tamás à voir: Gheorghe Vida, *Emerich Tamás*, in "Arta", n°3, 1987, pp.13-14; *Emerich Tamás. 1876-1881* [Catalogue par Iulia Mesea et Elena Popescu], Muzeul de Artă Brașov, décembre 2001.

²⁶ Rainer Maria Rilke, *Worpswede*, Bielefeld und Leipzig, 1905.

²⁷ Adolf Meschendörfer, *Emerich Tamás* in "Die Karpathen", anul I, caiet 18, iunie 1908, pp. 562-565.

²⁸ Voir *Vida Árpád* [Catalogue avec une introduction par M.Kiss Pál] Târgu Mureș, 1970; M.Kiss Pál, *Vida Árpád* in: *Erdélyi magyar művészek XVIII—XX. században* (Artistes hongrois de Transylvanie au XVIII^e–XX^e siècles), pp. 64-80.

²⁹ *Mes parents*. 1909, aquarelle, 0,550 × 0,580 m, Musée d'Art de Târgu-Mureș, inventaire n° 114.

³⁰ Pour Rippl-Rónai, à voir: Jozsef Rippl-Rónai's Collected Works [Catalogue édité par Mária Bérnath, et Ildiko Nagy], Hungarian National Gallery, 12 March-6 September, Budapest, 1999.

³¹ Werner Hofmann, *Das irdische Paradies*, Prestel, München, 1974, pp. 244-249.

³² Katalin Keserü, *Körösfői-Kriesch Aladár*, Corvina Kiadó, Budapest, 1977.

³³ Voir Kurt Liebmann, *Hans von Marées*, Verlag der Kunst Dresden, 1972.

RÉFLEXIONS SUR LES ARTS DÉCORATIFS ET LA DÉCORATION EN ROUMANIE AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

Ioana Vlasiu

En 1898, Léon Bachelin, historien et critique d'art suisse, résidant en Roumanie en sa qualité de bibliothécaire du roi Carol I^{er} et ayant ainsi l'opportunité de suivre de près le phénomène artistique roumain, écrit pour l'*Indépendance roumaine* un feuilleton de cinq articles sur l'Art Nouveau en Roumanie.¹ Une partie de l'information provenait de l'article qu'Eugène Grasset avait publié dans la *Revue des arts décoratifs* une année auparavant. Cet aperçu général est l'occasion pour Bachelin d'insister sur la renaissance en Europe de ces arts appelés mineurs, sur la passion avec laquelle les peintres et les sculpteurs s'étaient tournés vers les arts appliqués, et de saluer la manière dont les salons et les expositions accueillent ces produits qu'à l'époque on qualifiait d'art industriel. Bachelin fait des affirmations nettement avant-gardistes qui n'ont certainement pas été sans surprendre le milieu artistique roumain : « La vérité, dit-il, c'est que l'on a assez de l'art pour l'art, du tableau de chevalet fait pour être accroché n'importe où et qui n'a peut-être aucun sens où qu'il serait placé. »² Cette idée ne sera reprise que vingt-cinq ans plus tard par M.H. Maxy, lorsque, sur un ton radical, il parlera de la mort du tableau.³ Bachelin n'oublie pas de citer Gottfried Semper, ce qui est une première dans les publications roumaines, et de souligner que « l'art actuel a comme règle fondamentale celle de produire un objet en conformité avec les exigences imposées par sa fonction, par la matière et les moyens avec lesquels il fut exécuté ». ⁴ Autrement dit, la fonction, la technique et la matière mettent leur empreinte sur la forme de l'objet, principe qui fera une extraordinaire carrière dans les décennies à venir. Les considérations de cet historien de l'art avisé méritent une attention plus particulière. Concernant l'art roumain, récemment entré dans le circuit de l'art occidental, il le considère moins préparé à assimiler les tendances artistiques modernes, telles qu'elles se manifestent en peinture et

en sculpture ; en revanche, Bachelin laissait beaucoup plus de chances aux arts appliqués en raison de l'existence en Roumanie d'une longue tradition encore vivante des métiers paysans qu'il admirait sans réserve. Il constatait que « le peuple livré à lui-même stylise à merveille sans le savoir ». ⁵ Ce principe de stylisation, qu'il plaçait à la base de l'art nouveau, il le retrouvait à l'œuvre dans la broderie des blouses paysannes, dans le décor de la poterie vendue dans les foires de Bucarest, où il se plaisait à suivre l'histoire de la céramique qui s'offrait à lui dans un singulier abrégé. Il était persuadé que dans cinquante ans la Roumanie pourrait même devenir une exportatrice d'art appliqué, n'ayant plus besoin d'en importer. « De toutes les utopies, aucune n'est plus réalisable que celle-ci », était-il d'avis. ⁶

À un moment où les obsessions identitaires étaient à l'ordre du jour, un point de vue comme le sien ne pouvait, sans doute, être que des plus stimulants pour tous ceux qui réfléchissaient aux chances d'un style national.

Dans les années 1900, le discours sur la décoration et les arts décoratifs battait son plein partout en Europe. Les écoles d'arts décoratifs et les revues dédiées à ce domaine proliféraient. Le concept de décoration est, à ce moment-là, un carrefour de questions a

visées idéologiques. La décoration se trouve à l'antipode de l'imitation, donc elle se situe en opposition avec l'art académique. D'autre part, le même concept renvoie aux grandes époques d'art collectif du passé, donc il sert d'argument contre l'individualisme. Enfin il s'avère être un outil très approprié pour contester la hiérarchie officielle des arts. La Roumanie suit le pas, ce qui est tout à fait remarquable si l'on pense à l'intérêt théorique tout récent pour ce domaine artistique chez nous.

Alexandru Tzigara-Samurcaș, historien de l'art formé à Munich et à Berlin, le créateur du Musée d'Art National (aujourd'hui Musée du Paysan Roumain), comparait la situation des arts décoratifs en Roumanie au début du XX^e siècle avec la situation de l'Angleterre une centaine d'années avant. Et c'était là une appréciation optimiste. Si en Angleterre l'industrialisation avait engendré une réflexion sur l'art appliqué et le développement d'un

mouvement des arts décoratifs, qui devait bientôt influencer l'Europe entière, en Roumanie le progrès modeste de l'industrie était loin de menacer par des inconvénients comparables, mais ne pouvait offrir non plus les avantages d'une production importante.

En revanche, l'ambiance roumaine est sensible à l'élargissement des frontières artistiques par l'accueil des arts primitifs, exotiques et populaires, qui peu à peu quittent le domaine de l'archéologie et de l'ethnographie. Ceux qui les revendiquent sont les historiens de l'art, qui y voient un nouveau territoire d'investigation, les amateurs d'art, qui y voient une nouvelle source pour leurs collections, mais surtout les artistes, qui, eux, y voient la chance d'enrichir leur vocabulaire artistique. Ce changement de goût a été favorable à l'art roumain, qui, en l'absence d'une tradition artistique comparable à la tradition occidentale, pouvait mettre à profit et réhabiliter son propre passé artistique.

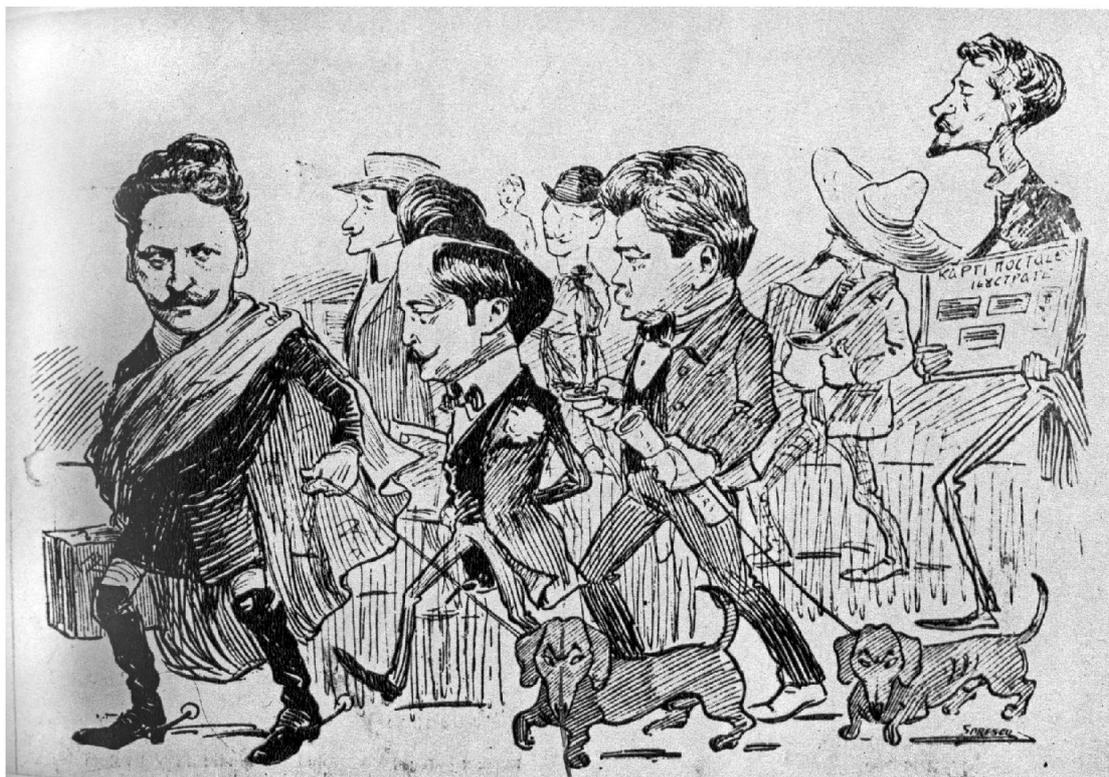


Fig. 1 – Nae Petrescu-Găină, À l'occasion de l'exposition «Tinerimea Artistică». De gauche à droite: Arthur Verona, Nicolae Grant, Kimon Loghi, G.D. Mirea, Fr. Storck, Gh. Petrașcu, Ștefan Popescu, in *Zeflemeaua*, 23 mars 1903.

Alexandru Tzigara-Samurçaș, qui avait dédié ses efforts surtout à l'étude de l'art paysan, étant un passionné collectionneur en vue de l'organisation de son musée, se fait en même temps l'avocat des arts décoratifs, qu'il soutient en écrivant des articles, mémoires, interventions qu'il adresse directement aux autorités ; il y signale l'importance économique, mais aussi morale, des arts décoratifs, étant persuadé, suite à son contact avec l'art populaire, que « tout objet utilitaire doit aussi avoir un aspect esthétique ». De quoi cet art nouveau devait-il avoir l'air? Quelle serait la part de la tradition et jusqu'où pourrait-on accepter la modernité? Où tracer la ligne qui assure l'équilibre délicat entre les valeurs du passé et la participation au présent? Voici autant de questions qui alimentaient des débats souvent confus.⁷

Suite à sa participation au III^e Congrès d'art public de Liège, Alexandru Tzigara-Samurçaș adresse un rapport à Spiru Haret, ministre de l'instruction publique, pour lui montrer la nécessité d'une réforme de l'enseignement dans le sens d'une éducation plus soutenue du regard. Sa démonstration s'appuie sur l'idée que l'art peut jouer un rôle social important. Alexandru Tzigara-Samurçaș insiste sur la force morale de l'art, mais aussi sur les avantages économiques que l'on pourrait tirer d'une production artistique importante et de bonne qualité.

La fonction sociale de l'art et son insertion dans les structures du quotidien sont aussi des sujets de réflexion pour Sextil Pușcariu, le futur savant linguiste, qui envoie depuis l'Allemagne des correspondances très bien informées ; quant à Marin Simionescu-Râmnicéanu, il écrivait sur l'art industriel et la « psychologie de l'ornement ». À Bucarest on était au courant de l'idéologie *Jugendstil* grâce à plusieurs sources d'information, notamment des revues comme *Art et Décoration*, *Revue des arts décoratifs*, *Kunst und Dekoration*, que l'on recevait directement à la rédaction de la revue *Ileana*, en 1900-1901, pendant la brève période de son apparition.⁸

Les modèles devant servir à la réforme de l'enseignement des arts décoratifs dont

rêve Alexandru Tzigara-Samurçaș sont pris en Angleterre, en Belgique, en France. Il cite en exemple l'école de Sommerset House, l'école auprès du musée de South Kensington, le premier musée industriel du monde, précise-t-il. En 1900, il se rend à Paris pour visiter l'école d'Eugène Grasset et l'école des arts décoratifs de Lecoq de Boisbaudran, en vue de la réorganisation de l'école des Beaux-Arts de Bucarest. C'est peut-être grâce à ce contact que plusieurs années plus tard, en 1908, Grasset écrira dans sa revue *Art et décoration*⁹ un article, poli mais réservé, sur l'école des arts décoratifs de Bucarest. La médiocrité des œuvres reproduites dans son article explique son manque d'enthousiasme.

L'effort de Tzigara-Samurçaș vise constamment à triompher d'une tradition très enracinée, qui distinguait nettement entre « les arts dits supérieurs, seuls dignes à être exposés, et les arts inférieurs, décoratifs ou industriels ».

Il est très significatif à ce propos de rappeler qu'en 1906 Alexandru Tzigara-Samurçaș donnait à son musée nouvellement créé le titre prolixe de : « Musée d'ethnologie, d'art national, d'art décoratif et d'art industriel », qu'il n'entend pas de changer en « Musée de notre passée », comme on lui proposait ; car il voulait justement insister sur le rapport entre l'art paysan et l'art du présent, d'où l'ajout, dans le nom du musée, du concept d'art industriel, qui ne correspondait à aucune réalité dans l'art roumain et encore moins dans les collections du musée. Ce nom contient en revanche une dimension prospective, correspond à une option, indique une direction à suivre, parce que, comme Alexandru Tzigara-Samurçaș le disait très bien, « chez nous tout reste encore à faire ».

En même temps que les idées *Jugendstil* et les initiatives visant à collectionner et à étudier l'art roumain ancien et l'art paysan – par exemple la collection qu'Alexandru Bellu avait ramassée à Urlați, ou la célèbre collection d'Al. Bogdan-Pitești, au sein de laquelle les œuvres des artistes modernes roumains et étrangers avoisinaient les objets d'art paysan –, les artistes s'impliquent

ouvertement dans les efforts de créer un style à la fois moderne et roumain. En Roumanie, comme en Europe, à l'origine de ces recherches se trouvent les mêmes débats autour du concept du style et de l'élaboration d'un style moderne qui soit aussi bien celui de l'art et de la vie, et qui mette fin à l'éclectisme historiciste. En ce sens, la contribution de deux artistes, Ștefan Popescu et Apar Baltazar, a été particulièrement remarquable.

Après 1900, Ștefan Popescu faisait déjà figure de chef d'école à Bucarest ; il s'agit de cette école que certains critiques appelaient néobyzantine, et d'autres roumaine. Une caricature (Fig. 1) le montre ascète émacié

portant sur les bras des inscriptions en caractères cyrilliques. Ștefan Popescu, « chercheur enthousiaste et connaisseur de l'art du pays » selon l'appréciation d'Alexandru Tzigara-Samurcaș¹⁰, expose dès 1901 des études d'éléments d'architecture ancienne ou d'objets d'art populaire esquissés directement d'après le modèle – « décoration, peinture, ornements, sculpture en bois et en pierre, architecture, ornements rustiques » (Figs. 2,3) – qu'il intitule *Recherches sur le style roumain*. Il présentera des études semblables à son exposition personnelle ouverte à Paris, à la galerie Bernheim Jeune, et puis, la même

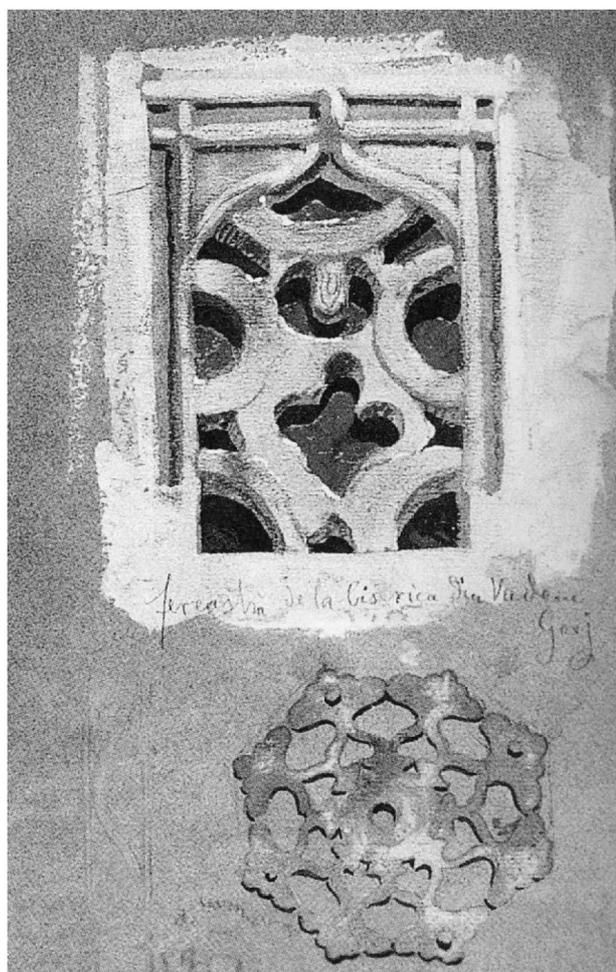


Fig. 2 – Ștefan Popescu, *Ornements en pierre et bronze* (Monastère de Hurez), gouache. Musée National d'Art, Bucarest.

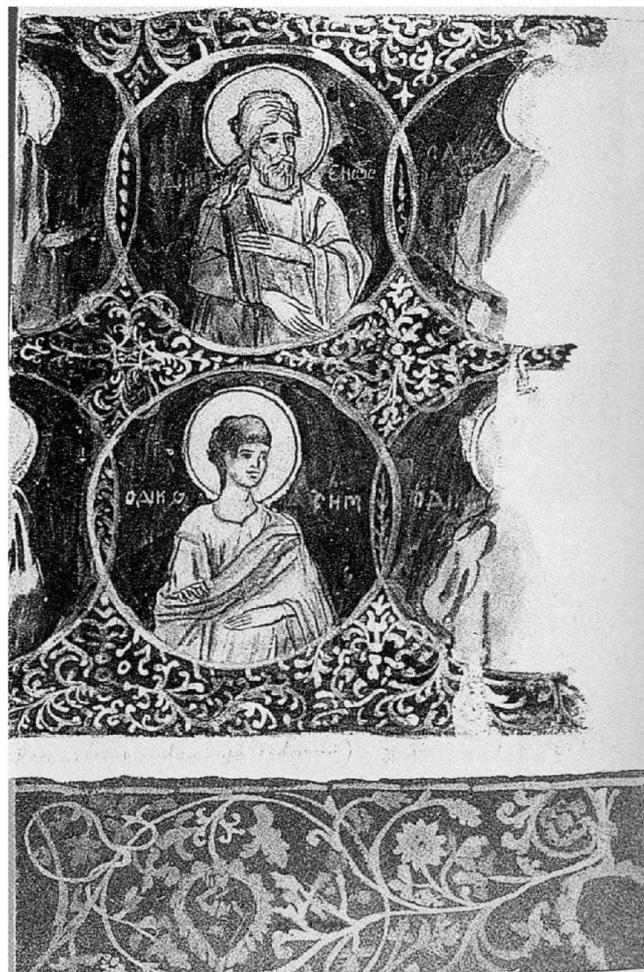


Fig. 3 – Ștefan Popescu, *Détails de peinture murale* (Monastère de Hurez), gouache. Musée National d'Art, Bucarest.

année, au Grand Palais, au Salon des orientalistes. « Cela est d'une énorme importance, parce que des gens compétents auront l'occasion de se prononcer sur notre art ancien et rustique. Je crois que les Français y seront très intéressés. »¹¹, écrit-il de Paris à Ion Bianu, le directeur de la Bibliothèque de l'Académie. Ștefan Popescu ne se trompait peut-être pas, surtout si l'on pense qu'il venait à un moment où le revival byzantin, placé entre 1890 et 1914, était à son apogée, et que sa démarche se situait à la confluence de la mentalité historiciste et de l'Art Nouveau. En parallèle, il conçoit des projets de peinture murale – la grande fresque de l'Athénée roumain devait être un abrégé de mythologie et d'histoire roumaine –, des œuvres inspirées des contes populaires, et élaborées « dans le genre décoratif », comme il disait. Comme beaucoup d'autres artistes de son temps, Ștefan Popescu croyait que la renaissance de la peinture murale, décorative, était la seule capable de donner à l'art une justification et une plate-forme sociale. Les chercheurs qui se sont penchés sur l'art 1900 en Roumanie¹² ont souligné à juste raison que le concept de décoration, en tant qu'art d'idées en opposition avec le naturalisme et le trompe-l'œil, est un point principal dans le programme des nouvelles orientations du début du XX^e siècle. Fidèle au programme de l'art nouveau, Ștefan Popescu fait aussi des projets de meubles, qu'il présente aux expositions de l'association *Tinerimea Artistică* (La Jeunesse Artistique), et également des meubles exécutés d'après ses projets dans l'atelier de l'École d'arts et métiers. Malheureusement, les pièces décoratives de style roumain créées au début du XX^e siècle n'ont pas été de nature à susciter l'intérêt des historiens de l'art, ce qui explique leur absence de nos musées.

Apcar Baltazar est un peintre qui a eu aussi une importante activité de critique et historien de l'art. Il s'intéresse aux modalités d'encourager le développement d'un style roumain de décoration, qui soit compatible avec la modernité et il se consacre de ce fait à une activité systématique visant à combattre

les préjugés du milieu artistique roumain contre les arts décoratifs. Si l'on compare les idées d'Apcar Baltazar avec celles de William Morris, par exemple, on constatera que les différences sont importantes. William Morris, avec son idéal d'inspiration médiévale, veut que celui qui conçoit l'objet d'art en soit aussi l'exécuteur, tandis que le peintre roumain dissocie l'idée et le projet de la mise en œuvre, comme devant appartenir à des personnes différentes (*Figs. 4,5*).

D'une part, Baltazar soutient qu'il faut en finir avec la distinction entre les arts majeurs et les arts mineurs, d'autre part, inconséquent, il cautionne la rupture entre l'artiste et l'artisan. Bien que ses réflexions soient nourries du rapprochement entre les deux



Fig. 4 – Apcar Baltazar, *La légende de Făt-Frumos*, projet de vitrail, aquarelle. Musée des Collections d'Art, Bucarest.

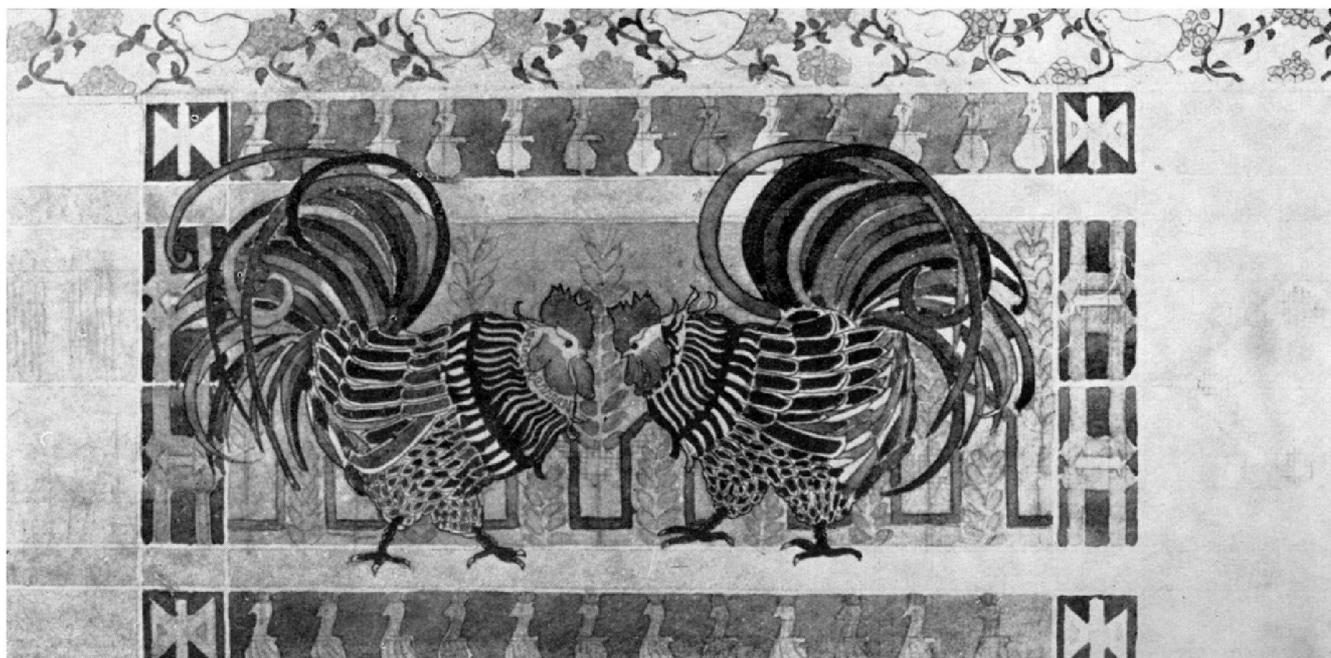


Fig. 5 – Apcar Baltazar, *Les coqs*, projet de vitrail, aquarelle. Musée des Collections d'Art, Bucarest.

modèles traditionnels dans l'art roumain – « le modèle religieux et byzantin, et le modèle rustique » –, Baltazar est plutôt préoccupé par les motifs que l'on pourrait puiser dans l'art du présent, et moins par les problèmes ayant trait à l'éthique du travail et de la création, thème majeur pour le mouvement *Arts and Crafts*. Baltazar a exprimé dans de nombreux articles¹³ ses considérations sur les arts décoratifs, industriels, et sur les chances qu'un style roumain pouvait avoir, mais malheureusement ceux-ci sont pleins de contradictions et d'idées

insuffisamment assimilées ; en revanche, ils sont écrits avec cette passion singulière, génératrice d'émulation.

Dans quel mesure Brancusi, issue de la même promotion de l'École de beaux-arts bucarestoise qu'Apcar Baltazar hérite de cette problématique me semble bien évident. Ses meubles taillés par lui-même, des sculptures en bon droit, confondent esthétique et utilité. C'est Brancusi qui accomplit le rêve d'égalité des arts majeurs et mineurs cher aux artistes et théoriciens de 1900.

Notes

¹ L. Bachelin, *L'Art Nouveau et la Roumanie*. I-V, in *L'indépendance roumaine*, 30 août-18 septembre 1898.

² *Ibidem*.

³ M.H. Maxy, *Cronometraj pictural*, in *Contimporanul*, décembre 1924.

⁴ L. Bachelin, *art.cit.*

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Al. Tzigara-Samurcaș, *Scrieri despre arta românească*, București, 1987.

⁸ Pour ces questions voir aussi Theodor Enescu, *Symbolismul și pictura. Un capitol din evoluția picturii și a gustului artistic la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, București, 1974.

⁹ Eugene Grasset, *L'École d'art décoratif "Princesse Marie"*, in *Art et décoration*, avril, 1908, p.131.

¹⁰ Al. Tzigara-Samurcaș, *op.cit.*, p.133.

¹¹ Lettre inédite à Ion Bianu du 17 février 1904. Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Section Manuscrits. Quelques-uns de ces dessins se trouvent aujourd'hui au Musée National d'Art, voir *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea*, Muzeul Național de Artă al României, Cabinet de dessins et gravures, vol. V, București, 1998.

¹² Voir Paul Constantin, *Arta 1900 în România*, București, 1972; Amelia Pavel, *Ideii estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Cluj, 1972; Th. Enescu, *op.cit.*

¹³ A. Baltazar, *Convorbiri artistice*. Prefață și antologie de Radu Ionescu, București, 1974.

Manifesté avec vigueur dans la littérature, par les œuvres de Alexandru Macedonski, Ștefan Petică ou Ion Minulescu, le symbolisme s'affirme d'une surprenante manière synchronique en Roumanie avec le reste de l'Europe. Le poète Macedonski se souvenait d'avoir participé en 1877 à la première manifestation symboliste à Liège promue par Albert Mockel dans la revue «wagnérienne» «La Wallonie».¹ Sa théorie poétique sur l'instrumentalisme dans laquelle les sons jouent le rôle des images n'a pas eu un équivalent dans le domaine des arts plastiques. Mais, l'ouverture en février 1898 de l'exposition internationale de la Société *Ileana* pour le développement des arts plastiques en Roumanie, en témoigne des convictions et des aspirations symbolistes similaires avec celles d'Europe.²

Le groupe d'artistes réunis sous le titre significatif de *Tinerimea Artistică* a été la première association qui a introduit en Roumanie l'esprit de corporation sur le modèle du mouvement «Arts and Crafts» et celui du Sécessionnisme manifesté en Europe Centrale. Cultiver les professions artisanales révèle les essais encore timides mais constants, surtout des architectes roumains, en vue de créer un style national fondé sur le «revival» du répertoire décoratif de l'architecture de l'époque de Brancovan et celui de l'art populaire. C'est la conception idéale de l'Art Nouveau sur l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), issue du romantisme tardif et des théories de Richard Wagner, la synthèse de l'art que le symbolisme touche constamment dans les zones de frontière, souvent prises pour «le style Bing».³

L'historique de la Société *Tinerimea Artistică* a préoccupé une série de chercheurs entre autres Paul Constantin,⁴ Petre Oprea⁵ ou Marian Constantin,⁶ de sorte que nous ne revenons plus à ce qu'on a déjà établi (*Fig. 1*). Nous précisons la date de naissance de la société conçue par un groupe

LA SOCIÉTÉ *TINERIMEA ARTISTICĂ* DE BUCAREST ET LE SYMBOLISME TARDIF ENTRE 1902-1910

Mariana Vida

d'étudiants des beaux-arts à Paris, puis transférée à Bucarest, le 3 décembre 1901 et les noms des 12 fondateurs, les peintres: Kimon Loghi, Ipolit Strâmbu, Gheorghe Petrașcu, Ștefan Popescu, Ștefan Luchian, Nicolae Vermont, Constantin Artachino, Arthur Verona, Nicolae Grant et les sculpteurs: Frederic Storck, Oscar Spaethe et Dimitrie D. Mirea. Nous signalons leur camaraderie, leur formation professionnelle solide, leur maîtrise et leurs hauts étalons de niveau européen, le programme moderne et la disponibilité envers les jeunes, acceptés graduellement dans la société selon des critères de valeur, aussi leur diplomatie et bon management mis en évidence par l'organisation d'expositions, la publication de catalogues ou l'acquisition d'un espace propre. L'idée de mettre les expositions sous le haut patronage de la princesse de couronne, Marie, la future reine, elle-même aquarelliste habile des fleurs (lys et iris) fut de bon augure.

Les deux animateurs des arts de cette époque, Theodor Cornel,⁷ le conseiller du mécène Anastase Simu⁸ et le collectionneur Alexandru Bogdan-Pitești⁹ sont les personnalités de grande portée, concernant les types du connaisseur symboliste, selon le modèle préconisé par Huysmans dans son célèbre roman *À rebours*. Les deux ont bénéficié de la passion avec laquelle le



Fig. 1 – Ary Murnu *Sphinx* (la couverture du catalogue de la Dixième exposition de peinture et de sculpture de la Société *Tinerimea Artistică*, [Catalogue], Bucarest, 1911.

regretté savant Theodor Enescu a étudié l'époque, les goûts et les mentalités en dressant des contributions essentielles, récemment publiées.

Selon la perspective créée par Huysmans, ajoutons à l'atmosphère que des Esseintes érigea dans son château de Fontenay aux Roses, celle conçue par l'écrivain et le critique d'art Nicolae Petrașcu, le frère du peintre, qui bâtit, sur ses projets avec l'architecte Cegăneanu, élève de Mincu, un splendide hôtel sur l'ancien boulevard Lascăr Catargiu n° 2.¹⁰ Chaque détail avait été étudié à fond dans cet intérieur sophistiqué: les matériaux, les décorations, les tapis, les lambris et surtout l'assemblage des peintures et des sculptures de la collection du propriétaire étant parsemés de telle manière qu'à côté des œuvres de

Nicolae Grigorescu et surtout de Gheorghe Petrașcu on trouvait presque toutes les noms des artistes exposants à la société *Tinerimea Artistică*. Nous rappelons cet intérieur autour de 1900 qui prédispose à rêver en saisissant une tradition *sui generis*, l'intérêt que le maître-peintre Theodor Aman (1831-1891) portait, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, aux arts décoratifs et sur le mobilier qu'il façonnait lui-même pour sa demeure conçue sur ses plans selon la mode historisante.¹¹

Ensuite nous allons montrer quelques aspects spécifiques du symbolisme, dans une version tardive et « internationalisée » qui se manifestent aux expositions de la Société surtout entre 1902 et 1910, période que feu Theodor Enescu identifiait comme la date de « prise de conscience »¹² du modernisme du début du siècle, car maintenant à l'exposition ouverte au mois d'avril figurait la sculpture *La Sagesse de la Terre* par Brancusi, exemplaire par le laconisme du langage et par le travail percutant de la pierre. Quoique impropre, l'adjectif provincial parachève les manifestations assez éclectiques des artistes roumains, motivés plutôt par une tempérance structurale que par une hardiesse des principes. Après 1910 les manifestations symbolistes sont rares et d'intensité modeste.

Le problème d'une définition du symbolisme roumain reste encore à discuter considérant la complexité du phénomène du point de vue stylistique, des interférences avec l'Art Nouveau ou d'une puissante couleur locale née des goûts et mentalités d'un pays située aux Portes de l'Orient. Il n'y a pas des expressions stylistiques pures, mais des concentrations différentes de celles-ci. Cela est plus révélateur au cas du symbolisme à cause de l'utilisation massive des concepts et des symboles qui traversent l'imagerie de l'humanité. Tout comme le romantisme, le symbolisme développe un état d'âme, une ambiguïté entre le rêve et la réalité qui chasse le rendu naturaliste et favorise l'indétermination, le vague, la prééminence des valeurs sentimentales. Le mystère, l'extase, l'amour, la mort maniés par les femmes,

groupées en deux catégories : la femme fatale ou la femme fragile.¹³

Citadin par excellence, névrosé et dépendant du bohème, l'artiste symboliste est décadent, envahi par la morbidezza et l'érotisme, persuadé par la souffrance, dédaignant la vie bourgeoise. Les bijoux, les pierres luisantes, les fleurs exotiques (l'orchidée ou le lys), les parfums, les obscurités et les lumières spectrales mettent en valeur une thématique qui vise les sens et des synesthésies percutantes. Ce sont des traits récurrents qu'on retrouve aussi chez les artistes roumains. Quant à la forme, les moyens d'expression s'attachent pour la plupart aux vieilles méthodes académiques de sorte que la stylistique symboliste ressemble à un cumul de recettes utilisées pour en rendre un monde imaginaire. Le réalisme de Courbet, le naturalisme de Bastien-Lepage, l'impressionnisme tardif de Liebermann ou le synthétisme de Gauguin perdent leurs sonorités novatrices et fondent dans l'élaboration des messages idéals. Nous allons commencer par présenter alphabétiquement les membres fondateurs, puis les nouveaux reçus parmi les membres (sociétaires) et les invités étrangers.

Constantin Artachino (1870-1954),¹⁴ ancien élève de Theodor Aman à l'École des Beaux-Arts de Bucarest reçoit une bourse d'études du banquier Zerlenti et part pour Paris où il suit les cours de l'Académie Julian. Ici, parmi autres il étudie avec le célèbre peintre mondain William Bouguereau. Il travaille à Barbizon et à Fontainebleau et voyage à Londres, Milan et Venice. Ami de Luchian avec qui exécuta de la peinture murale, Artachino sera un maître du paysage et du portrait. Réalisés avec exactitude au crayon conté ou à la sanguine, ses portraits (surtout féminins) ont été comparés par les contemporains à Ingres. En 1904 il présente une composition symboliste, *Le Fée du lac*,¹⁵ (Fig. 2) le visage fascinant d'une bohémienne couronnée de nénuphars. C'est la femme maléfique, rappelant l'Égypte et l'origine mystérieuse de son peuple. La même année il expose aussi des paysages couverts de neige

(*Le Boulevard Pake en hiver* ou *Le Chemin vers Cernica*) avec un puissant sentiment de solitude.¹⁶

Peintre qui travaille surtout à l'aquarelle, Nicolae Grant (1868-1950)¹⁷ s'est dédié à représenter la contrée de Muscel, où il s'établit en 1910. Il fait ses études à Bucarest et à Paris. Inspiré aussi par la Bretagne, il expose à la Société des intérieurs et des types bretons, compositions sensibles et appliqués, proches comme vision de celle de Lucien Simon et Charles Cottet.¹⁸

Originaire de Macédoine, Kimon Loghi (1873-1952)¹⁹ (Fig. 3) a étudié à Bucarest et à Munich avec Fritz von Stuck, de même qu'à Florence et à Paris. C'est l'un des plus symbolistes peintres de la Société. Son art était assimilé par les contemporains au romantisme, mais en fait, il avait comme ascendance l'admiration manifeste envers Böcklin. Loghi nourrit ses compositions du mystère des naïades et des tritons du maître allemand, à qui s'ajoutent de propres éléments identitaires ayant les sources dans l'antiquité grecque et byzantine. *Idylle* de 1904,²⁰ *Princesse* de 1908²¹ ou *l'Ondine* [1910]²² sont des images



Fig. 2 – Constantin Artachino *Le Fée du lac* [1904]. Huile sur toile. 38 × 46 cm. Musée National d'Art de la Roumanie, inventaire 1212.



Fig. 3 – Kimon Loghi *Princesse byzantine*, 1908 Reproduit dans la Septième exposition de peinture et de sculpture de la Société *Tinerimea Artistică*, [Catalogue], Bucarest, 1908, cat. 42

qui mélangent le rêve et la réalité, tout en gardant une robuste prégnance des formes.

Ștefan Luchian (1868-1916)²³ est le représentant le plus complexe du symbolisme tardif qui se manifeste au sein de la Société et où il expose substantiellement (en 1902 avec onze œuvres, en 1903 avec 13, en 1904 avec 19, etc.). On prétend que l'artiste symboliste assume pour la plupart des éléments d'autres styles, n'étant pas un novateur. Au contraire, Luchian adopte la technique du pastel et, par la force de son caractère expressif, par le modelée saillant des estompes, par le jeu subtil des opacités et transparences et par le tracé fin des contours, l'artiste transfère ce procédé à un répertoire technique symboliste *sui generis*. Citons le paysage de 1904, *Le Kiosque de Filantropia*,²⁴ dans lequel le critique Tzigara-Samurcaș saisissait « la pauvreté du sujet et le raffinement de l'exécution »²⁵ les



Fig. 4 – Ștefan Luchian *Les Trois cousins*, 1904. Pastel. 0,50 × 0,70 cm. Ancienne collection de Alexandru Bogdan-Pitești.

compositions inspirées par la vie domestique (*Les Trois cousins* (Fig. 4) à la manière d'Eugène Carrière, autrefois dans la collection de Bogdan-Pitești),²⁶ ou enfin les sujets religieux datant de 1902-1910. tels *La Route du Croix*²⁷ ou *Apôtres parmi les paysans*.²⁸ Par les typologies de source préraphaélite, quelques-unes résultées directement de l'œuvre de Georges de Feure (1868-1943)²⁹ et l'ambiance florale, son art se rattache au symbolisme mais aussi aux confins de l'Art Nouveau, rangé toujours sur les fondements d'une vision originale.

Gradué de l'École des Beaux-Arts de Bucarest avec G. D. Mirea, George Petrașcu (1872-1949) a fréquenté l'atelier de Nicolae Grigorescu par l'entremise de son ami Ipolit Strâmbu. Pareil à son aîné Luchian, Petrașcu sera pendant toute sa vie, un admirateur de l'œuvre de Nicolae Grigorescu. D'ailleurs, il aida son maître à préparer et exposer les toiles. À son tour, Grigorescu épaula sa candidature auprès le ministre Spiru Haret pour obtenir une bourse d'enseignement à Paris. Par conséquent, après être passé par Munich, Petrașcu s'inscrit aux cours l'Académie Julian où il resta quatre années, jusqu'en 1902, sous la direction de William Bouguereau. Cette première période, située sous le signe des voyages formatifs, en Europe et même en Égypte, est comme au cas de Pallady assez peu connue par l'histoire de l'art. Des œuvres d'un grand impact visuel, qui ont l'air des vitraux tels *Le Malade* (Fig. 5) de 1904³⁰ (un autoportrait sur la thème de la souffrance), ou *Femmes sur la plage*³¹ de la même époque, placées dans une atmosphère nocturne, spectrale fondent en commun éléments symbolistes et expressionnistes.

Pendant sept années Ștefan Popescu (1872-1948)³² a étudié à l'Académie d'Art de Munich débutant par la classe de dessin du maître Nikolaos Gysis (1812-1901). Maintenant il prend conscience de l'art des musées et aussi des problèmes de l'art contemporain qu'incitait la Sécession de Munich et commence à se préoccuper d'intégrer la tradition de l'art médiéval roumain



Fig. 5 – Gheorghe Petrașcu *Le Malade* (Autoportrait). 1903. Conté, aquarelle et gouache blanche sur papier ocre-brun. 32 × 24 cm. Musée National d'Art de la Roumanie, inventaire 622.

dans le contexte moderne. Pareil à Gysis (un de ses modèles et auteur de projets d'affiches, médailles diplômes, etc.), Ștefan Popescu est l'auteur d'une série de cartes postales avec sujets roumains. En 1900 il arrive à Paris pour compléter ses études et, dans l'atelier de la bohème de la rue Vaugirard il deviendra l'un des membres fondateurs de la Société *Tinerimea Artistică*. À l'exposition de 1903 il présente un grand projet décoratif inspiré par un conte roumain, *Les 12 filles d'empereur et le palais ensorcelé*,³³ (Fig. 6) relevant d'une veine concentrée sur la récupération du folklore et des arts populaires dans l'interprétation magique du symbolisme. 1903 est l'année quand il travaille en Bretagne



Fig. 6 – Ștefan Popescu *Les douze filles de l'empereur et le palais ensorcelé*. 1903. Gouache, or et crayon sur carton. 50,8 × 97 cm. Musée National d'Art de la Roumanie, inventaire 3108.

et se rattache au groupe dit de la « bande noire », les peintres de la Bretagne, Lucien Simon et Charles Cottet. Maintenant il expose à Bucarest dans le magasin de Gebauer, une peinture-réclame pour la Société « La Jeunesse Artistique ». Il est possible qu'il s'agisse de la *Femme en rouge*³⁴ du Musée d'Art de Constanța, œuvre qui reflète les échos de la Sécession réunis à ceux de l'époque parisienne d'Alphonse Mucha.

Collectionneur passionné des tissus de la contrée de Gorj en Olténie, Ipolit Strâmbu (1871-1934)³⁵ a étudié à Bucarest avec G.D. Mirea. En 1896 il gagne une bourse d'enseignement et va ensuite passer cinq années à Munich à l'Académie royale de Bavière, sous la direction de Carl von Marr, peintre d'origine américaine établi en Allemagne, spécialiste des intérieurs somptueux peuplés de femmes élégantes peintes à la manière romantique de Menzel. Strâmbu sera attaché lui aussi aux sujets dédiés à la femme qu'il traite dans son milieu moderne: le boudoir (voir *Devant le miroir* de 1908),³⁶ lisant à la lampe ou plus souvent dans le jardin, en plein air (*Fig. 7*). Aux expositions de la Société il figure aussi avec des scènes animées par des bergers idylliques à la manière de Grigorescu. Personnalité complexe qui trouva son but dans la carrière didactique, Ipolit Strâmbu simplifie petit à petit



Fig. 7 – Ipolit Strâmbu *Devant le miroir*. Reproduit dans la Septième exposition de peinture et de sculpture de la Société *Tinerimea Artistică*, [Catalogue], Bucarest, 1908, cat. 108.

sa démarche vers une interprétation moderne de l'iconographie de la femme, élément important de l'iconographie symboliste.

Nicolae Vermont (1866-1932)³⁷ a étudié à Munich et aussi à Paris avec le graveur Diogène Maillot. La diversité de ses sujets (portant surtout sur la peinture anecdotique et sociale de source munichoise telle la célèbre toile *Les Émigrés* de 1902) présente quelquefois des éléments symbolistes. Ce sont les scènes inspirées par la Bible exposées dès 1910 (*Triptyque*)³⁸ et 1912 (*La Crucifixion*),³⁹ qui ramènent au jour les ombres mystérieuses de Rembrandt ou les effets violents de lumière propres au maniérisme. Vermont est aussi l'auteur de la composition ayant comme personnage principal la femme nue, la femme fatale comme en prouvent *Les Muses*⁴⁰ de 1910 ou *Salomé*⁴¹ de 1913 (Fig. 8), rappelant l'imagerie similaire de Félicien Rops ou Anders Zorn.

Arthur Garguromin Verona (1868-1946)⁴² suit des études très poussées à Vienne et en Italie, puis à Munich avec Fritz von Uhde et Simon Hollosy et enfin à Paris avec Bouguereau et Georges Ferrier à l'Académie Julian. Son enseignement astucieux amplifie sa vision originale très proche d'un réalisme perçant de la nature. En 1910 il reçoit la médaille d'or à l'exposition internationale de Munich. Aux expositions de la Société il présente des sujets inspirés par la Bible (*Automne* 1903, *Jésus et la samaritaine* 1911), des scènes avec paysans de Bessarabie rappelant la peinture russe et des paysages dont nous signalons le sombre *Paysage d'hiver à Herța*⁴³ de 1915 (Fig. 9) avec église et corbeaux inspiré toujours par le par son pays natale.

Les sculpteurs, Ocare Spaethe (Fig. 10) ou Fritz Storck essaient, pour la plupart dans les portraits de leurs femmes, de dépasser les confins trop rigides d'un réalisme photographique, quant à D.D. Mirea, le frère du peintre, il s'est spécialisé à reproduire un type sentimental de berger-biblot à l'instar de Grigorescu.

Un mot doit être dit sur les artistes étrangers invités par les membres de la

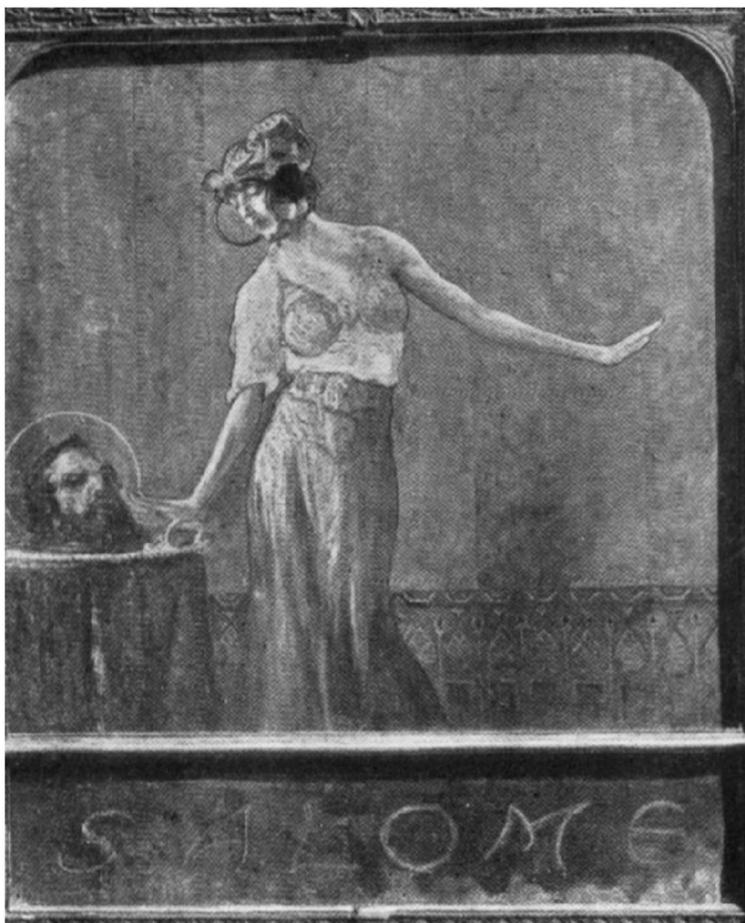


Fig. 8 – Nicolae Vermont, *Salomé*, 1913. Reproduit dans la Douzième exposition de peinture et de sculpture de la Société *Tinerimea Artistică*, [Catalogue], Bucarest, 1913, cat. 180.

Société d'exposer à côté d'eux. En 1904 la Société invite plusieurs artistes grecs (les peintres N. Gheranistis, N. Lytras et l'artiste décorateur Anna Papadopol) et nomme pour l'exposition internationale d'Athènes, Kimon Loghi comme commissaire et Apcar Baltazar, Jean Al. Steriadi et Alexandru Satmary comme exposants. Malheureusement les informations sur cet événement sont pauvres, de même que pour la présence de la Société en 1905 à la IX^e exposition internationale des Beaux-Arts de Munich.

Un participant actif aux expositions de Bucarest est le sculpteur américain d'origine suédoise Carl Millès (1875-1955). Il commence à figurer dans les catalogues dès 1903 lorsqu'il subissait encore l'influence de Rodin. Un autre invité a été le sculpteur

Fig. 9 – Arthur Garguromin Verona, *L'Hiver à Herța*. Reproduit dans la Quinzième exposition de peinture et de sculpture de la Société *Tinerimea Artistică*, [Catalogue], Bucarest, 1915, cat. 282



autrichien Gustav Gurschner (1873-1971) spécialisé dans la petite plastique. Quant aux peintres, signalons en 1911 Henri Martin (1860-1943) avec une superbe pièce *L'Été*,⁴⁴ travaillée selon les percepts du néo-impressionnisme, aux touches superposées et couleurs claires (*Fig. 11*). Un artiste encore mystérieux est l'allemand Heinrich Haberl présent à l'exposition de 1909 et dont l'œuvre graphique (douze pièces travaillés à la pointe et à l'eau-forte se trouvent aujourd'hui au Cabinet des dessins et des gravures du Musée National d'Art de la Roumanie)⁴⁵ prouve un symbolisme marquant à la manière de Klinger.

Il y avait au sein de la Société un vrai culte pour Nicolae Grigorescu qui a soutenu de son vivant les jeunes artistes (il figure avec deux oeuvres en 1903 et sept en 1904 et 30 pour le commémorer en 1912). Dans les portraits de femmes, cousant ou rêvant dans les pénombres de l'intérieur ainsi que dans les œuvres dites de la « période blanche » nous

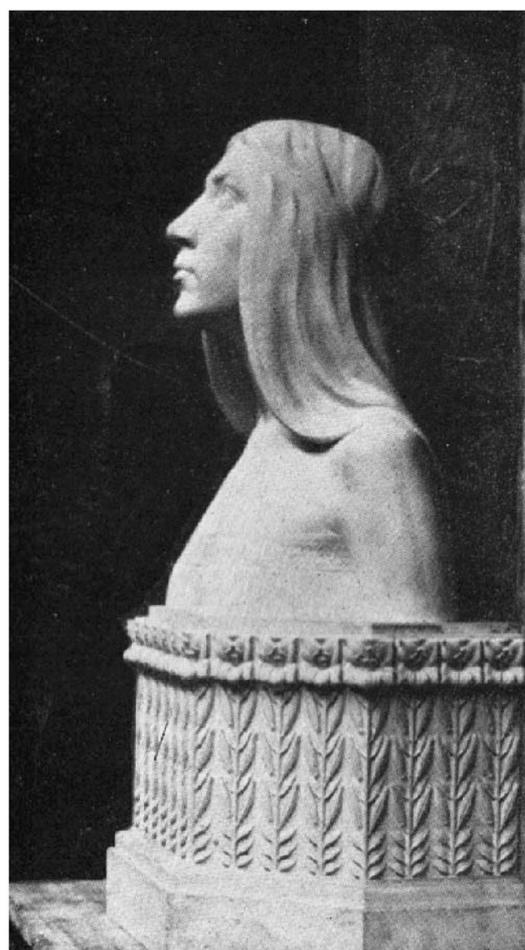


Fig. 10 – Oscar Spaethe *Sainte byzantine*. Reproduit dans la Troisième exposition de peinture et de sculpture de la Société *Tinerimea Artistică*, [Catalogue], Bucarest, 1904, cat. 219.

apercevons un symbolisme subtil et encombrant, caché sous les effets de la maîtrise picturale. L'autre grand peintre dont les mérites furent mis en évidence par les membres de la Société fut Ioan Andreescu, qui jouit d'une exposition de 26 pièces en 1910.

Dès 1903 la Société s'enrichit de nouveaux membres tels Apcar Baltazar, Pericle Capidan ou Jean Al. Steriadi. Mort jeune, préoccupé tant par la peinture que par les arts décoratifs, Baltazar (1880-1909) est l'auteur d'un tableau emblème pour l'iconographie symboliste, datant de 1907-1909,⁴⁶ la mort d'un vieux vagabond dans une rue de banlieue, dans une attitude qui rappelle le personnage mort de la rue Transnonnain de Daumier. Toujours lui, en 1909 expose une pièce de facture symboliste et d'inspiration biblique: *Jésus pleurant les citadelles*.⁴⁷ À son tour, avec *La Juive du Salonique*,⁴⁸ Pericle Capidan (1869-1966) fait appel à l'atmosphère plongée dans l'ombre de l'œuvre de Rembrandt. Jean Al. Steriadi (1880-1956)⁴⁹ est un cas différent, il est l'adepte, tout comme son confrère Dimitrie Hârlescu, de la peinture inspirée par le monde des humbles personnages (*Armeleutemelerei*). Il adopte une vision symboliste quand, en 1918, à la demande de Bogdan-Pitești, il fait lithographier le portrait d'après nature d'Alexandru Macedonski.⁵⁰ Steriadi connaissait le poète par sa première femme Nora Condruș, originaire du milieu aristocratique d'Olténie, d'où provenait aussi Macedonski. Malade, à la figure émaciée, le personnage montre encore l'élégance ostentatoire par laquelle Macedonski exaspérait ses contemporains.

Figure préminente des milieux artistiques au début du XX^e siècle et après, Cecilia Cuțescu-Kunzer-Storck⁵¹ débute comme peintre aux ascendances symbolistes. Ses modèles bohémiens sont figurés dans des espaces neutres animés seulement par des feuilles succulentes qui mettent en valeur le dessin onctueux des formes. *Salomé*, composition de 1910 est un thème de prédilection pour les symbolistes, que l'artiste traite par une surprenante juxtaposition des têtes.⁵²

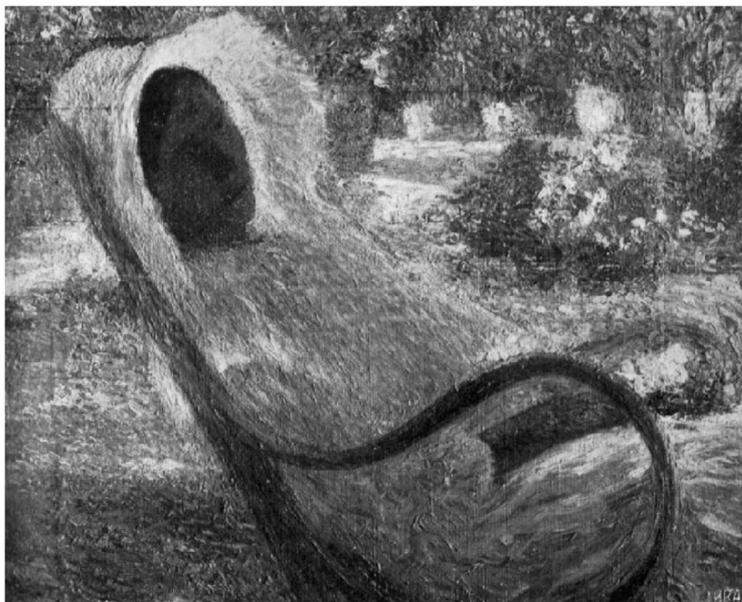


Fig.11 – Henri Martin *L'Été*. Reproduit dans la Dixième exposition de peinture et de sculpture de la Société *Tinerimea Artistică*, [Catalogue], Bucarest, 1911, cat. 2.

Le graveur Gabriel Popescu (1866-1937)⁵³ commence à exposer à la Société dès 1904. Ses études approfondies à Paris, avec Jules Jacquet, ancien élève d'Henriquel Dupont, le mènent à expérimenter non seulement les procédés classiques de gravure, le burin et l'eau-forte mais aussi le monotype, genre dans lequel il obtint des résultats remarquables. Dans les deux planches exposées à la Société (*Le cîme Vârful cu Dor*, interprétation au burin et à l'eau forte d'après la peinture de G. D. Mirea datant de 1900, et *Le Sphinx*, eau-forte d'après la sculpture de Dimitrie Paciurea de 1912),⁵⁴ l'artiste traduit avec sensibilité la rêverie et l'irréel de l'atmosphère symboliste.

Trois sont les artistes qui seront adoptés par la Société sous les auspices symbolistes, Dimitrie Paciurea (1873-1932) en 1907, Ion Theodorescu-Sion en 1909 et Theodor Pallady en 1911, chacun suivant des maîtres symbolistes reconnus comme Rodin pour Paciurea, Fantin-Latour pour Sion, Gustave Moreau et Puvis de Chavannes dans le cas de Pallady (*Fig. 12*) (*Fig. 13*).

Le catalogue de 1910 s'ouvre avec deux textes introductifs signés, un par George Murnu et l'autre par Theodor Cornel.⁵⁵ Après

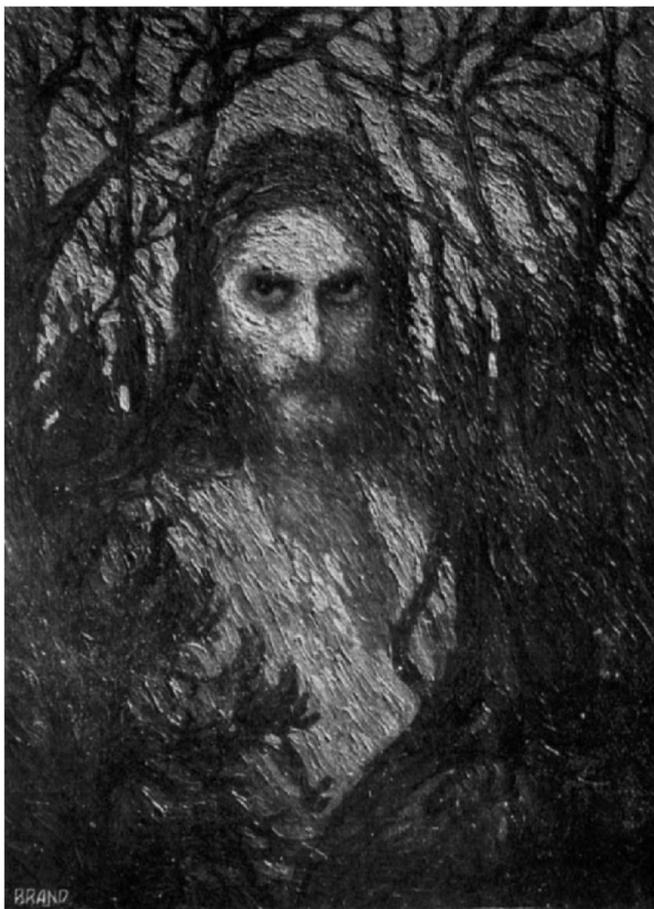


Fig. 12 – Ion Theodorescu Sion *Lux in tenebris lucet*. Reproduit dans la Neuvième exposition de peinture et de sculpture de la Société *Tinerimea Artistică*, [Catalogue], Bucarest, 1910, cat. 222.

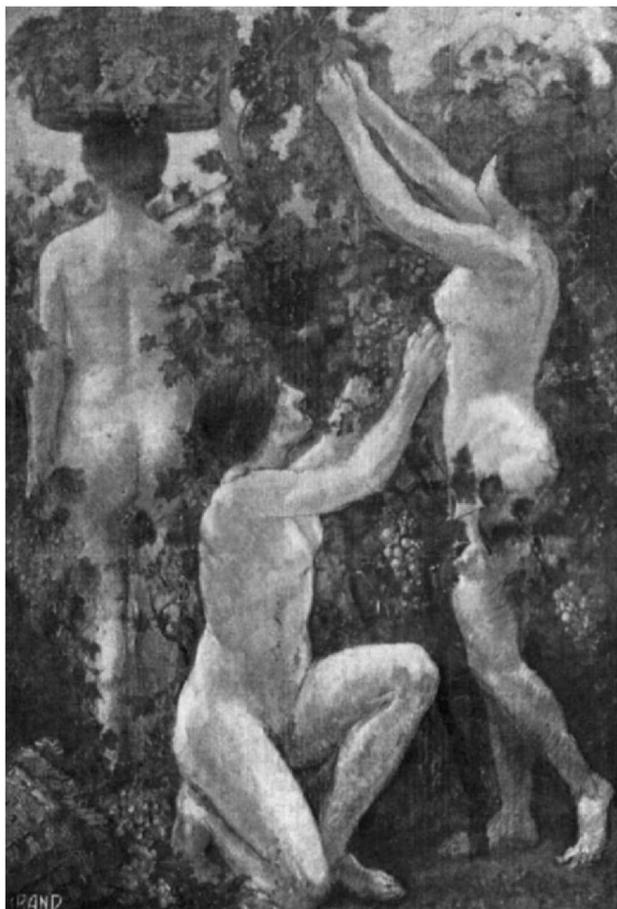


Fig. 13 – Theodor Pallady *L'Automne* (panneau décoratif). Reproduit dans la Quinzième exposition de peinture et de sculpture de la Société *Tinerimea Artistică*, [Catalogue], Bucarest, 1915, cat. 120.

avoir fait appel à une devise du philosophe Charles-Victor Cherbuliez, sur l'action civilisatrice de l'art, Murnu évoque la merveilleuse action du groupe d'artistes de la Société *Tinerimea Artistică* motivés et réunis par la force de l'idéal. Car affirme-t-il, selon

la bonne tradition symboliste, « l'idéal c'est la force motrice de l'âme, il ramasse autour de lui les énergies, les renforce et les pousse vers la victoire ».⁵⁶ Ces mots constituent, dans un certain sens, la clôture d'une époque marquée décisivement par le symbolisme.

Notes

¹ Voir Adrian Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski* (Vie d'Alexandre Macedonski), București, 1966, pp. 430-431.

² Voir Theodor Enescu, *Luchian și primele manifestări de artă independentă în România. Eșeu asupra gustului artistic la sfârșitul secolului al XIX-lea în Scrieri despre artă*, Ed. soignée par Ioana Vlasiu, vol. I, București, 2000, pp. 95-116.

³ Pour « le style Bing », à voir entre autres Gabriele Fahr-Becker, *Jugendstil*, Könemann, Köln, 1996; *Jugendstilgraphik* [Éditeur Thomas Walters, biographies par Gabriele Sterner], DuMont Taschenbücher, Köln, 1980.

⁴ Paul Constantin, *Arta 1900 în România*, București, 1972.

⁵ Petre Oprea, *Date despre activitatea Societății Tinerimea Artistică între 1902 și 1916*, in SCIA, 2,

1963, p.466-472; *Societăți artistice bucureștene*, București, 1969.

⁶ *Buni artiști, buni camarazi* [Catalogue par Marian Constantin], Muzeul Național Cotroceni, București, 18 mai–30 iunie 2001.

⁷ Amelia Pavel, *Orientări în critica românească de artă: Th. Cornel*, in SCIA, XII, 1965, pp. 285-298.

⁸ Pour Anastase Simu voir Remus Niculescu, *Bourdelle et Anastase Simu in Antoine Bourdelle (1861-1929) vecteur de la modernité, Bucarest-Paris, une amitié franco-roumaine* [Catalogue] Musée National d'Art de la Roumanie, 2006, p. 61-91.

⁹ Pour Alexandru Bogdan-Pitești voir Theodor Enescu, *Primul muzeu de artă românească modernă: Colecția Alexandru Bogdan-Pitești*, in *Scrieri despre artă*, II, Ed. soignée par Ioana Vlasiu, București, 2003, p. 29-163.

¹⁰ Nicolae Petrașcu, *Icoane de lumină*, București, 1972, p. 85-89.

¹¹ Voir Gheorghe Vida, *Istorismul și pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX* (L'histoire et la peinture roumaine de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du commencement du XX^e siècle), in *Artă românească. Artă Europeană. Centenar Virgil Vătășianu*, Oradea, 2002, p. 323-329.

¹² Theodor Enescu, *Momentul 1910 în istoria artei moderne românești*, in *Scrieri despre artă* II, *op.cit.*, p. 9-28.

¹³ Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln, 1965; *Le Symbolisme en Europe* [Catalogue], Paris, Grand Palais, mai-juillet, 1976; *Lost Paradise. Symbolist Europe* [Catalogue], The Montreal Museum of Fine Arts, June, 8-October 15, 1995. Pour les collections roumaines, voir aussi *Ars et Tekhné. Expoziție de grafică simbolistă și Art Nouveau* [Catalogue par Mariana Vida], Muzeul Național de Artă al României, București, decembrie 2001–martie 2002.

¹⁴ Voir Petre Oprea, *Constantin Artachino*, in *Scrieri despre arta românească*, București, 1971, p. 7-24; Liza Damadian, Mariana Văzdăuțeanu, Doina Penteleiciuc, *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea, A-C*, vol. I, Muzeul de Artă al R.S.R., București, 1978.

¹⁵ *Constantin Artachino (1870-1954)* [Catalogue par Ruxandra Dreptu], Muzeul Național de Artă al României, București, 2004, cat. 2. Le tableau a été reproduit dans « Calendarul Minervei », București 1904. Apud Georgeta Răduică, Nicolin Răduică, *Calendare și Almanahuri românești. 1731-1918. Dicționar bibliografic*, București, 1981.

¹⁶ *Societatea Tinerimea Artistică. A treia expoziție de pictură și sculptură* [Catalogue], 14 martie–1 mai 1904, cat 1-3.

¹⁷ *Muzeul Toma Stelian. Catalog (Pictură, sculptură și desen)*, Casa Școalelor, București, 1939; Elena Mateescu, Maria Grigorescu, Florica Arsenie, Doina Stoian, Stela Ionescu, *Repertoriul graficii*

românești din secolul al XX-lea, D-K, vol. II, Muzeul de Artă al R.S.R., București, 1981.

¹⁸ Pour Cottet et Simon, voir Léonce Bénédite, *La peinture au XIX^e siècle*, Paris, s.d., p. 210 et 213.

¹⁹ Voir Theodor Enescu, *Symbolismul și pictura*, in *Scrieri despre artă*, vol I, *op.cit.*, p.160-163.

²⁰ *Societatea Tinerimea Artistică. A treia expoziție de pictură și sculptură*, *op.cit.*, (1904), n°50.

²¹ *A șaptea expoziție de pictură și sculptură a Societății Tinerimea Artistică* [Catalogue] 9 martie-1 mai, 1908, no. 42.

²² *Les Couleurs du jardin dans le paysage roumain* [Catalogue par Rodica Matei, Denia Mateescu et Ruxandra Dreptu], Muzeul Național de Artă al României, București, 2006, cat. 79.

²³ Pour Luchian voir Theodor Enescu, *I. Formația lui Ștefan Luchian et II. Semnificația picturii lui Ștefan Luchian*, in *Scrieri despre artă*, vol I, *op.cit.*, p.15-255 et aussi Petru Comarnescu, *Luchian*, București, 1954.

²⁴ *Societatea Tinerimea Artistică. A treia expoziție de pictură și sculptură*, *op.cit.*, (1904), n°181. Variante du célèbre pastel exécutée en 1907-1908, repr. in *Luchian. Peisajul și compoziția în aer liber* (Luchian. Le paysage et la composition au plein air), [Catalogue par Ștefan Dițescu], Muzeul de Artă al RSR, București, 1968, n°53

²⁵ Alexandru Tzigara Samurcaș, *Expoziția Tinerimii artistice II* (1904), in *Scrieri despre arta românească*, ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie, bibliografie și note de C.D. Zeletin, București, 1987, p.134.

²⁶ Pastel, aujourd'hui dans la collection dr. I. Capota de Tecuci, voir Theodor Enescu, *Scrieri despre artă, II, op.cit.*, p. 130 n°12 (25).

²⁷ À voir *Expoziția retrospectivă Luchian*, [Catalogue par Virgil Cioflec], Academia Română, București, 1-31 martie 1939, no.1

²⁸ Elena Mateescu, Maria Grigorescu, Doina Stoian, Stela Ionescu, Rodica Teodorescu, *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea, L-O*, vol. III, [1985] nr. 5654,5689.

²⁹ Voir *Georges de Feure (1868-1963)*, [Catalogue par Ian Millman], Van Gogh Museum Amsterdam, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1993.

³⁰ *Societatea Tinerimea Artistică. A treia expoziție de pictură și sculptură*, *op.cit.*, (1904), n° 192. Voir aussi *Gheorghe Petrașcu desenator și gravor* [Catalogue par Mariana Văzdăuțeanu], Muzeul de Artă al RSR, București, s.d. [1972], n°1.

³¹ Musée d'Art de Tulcea, huile.

³² Voir entre autres pour Ștefan Popescu, *Expoziția de grafică Ștefan Popescu* [Catalogue par Liza Damadian], Muzeul de Artă al RSR, București, 1969 et aussi Ene Elena, Vida Mariana, *Gravura în relief. Artiști din România. 1900-1950*, Muzeul Național de Artă al României, București, 1997.

³³ Dana Bercea, Liana Mateescu, *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea, P*, vol. V, Muzeul Național de Artă al României, București, 1998.

³⁴ Muzeul de Artă Constanța. *Expoziția permanentă* [Catalogue coordonné par dr. Doina Păuleanu], Chimprest, Constanța, 1998, p. 34 et 165 (donation du dr. Gh. Vintilă pour le Musée d'Art de Topalu).

³⁵ Petre Oprea, *Ipolit Strâmbulescu, artist și profesor*, in *Scrieri despre arta românească*, op.cit., p. 73-85.

³⁶ *A șaptea expoziție de pictură și sculptură a Societății Tinerimea Artistică*, op.cit., (1908), n°108.

³⁷ Voir Theodor Enescu, *Nicolae Vermont* in *Scrieri despre artă* II, op.cit., p. 152-156.

³⁸ *A noua expozițiune de pictură și sculptură a Societății Tinerimea Artistică* [Catalogue], Bucarest, 11 aprilie 1910, n°165.

³⁹ *A unsprezecea expozițiune de pictura și sculptură a Societății Tinerimea Artistică* [Catalogue], București, 1912, n°355.

⁴⁰ *A noua expozițiune de pictură și sculptură a Societății Tinerimea Artistică*, op.cit., (1910), n°103.

⁴¹ *A douăsprezecea expozițiune de pictură și sculptură a Societății Tinerimea Artistică*, București, 31 martie 1913, n°180.

⁴² Voir Ion Zurescu, *Verona*, București, 1957.

⁴³ *A cincisprezecea expozițiune a Societății Tinerimea Artistică* [Catalogue], București, 29 martie 1915, n°282.

⁴⁴ *A zecea expozițiune de pictură și sculptură a Societății Tinerimea artistică* [Catalogue], 23 aprilie, 1911, repr. n°2.

⁴⁵ Elena Mateescu, Maria Grigorescu, Florica Arsenie, Doina Stoian, Stela Ionescu, *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea, D-K*, vol. II, nr. 3901-3912.

⁴⁶ Voir *La mort de Lumânărică*, in *Apcar Baltazar* [Catalogue par Dana Herbay], Musée National d'Art de la Roumanie, București, 1980-1981, n°33. Le cadre décoré avec des bougies s'éteignant fait semblant à la mort et au nom du vieux clochard.

⁴⁷ *A opta expozițiune de pictură și sculptura a Societății Tinerimea Artistică* [Catalogue], 15 martie-15 aprilie 1909, n°15.

⁴⁸ *A șaptea expoziție de pictură și sculptură a Societății Tinerimea Artistică*, op.cit. (1908), n°28.

⁴⁹ Voir Călin Dan, *Steriadi*, București, 1988.

⁵⁰ *Jean Al. Steriadi. Litografi* [Catalogue par Mariana Vida], Musée National d'Art de la Roumanie, aprilie-octombrie 2005, n°6.

⁵¹ Voir surtout les mémoires de Cecilia Cuțescu-Storck, *Fresca unei vieți*, Editura Vremea, București, 2006 et aussi Marin Mihalache, *Cecilia Cuțescu-Storck*, București, 1969.

⁵² Pour ce thème à voir Hugo Dassner, *Salomé*, Hugo Schmidt Verlag München, s.d.[1912].

⁵³ *Gabriel Popescu. 1866-1937. Expoziție retrospectivă* [Catalogue par Stela Ionescu], Muzeul de Artă al RSR, București, 1969.

⁵⁴ *Ibidem*, n°5 et 7.

⁵⁵ Theodor Cornel, *Cuvânt despre frumos* in *A noua expozițiune de pictură și sculptură a Societății Tinerimea Artistică*, op.cit., (1910). Signalons les vignettes réalisés par Cecilia Cuțescu-Storck pour ce texte.

⁵⁶ George Murnu [Introducere], in *A noua expozițiune de pictură și sculptură a Societății Tinerimea Artistică*, op.cit., (1910). Cette fois les vignettes appartiennent à Ary Murnu.

The theme of the *femme fatale* – a reference in *fin-de-siècle* culture, not only captured social meanings (connected to women's fight for emancipation) but maybe also represented an opportunity to impose the symbolic model of a feeble and spoilt masculinity. Synchronic to the feminist movements from the Western area, the subject step out the boundaries of aesthetics by its bias to present. Charles Turgeon, professor of political economy at the Law School of the Rennes University, who in 1902 analysed rigorously the French feminist movement, used to consider it as a reality of the contemporary times.¹ The subject used to include questions of civil rights, a woman's career, and so on. Seen from this point, the woman's attitude was perceived as strong and strange, and maybe hence it follows her demoniac treats. The symbolist-decadent literature gave a sublimed mirror-image of the woman, who is described in two contradictory ways: one side repressive, sensual and cruel, under the figure of a despicable human being; the other side innocent, pasive, ghostlike: an immaterial character whose pure nature made her intangible. In the Viennese ambiance the relation masculine-feminine used to challenge authors as Rosa Mayreder, Rudolf Lothar or the Russian-native Lou Salome-Andreas. Rosa Mayreder remarked in her male contemporaries a certain effeminacy in contrast with the active, dynamic position of the modern woman. The virile expression of the contemporary woman seems to go together with an increasing devitalization of the male. The transformations she noticed regarding the essence of genders, modified – she suggested – their perception.² In his turn, Rudolf Lothar identifies the existence of a feminine imprint over the sensibility of the time; he talks about a woman's will of power *having as a consequence the transmission of the female's hyper-sensitiveness of the gaze, pleasure, thinking, feeling overwhelming the man*.³ In painting and sculpture themes as *Salome* evoke this discourse related to the partition and the instable balance of masculine and feminine

IMAGES OF SALOME IN THE ROMANIAN ART

Corina Teacă

forces. Writers as Rachilde (Marguerite Aymery), Joris-Karl Huysmans, Charles Baudelaire, Oscar Wilde, or – in the Romanian area – Adrian Maniu, Mateiu Caragiale, Dimitrie Anghel, etc., explored in their works the different angles of the subject. *Raoule de Vénérande*, the heroine of the outrageous novel of Rachilde⁴ – *Mr. Venus* – (published in Brussels in 1884), or *Salome* the main character of the homonymous play of Wilde, belong to this category. The novel of Rachilde – judged as obscene –, shocked the public opinion by its concept of sexual and power inversion. It was a reverse perspective to the established social laws, unacceptable for that time, a private order where the woman takes control of the relation, dominating the man physically and mentally, assuming masculine fundamental social attitudes and positions: seduction, violent sexual possession, financial support.⁵ This mental cast of the dominating, detached woman (a real fact considered also by the misogynist Otto Weiniger in his book),⁶ competes with an ambiguous masculine pattern, perverted by contamination with feminine treats: this is the crossing point of literary fiction and real life. Weiniger's assesment that there is a correspondence between the female's emancipation and the masculine side of her personality⁷ responds to the current opinion. On the other hand, the decadent texts reveal

a particular feminine pattern, a fragile, spectral appearance whose existence is related to the process of creation; her troubled, artificial image is destined to induce and stimulate the artist's capacity to dream. Not the natural beauty but the beauty of a painting – *Salome* by Gustave Moreau – makes des Esseintes – the hero of *À rebours* by J.K. Huysmans – dream, experience real emotions. “*Dans l'œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée.*” In the same line could be meant the relation of Dorian Gray with the young actress *Sybil Vane*, a woman who stirs up his passions only by her talent; and only performing on the stage she exceeds her condition becoming a living piece of art.⁸ This passive significance of the woman, permeable and dependent to imagination stimuli, contrasts deeply with those embodied by *Salome*.⁹

The Romanian artists showed a superficial interest in this subject:¹⁰ there are only few works in the public collections and others are known by means of printings;¹¹ these works were never interpreted in the context of the subject and scarcely included in individual contexts of the creation.

Among the firsts in this category are those realized by Nicolae Vermont who painted at least twice on the subject. Both pictures represented Salome as a passionate dancer in the episode of the *dance of the seven veils*. Although involved in the independent movement of the mid-90s together with Ștefan Luchian and other young artists of his generation, Vermont – by his work in general – took a distance from symbolism. This is the reason why his biographers would find similarities in style with Ludwig von Loefftz,¹² his master in the Munich Academy, a conservative artist known especially as a landscape and genre painter. Symbolist attempts in Vermont's work are limited to a few paintings and drawings, among them those already mentioned. In the first of these two (*Fig. 1*) the mark of the Munich artistic ambiance is obvious: not only in a certain dark violence reminding the painting of Franz von

Stuck or that of Hans von Marees,¹³ but also in the split composition. The image combines real – the dancing Salome – and fantastic elements: the spectral face in the background and the male presence in the lower part, which in this context has the significance of the reign of eternal life. Possibly not only the saint's head on the dish but also the other two masculine appearances were interpreted by the painter as representations of St. John; so, he appears as a *threatening ghost* (the spectral face), as an *inanimate body* (the head on the dish), and as an *immortal soul* (baptized in the waters of the Jordan, a hint to eternal life). The pose of St. John with rising hands sends to a Böcklinian type: the central panel of the triptych *Fertur Lux in Tenebras* (1881, Berlin, Nationalgalerie).¹⁴ By contrast, the glamorous *Salome* is dancing excited by her victory. Her figure evokes that *spiritualism of Luxuria* characteristic to the end of the XIXth century¹⁵ which *Rita Thiele* decoded in the writings of J.K. Huysmans.¹⁶ The scene reaches a morbid level, by offering a metaphorical image of the *vampire-woman*. An identical interpretation could be found in Fr. Storck's *Salome* (*Fig. 2*). The sculptor develops this treat on the background of the theme of the *femme fatale*, adding a note of animalism: her strongly erotic flowing corporal attitude recalls a feline enjoying its prey. Those works are still unique in the Romanian art. The critics never included them in their comments and so we are forced to assume that they were simply attempts to synchronize their creation to the most recent tendencies or they were executed for a very exclusive public addicted to the symbolist movement. In the literature such attempts are not ignored: Ilarie Chendi writing on the poetry of the symbolist Iuliu Cezar Săvescu, rejects the aesthetics polluted by strange pathologies: “*Ce păcat că idei atât de poetice, frumoase cu toată ciudățenia lor, sunt întunecate adeseori de o notă patologică, de acel senzualism nesănătos, care imprimă poeziilor lor erotice un caracter abject!*”¹⁷

In a different expressive way, but in the same line of the discourse on the relation eroticism-dream/death are the two nudes rounded by flowers (*Figs. 3,4*), realized by

Theodor Pallady after 1910; the vertical one, another gloss on the *femme fatale* theme, served as a cover illustration for Adrian Maniu's poem *Salome* (published in 1915). Here, the invasion of the vegetal reign has a sexual meaning. The accent on the corporal, the clarity of the nude refer to seduction, to an erotism related by the theme of death. Every contextual detail, every possible connection to the Bible's text or to the literary fiction are absent. Since the beginning Pallady avoided the forms enslaved to a literary source, preferring the suggestion as a mode of visual comment. Maybe this painting was not designed as a cover illustration but we have to admit that he assumed it: such a conclusion is imposed by the last cover of the book, illustrated with another image belonging to him – *Abel* (The prodigal son),¹⁸ creating a coherent discursive path with all the aspects implied by the images: seduction, devotion, ascetism. Between these representation limits emblematic for the subject, the text of the poem runs, having as a final sequence, the *death* of Salome. In the horizontal copy, the relation dream/death-love is presented in a more delicate way, connecting the same sensual feminine type, abandoned to the dream, with the flower, that here is pointing to her erogenous zones. Another example of the same connection is given by the painting of Kimon Loghi *Post-mortem laureatus* (ca. 1896) (exhibited in 1913 at the exhibiton of

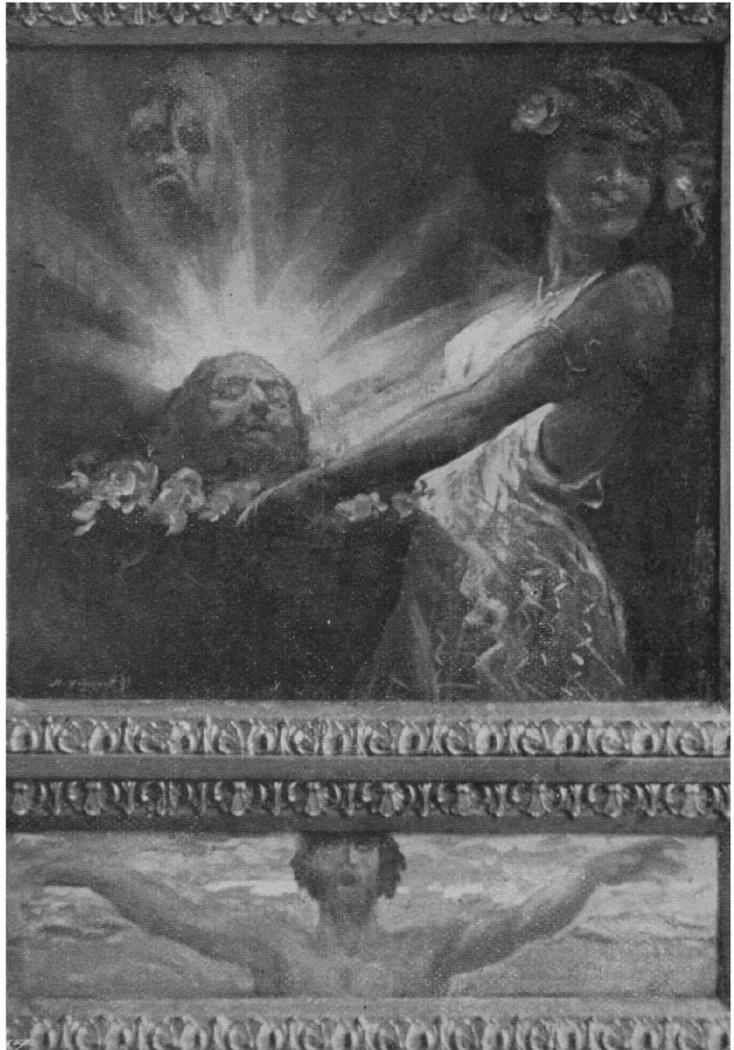


Fig. 1 – Nicolae Vermont, *Salome*, reproduced in *Ileana I*, n^{os}5-6, 1901.



Fig. 2 – Friedrich Storck, *Salomeea*, bronze, Storck Museum, Bucharest.



Fig. 3 – Theodor Pallady, *Nude*.

the society *Tinerimea artistică*),¹⁹ where the female dominating the image, keeps a cranium in her hands, exposed here as a sacrifice gift or a prize.

Between 1910-1916²⁰ Cecilia Cuțescu Storck worked a series of pastels having *Salome* as a subject.²¹ Her interpretation ignores the common places of the time, the female artist transforming the devouring character into a penitent, a meaning taken over from her husband Fritz Storck (*Pocăința*, bronze, 1903, *Căința*, bronz 1903).²² She avoids the cliché of dancing Salome and reduces the story to two moments, both implying the theme of sorrow: a collective *lamentatio* (known in two forms) – a composition breathing a certain emphasis of sufferance, detached perhaps from such readings as the play of Wilde or the poem in prose of Maniu; the other one (*Fig 5*) superior in my opinion, known in three variants, cuts off from the extended story a relevant fragment, that of the kiss, a scene that could be related to the *leitmotif* of Wilde's *Salome*: *Je baise ta bouche Iokanaan, je baise ta bouche*. Despite these possible connections, the influence of the literary source is strictly limited. Their point is to revalue the possibilities of the iconic representation and to reinforce the Christian message of the subject.



Fig. 4 – Theodor Pallady, *Nude*, oil on canvas, National Art Museum, Bucharest.

¹ Charles Turgeon, *Le Féminisme français. L'Émancipation individuelle et sociale de la Femme*, Paris, 1902, p. 4: *Nous sommes donc en présence, non d'une simple agitation de surface, mais d'un courant profond qui, se propageant de proche en proche et s'élargissant de pays en pays, pousse les jeunes filles et les jeunes femmes vers les sphères d'élection, – études scientifiques et carrières indépendantes, – jusque-là réservées au sexe masculin.*

² Rosa Mayreder, *Zur Kritik der Weiblichkeit*, Essays. Jena-Leipzig, 1905, chap. IV: Von der Männlichkeit, apud Jacques le Rider in *Modernitatea vinează și crizele identității*, Iași, 1995, p. 112.

³ Rudolf Lothar, *Kritik in Frankreich*, 1891 apud Gotthart Wunberg, *Das Junge Wien*, Tübingen, 1976, vol I; p. 211.

⁴ Rachilde wrote further novels where she analyzed this question under various forms: *La Marquise de Sade*, *Madame Adonis*, etc.

⁵ Vassiliki Lalagianni, *Sensualité, vices et révolte perverse: une lecture de La Marquise de Sade in Le fin-de-siècle dans le contexte européen*. Actes du colloque international, 23-24 oct. 1998, Cluj-Napoca, ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 1999. For Lalagianni the reversibility masculine-feminine in this novel of Rachilde consists in the conversion of the ephēb into a mistress and simultaneously of the woman into the person who possesses him. p. 68: « D'une 'délicate perversité', comme le disait Barrès, le récit de Monsieur Venus met en scène l'amour étrange et voluptueux qui unit Raoule de Vénérande et sa 'maîtresse', l'ephēbe Jaques Silvert. »

⁶ Otto Weininger, *Sex și caracter*, București, 2002; the theory of Weininger is based on the idea of the bisexuality of the human being. *Toate particularitățile sexului masculin se regăsesc la sexul feminin într-un stadiu mai slab de dezvoltare și invers.* (p. 44). ... *sexualitatea nu se limitează la organele genitale și glandele sexuale.* (p. 52) *Sexul nu este ceva care-și are centrul într-un punct dat sau care se manifestă printr-un anumit organ; sexul acționează asupra întregii ființe și, în consecință, se manifestă în fiecare punct în parte.* (p. 53)

⁷ *Ibidem*, p. 126.

⁸ From a feminist point of view Regenia Gagnier identifies in *Sybil Vane* an alter ego of the writer himself. [Wilde] 'was really *Sybil Vane*, the actor who could play any part' Regenia Gagnier, *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*, Stanford University Press, Stanford, 1986 apud John M.L. Drew, *Introduction in Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray*, Wordsworth, Hertfordshire, 2001. In fact, it confirms the translation masculine-feminine not just inside the work but also in his life. For the discourse on artificiality and, by contrast, the disdain for the nature, see Lalagianni, *op.cit.*, p. 68.

⁹ Another case is that of *Mme Chantelouve*, the character in another novel of Huysmans *Là-bas* (1891): [...] *simplul fapt că o cunoștea o față mai puțin ispititoare, mai banală; accesibilul întrezărit uccidea himera.* In J.-K. Huysmans, *Liturghia neagră*, București, 2003.

¹⁰ Another work having the same title was realized by Dimitrie Serafim, work probably exhibited at the exhibition *Cercul artistic* in 1907. The image returns us to Italian models of the XVIth century.

¹¹ See *Catalogul Expoziției oficiale a artiștilor în viață* in 1914; there are mentioned two works with this subject: *Salomeea* by N. Grimani (cat. 77) and *Dansul Salomeei* (The Dance of Salome) by Petre Troteanu (cat. 212).

¹² Amelia Pavel, Radu Ionescu, *Nicolae Vermont*, București, 1958.

¹³ Also that of the Swiss painter Arnold Böcklin, connected in his turn to the German artistic environment.

¹⁴ Dorothea Christ, Christian Geelhar, *Arnold Böcklin. Die Gemälde im Kunstmuseum Basel*, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Basel, 1990.

¹⁵ Lalagianni, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶ *Huysmans Konzeption des Satanismus als „spiritualisme de la Luxure” findet eine Entsprechung auf theoretisch-ästhetischer Ebene im Programm des spiritualistischen Naturalismus.* Rita Thiele, *Satanismus als Zeitkritik bei Joris-Karl Huysmans*, Frankfurt a. M., Bern, Cirencester, 1979.

¹⁷ [What a pity that so sublime ideas, beautiful despite their oddities, are often blurred by a pathological connotation, by that insane animalism that lends their erotic poems a loathsome spirit.] Ilarie Chendi, *Scrieri*, București, 1989, p. 74.

¹⁸ Also anterior.

¹⁹ Eventually a copy of the original; it knows Kimon Loghi, as other artists used to revisit various subjects from his creation, so that there are two paintings *Orientală*, one of them belonging to *Peles Museum* in Sinaia, and the other one to the National Museum of Art in Bucharest (unfinished); at the same exhibition Loghi presented another symbolist painting *Orpheus*.

²⁰ According to her biography, *Fresca unei vieți*, București, 1944.

²¹ In the collection of the museum "Frederic Storck și Cecilia Cuțescu-Storck" in Bucharest.

²² See Liliana Vârban, Ionel Ioniță, Dan Vasiliu, *Catalogul operelor de artă ale artiștilor din familia Storck aflate în patrimoniul muzeului „Frederic Storck și Cecilia Cuțescu-Storck”*, București, 2006. The forms of the two sculptures recall also models from Gauguin's paintings and engravings (the cycle *Manao tupapau*), but integrated in to a different context. It must be mentioned that Fr. Storck returned a few times to this theme: there is an Art deco *Salome* since 1931, detached from this cycle whose decorative features hide away or even cancel the Christian meaning of the first work.

Contraintes à répondre, vers la fin du siècle dernier, aux questions complexes qui ont accompagné le parcours accidenté de l'art plastique roumain, les investigations des dernières décennies se sont souvent arrêtées sur l'activité des sociétés artistiques, étudiant leur contribution à la transformation de la mentalité culturelle autochtone, leurs efforts de coordonner le rythme de l'évolution de l'art national avec l'ample pulsation qui caractérise en même temps le monde moderne contemporain.

Les études dues à des chercheurs tels que Al. Busuioceanu, A. Pavel, P. Comarnescu, B. Brezianu, Th. Enescu, P. Oprea, etc. ont mis en évidence les réactions favorables ou les oppositions suscitées autour de leur constitution, les changements d'orientation advenus et leurs échos survenus au long de leur existence, le statut et les conditions offertes aux artistes, enfin la mesure dans laquelle elles ont aidé ou non à l'éclosion de personnalités marquantes de notre art moderne.

Fondées donc, dès la huitième décennie du XIX^e siècle au nom de quelques aspirations d'organisation et artistiques pressantes, les premières associations professionnelles se trouvent à Bucarest,¹ la capitale gardant la priorité, vu les initiatives, durant la première moitié du siècle suivant, bien que surtout après la première Guerre Mondiale et parfois même avant, d'autres villes de Roumanie, comme par exemple Iassy, ou les grandes villes de Transylvanie (Braşov, Tg.-Mureş, Cluj) fussent entrées aussi en compétition, offrant aux artistes des milieux culturels propices à leur affirmation.²

Etant donné que le moment quand l'utilité effective de telles démarches s'est fait sentir se situait à une époque historique marquée par des transformations fondamentales dans tous les domaines, c'était normal que ces associations reflètent à l'origine les élans patriotiques doublés d'aspirations éducationnelles des intellectuels aux vues

LA SOCIÉTÉ *TINERIMEA ARTISTICĂ*. SA CONTRIBUTION AU DÉVELOPPEMENT DE L'ART ROUMAIN DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE

Ruxandra Juvara

progressistes tels que Alexandru Odobescu ou Constantin Exarcu. Ceux-ci se préoccupaient non seulement des témoignages attestant l'ancienneté du peuple roumain, mais aussi de son instruction. En lui créant les conditions nécessaires à la réception d'œuvres d'art jusqu'alors inaccessibles au large public, par un contact direct avec des expositions périodiques, on envisageait une certaine impulsion revigorante de la vie spirituelle et artistique roumaine. Même si elles provenaient plutôt d'un enthousiasme unificateur spontané visant à intégrer notre pays dans un essor européen concordant que d'une évaluation lucide de la situation des mouvements artistiques sur le plan interne ou externe, ce désir de se réunir, aussi peu vigoureux qu'il puisse paraître, témoignait pourtant d'une intention régénératrice certaine, perceptible dans le programme souvent utopique, aux prétentions disproportionnées par rapport aux données pratiques immédiates que s'étaient proposées ces premières associations hétérogènes, rassemblant artistes plastiques, architectes, écrivains, amateurs d'art.³

Les artistes cherchaient à augmenter leurs forces pour soutenir le prestige de la corporation et acquérir en même temps une meilleure appréciation individuelle, capable de les aider à améliorer les conditions matérielles

précaires de leur vie. Les éventuels avantages auraient compensé, dans une certaine mesure, l'indifférence des gouvernants qui, contraints à résoudre d'autres priorités, se montraient peu intéressés à cette époque-là par l'éclosion des arts et les difficultés des artistes. D'ailleurs, leurs réticences visaient également les décisions des jurys officiels accusés de subjectivisme non seulement dans la sélection et la présentation des œuvres, mais aussi par rapport aux prix accordés. C'était donc légitime que les objectifs principaux de ces groupes répondent à leurs nécessités immédiates concernant l'aménagement d'expositions supérieures à celles de l'État, dans des espaces appropriés convenables pour mettre en valeur les œuvres présentées et offrir l'opportunité d'un profit matériel espéré.

Bien sur, d'un point de vue actuel, les inconvénients implicites issus de leur nature plutôt hybride et les maladroites dont se font coupables les premières sociétés artistiques – la Société des Amis des Beaux-Arts (1872-1876), le Cercle artistique littéraire Intim-Club (1885-1886), le Cercle artistique (fondé en 1890) et même *Ileana*, Société pour la propagation du goût artistique en Roumanie (1897-1899) – justifient leur rapide démantèlement dû à des causes multiples: la diversité d'opinions des participants et surtout l'inexistence de critères suffisamment clairs affectant autant l'organisation des expositions que le jugement concernant l'appréciation de la valeur des œuvres. Leur mérite essentiel, en échange, réside dans l'agitation intellectuelle provoquée autour d'elles.⁴

La présence, en 1900, de la Roumanie à l'Exposition universelle de Paris avec une sélection consistante d'œuvres de peinture, de sculpture et de graphique, avait suscité un profond mécontentement autant parmi les jeunes artistes roumains qui étudiaient alors dans la capitale de la France que parmi tous ceux restés à la maison. Si les premiers, au courant des démarches novatrices, reprochaient l'incohérence de la sélection, les autres, artistes ou commentateurs enclins à soutenir les traditions autochtones, se

déclaraient ouvertement irrités par la présence d'œuvres aux velléités modernistes, symbolistes surtout, au détriment d'œuvres représentatives pour notre art national, comme celles de Grigorescu.⁵

Selon Gh. Petrașcu, Ștefan Popescu, Ipolit Strâmbulescu, Kimon Loghi et Frederik Storck – les quatre derniers arrivés à Paris après des études à l'Académie des Beaux-Arts de Munich – la manière dont s'était présentée la Roumanie devant les autres pays européens était décevante, fait qui éveillait le désir d'un raccord véritable aux préoccupations et aux idées qui donnaient à ce fin de siècle un parfum spécifique, exaltant et décadent, aussi propice à l'éclosion de la fantaisie qu'à la concrétisation des projets de démarches régénératrices.

D'ailleurs, les jeunes artistes roumains réunis à Paris avaient réussi à se faire plus ou moins remarquer. Lauréat dans l'exposition *Münchener Secession* de 1898 pour un portrait à résonance préraphaélite, Kimon Loghi avait également manifesté ses penchants symbolistes dans une de ses œuvres, reproduite dans une revue du pays, un visage wagnérien, plutôt fruit de l'imagination de l'artiste qu'inspiré d'une étude d'après modèle.

Ștefan Popescu, à son tour, très intéressé par des formules romantiques décadentes et raffinées, avait souvent atteint des problèmes de style dans une correspondance soutenue avec Dobrogeanu-Gherea et A.D. Xenopol ou dans un article publié dans *Arhiva* de Jassy, en 1898. Il faut mentionner qu'une année plus tard, il avait peint lui-même une allégorie de la musique en esprit Sécession, qui avait été acquisitionnée par le ministre Tache Ionescu pour le lycée de Brăila.

Ipolit Strâmbulescu, lui aussi, laissait derrière soi, en arrivant à Paris, une activité digne d'attention. En dehors des chroniques détaillées sur les expositions d'art de Munich concernant les maîtres de la Sécession, datées de 1897 et 1899, publiées en Roumanie, il avait déjà réalisé quelques-unes de ses peintures remarquables portant l'empreinte du goût *fin-de-siècle*.⁶

Enfin, Fritz Storck, après avoir solidement assimilé, à Munich, les subtilités de l'enseignement académique, se trouvait maintenant à Paris, à la recherche de ces représentations symbolistes souhaitées convaincantes, capables d'exprimer des états d'âme ombrageux, tels que la douleur, la pénitence ou le repentir.

Etant donné que leurs options pro-modernistes ne se retrouvaient pas dans la sélection d'art roumain présentée dans l'Exposition de Paris – celle-ci, réalisée en hâte, ne laissait pas entrevoir une orientation bien définie – le projet contestataire de fonder, de retour au pays, une société artistique capable de mettre en évidence les aspects les plus vigoureux de notre art et de se montrer en même temps ouverte aux recherches les plus récentes dans tous les domaines de la création, s'avérait en concordance avec leurs préoccupations. Certes, une analyse rigoureuse du climat culturel spécifique de la Roumanie aurait été également nécessaire afin d'attirer l'attention des cercles cultivés sur un tel groupe, surtout après la faillite des tentatives révolutionnaires, trop timides et inconséquentes, de l'*Ileana*. Une telle analyse aurait considéré plus attentivement les fautes et, pour installer plus fermement la nouvelle société sur le fondement solide des expériences accumulées, aurait renforcé une exigence qui manquait et, en plus, imposé un impératif de la qualité conditionnant l'accès des membres seulement en fonction de l'originalité de l'expression, de la pertinence de leurs créations sur le plan spirituel.

Il faut remarquer qu'à cette époque-là, en dépit du fait qu'on publiait fréquemment des chroniques sur les expositions d'art, la plupart des commentaires parus dans les périodiques du temps étaient subjectifs à l'excès, d'un goût relativement douteux et les affirmations, souvent naïves, étaient sentencieuses ou hyperboliques. Même les articles d'Al. Bogdan-Pitești ou L. Bachelin, les voix les plus autoritaires du moment, qui s'étaient arrêtés sur le talent exceptionnel de Luchian, ne rendaient pas suffisamment perceptible la

distance qualitative entre la facture de celui-ci – la seule effectivement moderne – et le modernisme hésitant, avec des réminiscences académiques, de ses confrères.⁷ Avec le temps, les mêmes incertitudes allaient affecter inévitablement le parcours de la nouvelle société qui, à la veille du nouveau siècle, s'apprêtait à promouvoir, au nom des mêmes aspirations exaltantes mais en fait sans réelle consistance, un art « libre et sincère », conservant plutôt, le règne de la même confusion des valeurs.

Ressentant les promesses que le début du siècle paraissait offrir et surtout mus par la généreuse impulsion de stimuler ainsi le progrès et la prospérité de l'art roumain, les contestataires de Paris se réunirent à Bucarest, le 3 décembre 1901, dans une salle de la fameuse brasserie Gambrinus, rue Câmpineanu, où, sous la formule incitante de « bons artistes, bons camarades », seront votés et signés les statuts de la nouvelle société *Tinerimea artistică*.⁸ Sous l'influence, probablement, de la fondation, en 1890, à Paris, de l'escomptée alternative du Salon officiel – la Société Nationale des Beaux-Arts, accusée par la suite de fournir les mêmes kilomètres d'œuvres dépourvues d'intérêt – ou, plus probablement, sous l'influence des expositions beaucoup plus stimulantes organisées ces dernières années chez Durand-Ruel, la nouvelle association roumaine se voulait forte et indépendante, « la plus forte et la plus riche de toutes les associations conçues auparavant par nos artistes du pays ». Pour que ce but soit atteint, les fondateurs avaient projeté habilement, de la faire protéger dès le début contre les attaques des officiels à l'aide diplomatique d'un mécénat aussi avantageux que puissant.

En ce sens, le patronage de la Princesse Marie, sollicité au moment même de la fondation de la *Tinerimea artistică* la plaçait d'emblée sous la protection d'un intérêt mondain, suscité par la présence implicite de l'élite au milieu des artistes, intérêt qui, à l'avenir, allait entraîner de soi-même des commanditaires et des amateurs appartenant à la haute volée, en garantissant ainsi autant

la survie de la société que sa reconnaissance officielle en tant que personne morale, ce qui s'accomplira effectivement par le décret du 21 avril 1908.⁹

Bien sur, l'autorité de la Princesse signifiait la protection officielle, anticipant un probable bien-être matériel qui aurait pu assurer à l'avenir l'indépendance désirée et la perspective convoitée de l'affirmation par l'intermédiaire de participations collectives aux expositions internationales, toujours plus nombreuses, organisées à l'étranger. Judicieusement anticipées, les conséquences de ces prémisses favorables cachaient, nolens-volens, le piège dans lequel s'embourbera irrémédiablement, par des cessions et des compromis, la jeune association, ce qui mènera à la diminution de cet intérêt pour les expositions qu'on percevait jadis autour des manifestations des premières années. Car, en dépit de l'enthousiaste exaltation qui accompagne d'habitude tout début, les aspirations communes tendaient à mettre en ombre les différences profondes qui existaient en fait entre les artistes qui, du point de vue théorique, étaient d'accord sur la nécessité de soutenir des affinités d'expression et des idéaux esthétiques semblables. Ainsi, membres fondateurs ou sociétaires, ceux-ci n'étaient pas, au fond, réunis véritablement par des considérations directement liées aux caractères plastiques de leur art, ce qui aurait établi sans équivoque ce changement notable par rapport aux réunions précédemment dissoutes ou aux associations qui fonctionnaient parallèlement (*Cercul artistic*, par exemple). La raison principale de l'association, basée surtout sur le refus de l'art officiel, sera assez vite quittée, directement ou indirectement, par le manque de critères clairs pour l'admission des nouveaux sociétaires, par leur marginalisation et même l'ignorance, pendant la première décennie d'après guerre, des tentatives modernistes les plus hardies.

D'ailleurs, les déficiences mêmes du statut de *Tinerimea artistică* sont significatives: l'insistance sur les aspects administratifs –

principes de direction, membres de l'association, obligations et privilèges des futurs membres – l'absence de tout critère programme à destination limitative ou restrictive concernant les artistes : ceux-ci n'avaient au début que l'obligation de soumettre leurs œuvres au jugement d'un jury qui, pour ceux devenus sociétaires par la fréquence des participations, n'était plus nécessaire. La nouvelle association se situait sans doute dans la succession de la société *Ileana*, prenant parti pour l'art nouveau, s'avérant sincère, ouvert à la réalité, préoccupé de capter les émotions, de rendre les affects, de transmettre les états d'âme d'une nostalgique ambiguïté, en concordance avec les tendances qui, chez nous, autour de 1900, étaient perceptibles dans le domaine littéraire surtout. On décelait des tendances similaires dans les tentatives littéraires ou artistiques de la Princesse Ileana qui participera aux premières expositions de *Tinerimea* avec des pièces de céramique ou de mobilier, des aquarelles aux fleurs ou des vignettes dans le style ornemental typique de *l'art nouveau*. Ce goût métaphorique, aux inflexions passéistes, réceptif aux aspects enrichis d'une empreinte légendaire médiévale, sera agréable aux cercles sélects et aura une influence notable sur les artistes occupant des positions de base dans *Tinerimea artistică*, tel que Kimon Loghi. Cette appétence pour les sujets à teinte sentimentale se retrouve chez d'autres membres de la société également, de Strâmbulescu et Verona jusqu'à Șt. Popescu et Vermont.

On remarque en même temps une autre direction qui, quoique épigone, sera souvent perçue dans les expositions de la première étape d'existence de *Tinerimea artistică* et très appréciée par les amateurs riches perméables aux références à la peinture du maître national, N. Grigorescu. Détournés ainsi, en quelque sorte, de l'admiration qu'ils portaient auparavant au style académique de G.D. Mirea, par exemple, ils dirigeront leurs préférences vers les artistes mentionnés ou vers les membres de *Tinerimea*, situés à

l'ombre du grand prédécesseur, tels que C. Artachino, Aricescu, N. Grant, etc.

Peu à peu la scission entre les représentants de *Tinerimea*, orientés vers des rêveries symbolistes, fournisseurs de paysages idylliques de la campagne, de portraits «de caractère» situés en plein air ou sous la lumière d'une lampe, travaillés la plupart dans une manière réaliste, avec des suggestions impressionnistes et les promoteurs de recherches individuelles, souvent considérés choquantes par les chroniqueurs, va s'accroître.

En suivant les expositions d'une année à l'autre, on assiste malheureusement à un regrettable cantonnement des talents, prometteurs au début, dans l'une ou l'autre de ces formules possibles ou à leur passage trop facile de l'une à l'autre, en fonction du moment ou des préférences des bénéficiaires, sans un engagement spirituel effectif de l'artiste, sans que l'effort de l'élaboration mène à un approfondissement et, éventuellement, à un enrichissement des solutions individuelles de langage plastique.

Pourtant, aussi sévère que soit la perspective du temps, il ne faut pas ignorer le flux d'enthousiasme que déclenchera l'apparition de ce ferment régénérateur, l'écho tout à fait étonnant qu'eurent les premières manifestations de *Tinerimea artistică*.

La première exposition collective de la nouvelle société, précédée pendant l'automne de 1901 par une exposition en quelque sorte d'épreuve, sera inaugurée dans une festivité organisée le 1^{er} mars 1902.¹⁰ Parmi les meubles et les étoffes aux formes décoratives réalisées selon les projets de la Princesse Marie, l'aménagement dénotait une attention particulière pour l'aspect général de la présentation, un ensemble dans lequel les commentateurs avaient presque unanimement décelé une forte influence de l'école sécessionniste munichoise. Quoique considérée nettement supérieure par rapport à d'autres manifestations aux intentions similaires, l'aspect inégal, les différences visibles entre les douze participants,

différences d'études, de virtuosité technique ou de dotation, et même les orientations stylistiques diverses ne restèrent pas inobservées. En général, d'une part sont classés ceux qui, conservant l'essentiel de la manière étrangère apprise, cherchent à s'en dégager au profit d'une expression propre, comme Luchian, Vermont, Artachino ou Verona. D'autre part, ceux qui, restés fidèles aux formules qui les ont consacrés, les appliquent à des sujets d'invention personnelle, ou à des motifs « véritablement roumains », comme Șt. Popescu, Kimon Loghi ou Strâmbulescu. Les mêmes tendances sont consignées dans les sculptures de Fritz Storck et O. Spaethe. La présence de Gh. Petrașcu, le seul artiste authentique qui restera, même après la disparition de Luchian, un des artistes de base de la société, en dépit des critiques les plus dures, se faisait remarquer par l'originalité de sa peinture vigoureuse, à la fois impressionniste et dramatique et qui annonçait une personnalité d'exception.

Quoique comptant parmi les fondateurs, le peintre N. Grant et le sculpteur D. Mirea restaient presque inobservés.

Bien qu'il n'y eût pas une scission proprement dite entre un style «nouveau» opposé à un art officiel, la présence de Luchian et de Petrașcu aurait été justement le ferment le plus fertile qui devait être mis en évidence et fortifié à l'avenir. Ni les principaux sociétaires de *Tinerimea*, ni les critiques n'étaient réellement prêts à identifier dans l'expression stylistique des œuvres de Luchian la fusion des antécédents spirituels de l'art roumain moderne avec les éléments les plus révolutionnaires de langage plastique, captant seulement au niveau superficiel des références d'ordre thématique ou formel dans le style *fin-de-siècle*, allemand ou français. On pourrait dire que la réception de l'ainsi dénommé style 1900, aussi complexe et varié qu'il se présentait au niveau européen, trouvait chez nous rien que la voie la plus accessible du réalisme bourgeois et de l'académisme naturaliste, aux accents plus ou moins impressionnistes, présents dans les salons officiels de l'époque. Les versions roumaines,

symbolistes ou post-grigoresciennes, sont, en effet, moins choquantes que la vision bizarre, «sommaire» et violemment poétique d'un Petrașcu ou, plus tard, la rupture indiscutable avec le passé proposée par Brâncuși.

Par conséquent, les expositions suivantes de *Tinerimea*, organisées annuellement à l'Athénée et régulièrement ouvertes au printemps, avec le même faste, consigné d'une manière élogieuse par les chroniques, surtout lorsque la Princesse elle-même y prenait part, ne seront pas trop différentes de la première par l'accent prioritaire mis sur ceux qui y étaient d'habitude présents. Les douze membres fondateurs, groupe de base ou Longhi, Strâmbulescu, Verona et Vermont gardaient leurs positions privilégiées, conserveront le droit de participer avec un nombre accru d'œuvres dont on choisissait aussi celles qui allaient être reproduites dans les catalogues.¹¹

Quant aux changements, en manque de révisions foncières, ils résultaient de la présence accidentelle des invités d'honneur (Grigorescu en 1903 et 1904 et qu'on avait pourvu d'une salle spéciale pour 30 de ses œuvres en 1912; Luchian, gravement malade, avec 15 œuvres, en 1910 – quand on organisera aussi une exposition rétrospective de 30 tableaux, dans une salle individuelle, Andreescu) ou de la participation, anémique, en 1904 et 1906, de quelques artistes étrangers venus d'Athènes, de Vienne ou de Paris, tous des artistes mineurs, ignorés d'habitude par les commentateurs. Exceptionnelle la présence, en 1903, du sculpteur norvégien symboliste Carl Milles qui se trouvait alors dans la capitale de la France, celle du peintre Henri Martin (un seul tableau) en 1911, celle du peintre anglais Frank Brangwin (avec quelques gravures), en 1912. Cela n'empêchera pas l'amplification continue de la société grâce aux nouveaux membres cooptés, noms sonores de l'art roumain, tels que les peintres J.Al. Steriadi, Th. Pallady, Fr. Șirato, C. Ressu, Iosif Iser, N. Dărăscu ou les sculpteurs D. Paciurea, C. Brâncuși, Abgar Baltazar, C. Cuțescu-Storck, E. Stoenescu, S. Mutzner, I.

Theodorescu-Sion, R. Maniu, etc. Au nombre toujours croissant de membres vont contribuer ceux qui, aujourd'hui étiquetés «plutôt artisans qu'artistes» seront considérés plus ou moins responsables pour la dévitalisation de la société, pour l'aspect terne de la *Tinerimea* de l'après guerre, tels Al. Poitevin Scheletti, Al. Satmari, C. Aricescu, Leon Biju, Stoica Dumitrescu, etc. Malgré sa longévité, elle faillit être abandonnée tour à tour par tous ceux qui l'avaient auparavant rendue fameuse.

D'ailleurs, dans le chœur des voix contradictoires qui avaient accompagné au début l'ouverture de ces véritables événements, s'envenimait la confrontation entre le clan des adeptes et défenseurs fidèles des voies connues et les partisans des «balbutiements» et des «atrocités» de l'art nouveau. Une intelligence clairvoyante comme celle de Mihai Dragomirescu voyait déjà en 1908 l'intensification de la discordance entre les œuvres superficielles, ternes et froides de Longhi, Artachino, Strâmbu, Aricescu, Bassarab, etc. et la vigueur artistique, l'expression hardie et incisive des véritables créateurs – Luchian, Petrașcu, Steriadi, Paciurea, Brâncuși.¹² Al. Bogdan-Pitești attirait également l'attention, l'année suivante, en 1909, sur la contamination progressive de la société par l'accueil de tous les «non-avisés», ce qui plaçait sérieusement le niveau des expositions sous un signe d'interrogation.¹³ Remarquons que 1910 avait marqué un moment crucial dans l'histoire de *Tinerimea artistică*, enfin placée dans un local propre – «Panorama Grivița», également connu sous le nom de «Panorama Braun» – par l'accueil dans l'exposition d'œuvres d'un modernisme radical. Il s'agissait des sculptures de Brâncuși *La sagesse de la terre* et *Le baiser* qui déclenchèrent des protestations et des remarques fulminantes.¹⁴ Le professeur Al. Tzigara-Samurçaș avançait même la suggestion qu'il fallait que le jury de *Tinerimea artistică* refusât de telles œuvres, compte tenu du rôle éducatif que l'exposition devrait avoir.¹⁵ Affecté, sans doute, par les articles des conservateurs, par les assertions

malveillantes, même irrévérencieuses, provoquées par la présentation de la première *Măiastra*, dans l'exposition de 1913 et franchement irrité par les critiques suscitées par les cinq œuvres – *La prière*, *Danaïde*, *Danaë (Portrait de Mlle Pogany)*, *La muse endormie* et *Le baiser* – exposées en 1914, le sculpteur décide de quitter le pays et s'installer définitivement à Paris.¹⁶

En fait, même avant la guerre, on ne pouvait pas empêcher le processus qui causait la perte d'éclat des expositions de la société – ce « grand sanatorium d'œuvres petites, malades », contentes de cohabiter dans une « mélodieuse somnolence », écrivait Arghezi.¹⁷

La diminution de l'exigence des jurys favorisait l'afflux des pseudo-valeurs au détriment des artistes de qualité qui, encore en 1916, honoraient la *Tinerimea* de leur présence : Marius Bunescu, C. Ressu, J.Al. Steriadi, Gh. Petrașcu, E. Stoenescu, I. Theodorescu-Sion, C. Medrea, etc.

D'autant plus après la guerre, les difficultés augmentent à la suite de la démolition du Panorama Braun, imposant le retour obligatoire aux conditions modestes permises par l'espace moins généreux offert par la rotonde de l'Athénée, ce qui peut motiver le retrait progressif des grands artistes à mesure que les perspectives des nouveaux groupes (*Arta română*, par exemple) s'avèrent très séduisantes. Par conséquent, le déclin du niveau des expositions annuelles de *Tinerimea* sera tel, qu'en 1926, à l'occasion de la 24^e manifestation de la société, on ne retrouvera à côté de Petrașcu que L. Biju, C. Isachie, N. Mantu, J. Neylies, D. Pherekyde, etc.

L'opposition manifestée vis-à-vis de l'aggravation de la situation de la société a été signalée dans des comptes rendus dus à des artistes importants, tels que Țirato ou Tonitza, à des intellectuels et des poètes admirateurs des arts, tels que T. Arghezi, M. Simionescu-Râmnicéanu, O.W. Cizek, P. Comarnescu, Al. Busuioceanu, etc. On blâme sans ménagement ces expositions « monotones, anémiques, dépourvues de goût » qui avaient réussi à nier à *Tinerimea artistica*

la révolutionnaire signification initiale, en la remplaçant inexorablement par le règne de « l'analphabétisme artistique ».¹⁸

Même l'exposition jubilaire de 1928, aménagée plus soigneusement au Pavillon des arts, rue Kiseleff, fût âprement critiquée pour l'abondance des produits second hand (le poète Adrian Maniu avait parlé de la réédition de la « grotte » de l'année passée) bien que la société eût pu être fière d'avoir rassemblé aussi quelques Œuvres des plus remarquables : à côté des peintures de Luchian, Petrașcu, E. Stoenescu, C. Cuțescu-Storck, S. Mutzner, R. Maniu, E. Popea, J.Al. Steriadi, Șt. Constantinescu, se trouvaient aussi des sculptures de Paciurea (*Chimère de l'air*, *Chimère de la nuit*, *Le dieu de la guerre*, *Méditation*) et de Brâncuși (*Măiastra*, *Mademoiselle Pogany*, *Tête d'expression*, *L'amour*, pièces qui se trouvent dans la collection Storck), des gravures et des dessins de Gabriel Popescu. Un souffle nouveau semblait animer de nouveau la vieille *Tinerimea artistica*.¹⁹

La présidence de Kimon Loghi, charge accomplie plus d'une décennie, a été rétrospectivement considérée salutaire par Al. Busuioceanu, car, ayant enfin l'intuition des voies progressistes, le peintre le plus réfractaire peut-être au renouveau du milieu artistique contemporain a réussi à appliquer « adroitement et fermement, avec tact et élégance » une autre stratégie et, en rouvrant les portes fermées de la « vénérable » société, a fait place de nouveau à la jeune génération.²⁰ Même si les expositions et les pages des catalogues continuent à recevoir, comme d'habitude, à côté des fondateurs les représentants de la vieille garde, ce seront les nouveaux venus qui vont régénérer l'atmosphère en donnant aux expositions un air d'actualité.

Dans les années trente, nous découvrons parmi les membres de *Tinerimea artistica* les peintres Lucian Grigorescu, Vasile Popescu, Olga Greceanu, P. Iorgulescu-Yor, Tache Soroceanu, Șt. Constantinescu, Adam Bălțatu, O. Angheluță, I. Țuculescu, etc., les sculpteurs Céline Emilian, Mac

Constantinescu, C. Baraschi, Ion Irimescu, B. Caragea, Ion Jalea, C. Medrea, Mița Petrașcu et beaucoup d'autres encore.

Ce sont les années d'une période relativement fructueuse, période qui se prolongera jusqu'en 1947, lorsque les expositions accumulent de nouveau des centaines d'œuvres, mais sans jamais renoncer au fardeau insignifiant que la société a sans cesse emmené avec soi. Reste mémorable la chronique de T. Arghezi au salon de 1943, lorsque les intentions rétrospectives des organisateurs avaient éveillé l'ironie amère du poète, ses méditations lucides sur l'ancienne génération révolutionnaire, sa déception face au présent «mariage» de la société avec le Salon officiel,

dont elle était doucement rapprochée par l'échec des «braves» de jadis qui, en dépit de leur ancien idéalisme violent et tourmenté, étaient à présent arrivés à ce résultat «anéémique, inexpressif et terne».

En conclusion, quoique la structure de la société *Tinerimea artistică* ne se fût jamais libérée du fardeau de la médiocrité, ni à son époque de gloire, lorsque Th. Cornel saluait «le merveilleux éclat» des formes nouvelles avec des «expressions de plus en plus diverses, plus étonnantes», elle représenta peut-être justement cette confrontation avec le mal nécessaire par rapport auquel, contre lequel les grandes valeurs de notre art moderne se sont définies, en gagnant leur vigueur et leur indépendance.²¹

Notes

¹ La première association artistique – *Societatea amicilor bellelor arte* – fût fondée à Bucarest en juin 1872; la capitale verra aussi, jusqu'en 1947, l'ouverture annuelle des expositions des sociétés *Cercul artistic* et *Tinerimea artistică* auxquelles s'ajoutent aussi, parmi d'autres, celles de l'association *Arta*. Pour un panorama rapide sur l'ensemble des associations artistiques de Bucarest (fondation, objectifs, expositions), voir: Petre Oprea, *Societăți artistice bucureștene*, București, 1969.

² Plutôt réunion libre qu'association proprement dite, l'école de Baia Mare, initiée par Hollosi Corbul, attira autant des artistes provenant de Transylvanie que de l'Empire austro-hongrois et même d'ailleurs, depuis 1896, Cf. Paul Constantin, *Arta 1900 în România*, p.172 et suiv.; Raoul Șorban, *O viață de artist între München și Maramureș*, București, 1986, p. 68 et suiv., 143 et suiv.

³ Relativement aux conditions qui ont favorisé leur constitution et leur activité et surtout pour l'analyse des causes qui ont déterminé leur dissolution, cf. Theodor Enescu, *Luchian și primele manifestări de artă independentă în România. Eseu asupra gustului artistic de la sfârșitul secolului al XIX-lea*, in *Studii și cercetări de istoria artei*, nr.3-4, 1956; Petre Oprea, *Societatea „Cercul artistic” și rolul ei în mișcarea artistică de la finele secolului trecut*, in *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, nr.1, 1959.

⁴ Cf. Manifestul Expoziției internaționale a Societății *Ileana* (București) 1898, Th. Enescu, *op.cit.*, p. 203 et suiv.

⁵ En ce qui concerne la présence de l'art roumain à l'exposition universelle de Paris, en 1900, et les réactions suscitées à Bucarest, voir: Ruxandra Juvaraminea, *La présence à l'étranger de l'art roumain au premier quart du XX^e siècle – la participation à*

l'exposition biennale de Venise (I), in *Rev. Roum. Hist. Art, Série Beaux-Arts*, Tome XXV, p. 71-81.

⁶ Pour l'étude approfondie des implications symbolistes contenues dans les œuvres réalisées à Munich ou à Paris par Kimon Loghi, Strâmbulescu, Ștefan Popescu et présentes aussi dans leurs écrits, cf. Theodor Enescu, *Simbolismul și pictura*, in *Pagini de artă modernă românească*, București, 1974, p. 13-17, 23.

⁷ À propos du rôle joué par Al. Bogdan-Pitețti au long des années, vers la fin du XIX^e siècle et le commencement du siècle suivant, voir Th. Enescu, *Luchian...*, *op.cit.*

⁸ Sur les circonstances concernant la fondation de la Société *Tinerimea artistică*, voir *A XXIV-a expoziție de pictură și sculptură. Aniversarea a 25 de ani de la înființare*. Catalogue, préface par George Murnu, București, mars 1926, p. 5 et suiv.; P. Oprea, *Societăți...*, *op.cit.*, p. 41-44 et suiv.; à propos de l'état de l'art roumain et des expositions ouvertes à l'Athénée à la veille de la fondation de *Tinerimea* voir aussi: Léo Bachelin, *L'Art en Roumanie*, I et II, p. 246-249, et III, pp. 428-429, in *La Renaissance Latine*, I^{ère} Année, n° 2, 15 juin 1902.

⁹ La loi sera publiée dans Monitorul Oficial du 8 (21) avril 1908. Signée par le Roi (Carol I^{er}), par le Ministre des cultes et instruction publique (Spiru Haret), et par le Ministre de la justice (T. Stelian); n° 1048.

¹⁰ Nombreux, les comptes rendus visant cette première manifestation réunissent des échos mondains, des opinions pour et contre les tendances *sécession* (voir aussi B. Brănișteanu, *Sécession*, dans *Adeverul*, XV, n° 4532, 12 mars 1902) entrevues dans les œuvres des participants. Citons, parmi d'autres:

B. Brănișteanu, Expoziția Tinerimii artistice, dans *Adeverul*, XV, n° 4522, 2 mars 1902, p. 1; J.B. (Jules Brun), *Tinerimea artistică*, in *La Roumanie. Journal conservateur quotidien*, année V, n° 990, vendredi 8 (21) mars 1902, pp. 1-2; A. Costin, *Expoziția Tinerimii artistice*, in *Literatura și arta română*, année VI, mars 1902, pp. 211-212.

¹¹ Les petits catalogues qui accompagnent d'habitude l'ouverture des expositions représentent une source documentaire essentielle (nom des participants, œuvres exposées, choix des images). Les chroniques et les comptes rendus, présents les premières années dans presque toutes les revues et les journaux importants, deviendront de plus en plus rares après la guerre, quand les expositions de *Arta Română* (association projetée à Jassy en 1917), se situeront sur un niveau nettement supérieur. On prêtera une nouvelle attention, parfois non exempte d'ironies, quand l'association « vieille », « officielle », acceptera d'intégrer un souffle novateur (quatrième décennie).

¹² Les commentaires de Mihail Dragomirescu visant les œuvres de Brâncuși (ses analyses sur les expositions de 1907 et 1908 in *Convorbiri*, 15 avril 1907 et *Convorbiri critice*, 15 mai 1908) sont mentionnés aussi in Barbu Brezianu, *Brâncuși în cultura și critica românească 1898-1914*, vol. *Pagini de artă modernă românească*, p. 71-74.

¹³ Voir Al. Bogdan-Pitești, *Note de artă: Expoziția societății Tinerimea artistică*, in *Anuarul presei române și al lumii politice*, București, 1910, p. 310-311 et B. Brezianu, *op.cit.*, p. 77-78.

¹⁴ Citons seulement les chroniques de D. Karnabatt, *Expoziția Tinerimii artistice*, in *Seara*, I^{re} année, n°310, 20 novembre, n°315, 25 nov., et surtout (idem, *Luchian, Artachino, Spaethe și alții*) n° 328, 5 décembre 1910, pour ses opinions rétrogrades, pour le manque d'intuition qui le pousse à considérer *La sagesse de la terre* plutôt l'œuvre d'un fou que celle d'un génie.

¹⁵ Comptant parmi les adversaires déclarés de la *Sagesse*..., qu'il trouvait « en contradiction directe avec toute la tradition esthétique » une sorte de « blague inaccomplie, un égarement, une négation volontaire de l'art qu'on ne peut pas accepter », le professeur Tzigara-Samurcaș considérait qu'une telle œuvre « conçue pour troubler les idées » devait être désavouée au nom d'une « conscience accrue du rôle éducatif que les expositions étaient censées avoir sur les masses » voir Al. Tzigara-Samurcaș, *Cronica artistică. Expoziția Tinerimii artistice*, in *Epoca*, 20 avril 1910 (chronique reproduite exactement in *Convorbiri Literare*, avril 1910 et mentionnée aussi in B. Brezianu, *Brâncuși și cultura...* *op.cit.*, p. 80-81); le contrepois des

détracteurs, soutenu par Cecilia Cuțescu-Storck et N.D. Cocea – véhément adversaire « des notions courantes sur la beauté, une beauté banale et plate, comme celle agréée par notre bourgeoisie friande d'art » (B. Brezianu, *op.cit.*).

¹⁶ Voir Theodor Enescu, *Tudor Arghezi critic de artă*, in S.C.I.A. seria *Artă Plastică*, Tome 11, 2, 1964.

¹⁷ Arghezi avait, déjà en 1911, une opinion exécrationnelle concernant l'attitude qu'avait adoptée, manquant ainsi aux promesses initiales, la Société soi-disant jeune, prématurément « ridée » apte seulement de promouvoir, ridiculement, « l'enfance sénile » de la plupart de ses membres. D'ailleurs, l'œuvre qui trônait au beau milieu de la X^e exposition était le portrait (figure entière) de la reine Elisabeth, par Oscar Spaethe, une sorte de « poupée en tôle, disproportionnée, balourde et raide », qui lui révèle « le génie de l'idiotie ». Non moins corrosives, ses remarques visant Kimon Loghi, Aricescu, Strâmbu, Verona, etc. et justes, celles qui, en revanche, apprécient les peintures d'Iser et de Ressu. Voir Tudor Arghezi, *Expoziția de pictură a Societății Tinerimea artistică*, publiée in *Facla*, mai 1911, et idem, *Expoziția Tinerimii artistice (Note)*, in *Facla*, mai 1911; les deux reproduites in *Pensula și dalta*, p. 11-13, 14-19.

¹⁸ Tonitza admettait, ironiquement, que durant ses 25 ans d'existence, la *Tinerimea* avait apporté des « services incontestables » à l'art roumain, mais qu'effectivement « tous nos talents ont été sinon chassés tout au plus à peine supportés » au cœur de la susdite association. Voir Tonitza, *Scrieri despre artă*, București, 1964, p. 90-91 (apud *Tinerimea artistică. Reflexii inoportune*, publié in *Universul literar*, 21 mai 1926).

¹⁹ Voir Adrian Maniu, *Expoziția Tinerimii artistice*, in *Rampa*, XIII^e année, n° 3234, jeudi 1^{er} nov. 1928. Tout de même, les convictions sur l'art du poète s'avèrent plutôt conformistes si on tient compte du fait qu'il considère Brâncuși présent seulement avec les mêmes œuvres connues depuis dix ans, dont rien que « le bizarre chapiteau d'un primitivisme qui reste encore intéressant dépassant les singeries de la mode » (le *Baiser*) lui plaît encore. Quant aux chimères de Paciurea, même s'il les mentionne, il ne les honore pas de commentaires.

²⁰ Voir Al. Busuioceanu, *Expoziția Tinerimii artistice*, 1941 in *Revista Fundațiilor*, février 1941, p. 426-427.

²¹ Un regard rétrospectif assez juste, qui s'arrête regrettamment, après l'exposition de 1926, in Petru Comarnescu, *Însemnări despre Tinerimea artistică*, in S.C.I.A., seria *Arta Plastică*, n° 12, 1963 p. 610-617 et 654-655.

Il y a près de onze ans, Simon Morley dans un commentaire sur la retrospective *Brancusi* ouverte à Paris en 1995, observait que la recherche sur l'œuvre de Brancusi s'est polarisée au cours du temps selon deux directions.¹

La réception américaine, qui s'articula la première, dès la deuxième décennie du vingtième siècle, allait atteindre son réel épanouissement durant la deuxième moitié des années '60, à la faveur du minimalisme.

À l'époque, Donald Judd saluait en Brancusi un précurseur – le créateur de *l'objet spécifique*. La composition brancusienne, Judd la voyait épurée des derniers vestiges de classicisme et de symbolisme.

La critique américaine, explique Morley, sut mettre en lumière la façon dont Brancusi s'appropriait des filons exotiques, notamment africains et asiatiques, pour en exploiter à fond les suggestions formelles, tout en les épurant de leurs charges culturelles et historiques. L'artiste – affirme-t-on outre-Atlantique – s'engagea progressivement dans une quête de la pureté absolue et, son art, sous-tendu par une forte dimension prospective, s'imposa comme un repère esthétique à part et influença plusieurs générations d'artistes.

Morley souligne toutefois qu'en Europe, l'intérêt à sonder la charge symbolique de la sculpture brancusienne l'emporte et finit par configurer une direction de recherche alternative.

Dans une synthèse que Ioana Vlasiu a consacrée, à la même époque, aux rapports de Brancusi avec le symbolisme, il est fait mention que, dès 1958, Carola Giedion-Welcker avait remarqué que « *la manière brancusienne d'animer et de réduire la forme à son essence est, dans une certaine mesure, tributaire du symbolisme.* »²

La question de savoir dans quelle mesure la création brancusienne se laisse

LA DIMENSION SYMBOLISTE DE LA SCULPTURE BRANCUSIENNE. ÉTUDE DE CAS: *LE BAISER*

Matei Stîrcea-Crăciun

effectivement rattacher aux doctrines symbolistes, sinon dans quelle mesure elle les complète et les développe, exige le préalable d'évaluations ponctuelles sur la teneur symbolique de chaque motif, voire de chaque œuvre.³

Sans doute, les conclusions d'un tel projet d'envergure fourniraient-elles d'importants renseignements, permettant de mieux positionner l'esthétique brancusienne en rapport avec le symbolisme.

Et c'est dans cet esprit que notre communication se propose de présenter, à titre d'exemple, une exégèse inspirée par des méthodes d'analyse de l'imaginaire pratiquées en anthropologie symbolique.⁴

Le Baiser de Brancusi (1907) (*Fig. 1*) a souvent suscité des comparaisons avec *le Baiser* d'Auguste Rodin (1888-1889), tellement différent quant à sa manière et à son message (*Fig. 2*).

La composition de Rodin engage par empathie celui qui la contemple à s'identifier aux personnages sculptés : le spectateur participe mentalement à une scène séduisante par sa beauté franche qui revendique, au fait, tout espace calme et accueillant.

Par contre, dans *le Baiser* de Brancusi, l'exigence de la figuration soignée perd son

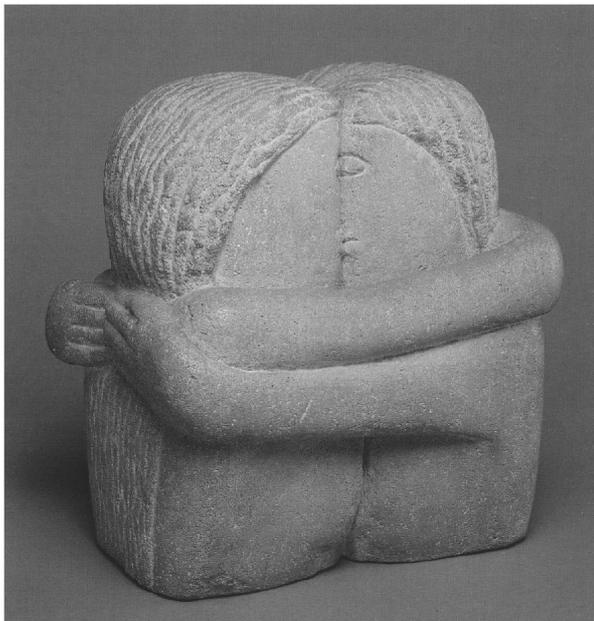


Fig. 1 – Constantin Brâncuși, *le Baiser*, pierre, 1907-1908, Musée de Craiova.

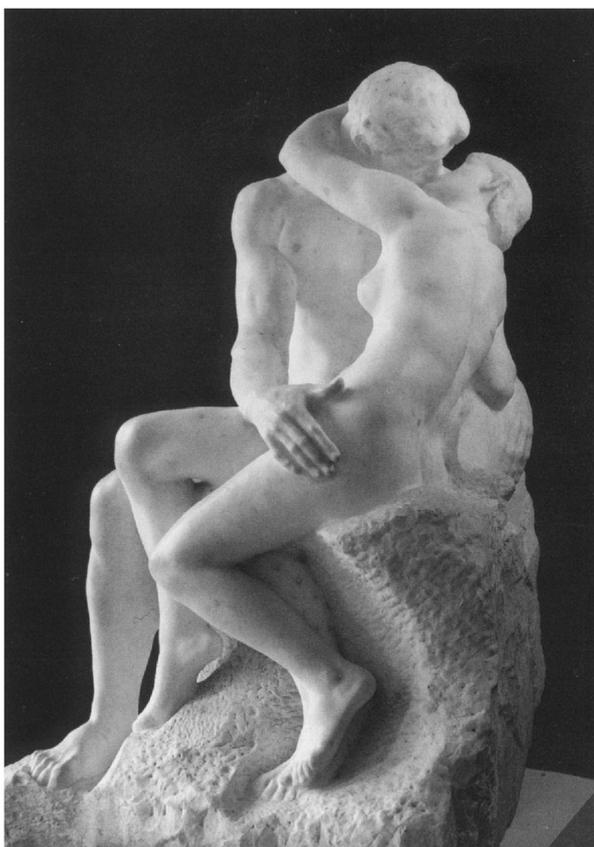


Fig. 2 – Auguste Rodin, *le Baiser*, marbre, 1888, Musée Rodin, Paris.

importance, et les corps des amants sont reproduits dans la pierre de façon schématique, comme si l'artiste cherchait à dessiner à subordonner l'expérience esthétique de la contemplation à un autre jeu de priorités. « *Tandis que l'œuvre de Rodin représente deux amants assis sur un rocher, observe Ann Temkin, dans la version de Brancusi, les amants sont le rocher, n'ayant d'autre existence spatiale ou temporelle que la leur.* »⁵

« *La création du Baiser, notait à son tour Sidney Geist, imposa l'abandon d'un talent que Brancusi avait mis dix à développer.* »⁶

Le sculpteur roumain eut la chance de travailler dans l'atelier de Rodin et de se rendre familier aux thèmes de son œuvre, il émula pour un court temps la virtuosité du maître et parvint même à gagner sa confiance. Et pourtant, par des compositions telles le *Baiser*; Brancusi vient faire subitement volte-face et s'engage dans une polémique tacite mais virulente contre Rodin.

*

Dans le bois peint de Peter Behrens, (*Fig. 3*) *le Baiser*, 1898, les yeux des amants restent fermés, alors que l'embrassement l'artiste l'exprime par l'attouchement des bouches qui se cherchent, par le croisement des nez qui frémissent au sentir de l'odeur de la chair et surtout par les entrelaces de mèches de cheveux disposés en couronne, comme s'elles avaient le pouvoir de protéger l'intimité des amants contre toute intrusion.

Il reste que la saillie du nez, au plan de la face, fait généralement obstacle à l'attouchement des joues lors d'un baiser. Brancusi tranche ce problème de la façon la plus radicale puisqu'il figure ses personnages comme s'ils n'avaient pas de nez. Et comme les deux visages parviennent ainsi à s'affronter parfaitement, le baiser des amants en est un des yeux plutôt que des bouches.

Leurs regards hypnotiques pointés droit devant, dégagent l'énergie incandescente d'un arc voltaïque. Ce n'est toutefois point la joie séductrice de la contemplation réciproque que le sculpteur retient comme sujet de son

œuvre, pas plus que l'abandon dont s'accompagne l'expérience érotique. À l'encontre des scènes imaginées par Rodin ou par Behrens, les amants de Brancusi tiennent leurs yeux largement ouverts. Alors même que le champ optique pour chacun d'eux se réduit à ne dévisager que les yeux de son partenaire.

Qui plus est, l'ommission des nez et des oreilles⁷ dans la figuration des deux visages traduit, au fait, la suppression allégorique de l'olfaction et de l'ouïe avec, pour effet, de faire croître, encore d'avantage, le poids des regards qui se croisent. C'est bien dans ce contexte qu'il convient de reconnaître combien le rapprochement exacerbé des orbites confère aux yeux une valeur symbolique cardinale dans l'économie de la composition.

Brancusi choisit de se placer à l'antipode du discours sensuel sur l'amour. Il importe de souligner combien chaque détail de l'allégorie qu'il construit vient répondre au dessein de retrouver dans l'art une vision de l'amour totalement affranchi de l'emprise du sensoriel – où n'interviennent ni les odeurs, ni les voix, ni même la tactilité puisque le couple est figé dans l'immobilisme.

Cependant, à bien regarder la sculpture, on s'aperçoit qu'aucun indice morphologique sauf les bras n'explique la force exceptionnelle de cet embrassement⁸. Il est surprenant de constater combien les bras des amants sont frêles et comment ils conservent pratiquement inchangée leur épaisseur depuis l'articulation de l'épaule et jusqu'à la poigné. Et puisque le sculpteur estompe toute suggestion de muscles et d'os dans la figuration des bras, il rend d'autant plus étrange cette étreinte tellement puissante qu'elle amène les visages à presque fusionner l'un dans l'autre.

Mais l'insolite des postures ne compromet point ici la crédibilité de la composition, si tant est que l'idée sous-jacente a en vue une métaphysique de l'accouplement. Plutôt que de dépeindre l'accouplement dans les termes d'une apothéose de l'introversión érotique, l'artiste crée l'image d'un couple évadé en

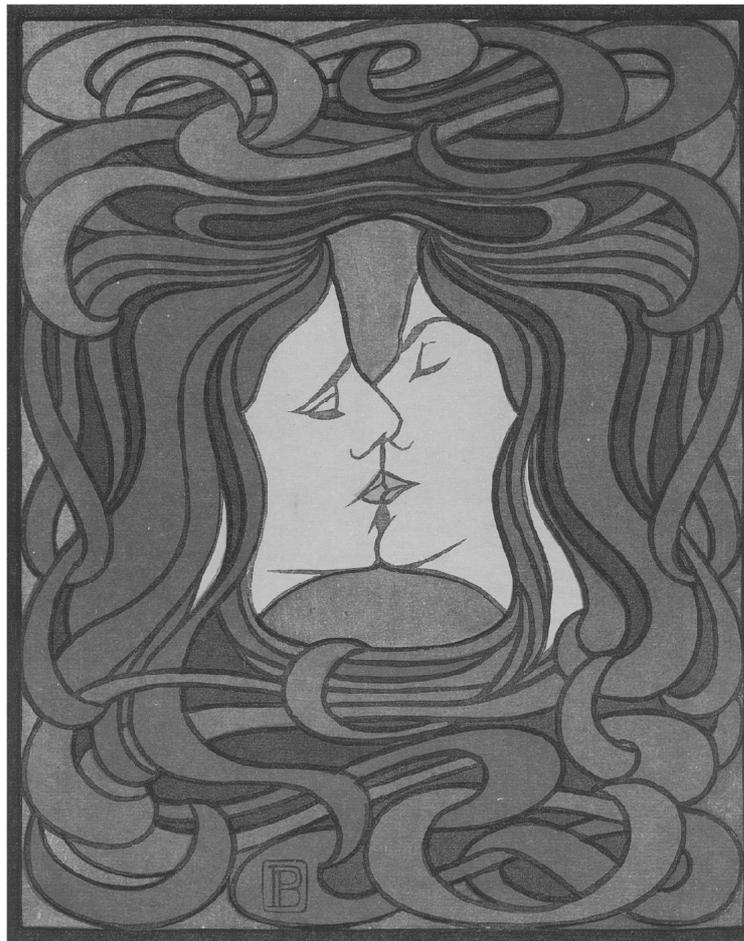


Fig. 3 – Peter Behrens, *le Baiser*, bois peint, 1898.

dehors du temps aussi bien qu'au-delà de l'espace.

C'est comme si, au moment où il travaillait la sculpture, Brancusi avait expressément eu à l'esprit un verset du deuxième chapitre de la Genèse qui explique l'idée générique d'accouplement: « *C'est pourquoi l'homme laissera son père et sa mère, et il se joindra à sa femme, et ils seront une même chair.* » (Genèse, 2.24)

Acceptons, à titre d'hypothèse, que la composition a recours au détail insolite de l'attouchement frontal des visages afin notamment de traduire en langage plastique l'action des époux de « se joindre » et de devenir « une même chair ». En d'autres mots, acceptons l'idée que *le Baiser* brancusien ait eu pour source d'inspiration

un texte de la Bible. Certes, la lecture en clef mythologique du symbolisme du *Baiser* prétend pour devenir crédible qu'elle soit corroborée par quelque autre détail allégorique de la même nature.

De fait, un tel détail n'est pas difficile à identifier. Considérons, par exemple, les quatre doigts réunis de chaque main qui retrouvent, en les touchant à peine, les quatre doigts réunis de la main opposée. Les pouces n'y apparaissent jamais, comme s'ils étaient retractés vers l'intérieur des paumes. Le motif des mains réunies est reproduit de façon symétrique du côté droit et du côté gauche de la sculpture. Et bien que l'angle sous lequel les mains sont inclinées diffère d'une variante à l'autre, bien que la conformation des doigts varie, elle aussi, notamment pour ce qui est de la longueur des doigts et de leur épaisseur, le sculpteur conserve inchangée la figuration des mains aux doigts réunis.

Il n'est peut-être pas dépourvu d'intérêt de rappeler que dans les jeux d'ombres, cette position particulière de la main, au pouce rétracté, produit l'ombre d'une tête de serpent.

Mais, il se trouve que le contour presque cylindrique des bras semble également censé faire allusion au corps cylindrique de serpents. Or, cette suggestion subliminale à un serpent enroulé autour du corps des amants renvoie, elle aussi, inévitablement à la scène de la tentation d'Adam et Ève au jardin de l'Éden puisqu'elle y introduit l'avatar de Satan.

Il s'ensuit que l'exégèse dispose ainsi d'au moins deux raisons qui indiquent comme source d'inspiration du *Baiser* un texte biblique.

Brancusi substitue à dessein le *carré* ou le *rectangle* au *cercle* dans la structure de la composition (la prévalence des formes rectangulaires y est évidente) afin précisément de dresser un éloge à la constance de l'amour face aux épreuves de l'existence. L'amour véritable, pour Brancusi, se veut statique. Il n'y a d'amour, affirme-t-il dans *le Baiser*, que lorsque l'écoulement du temps ne lui porte pas atteinte. Et quant aux formes rondes, elles lui paraissent non conformes dans ce cas, en raison notamment

de leur dynamisme inhérent. Par contre, l'amour, dans sa dimension de pérennité stable, rien ne saurait l'évoquer avec autant d'éloquence que la masse lourde d'un bloc rectangulaire en pierre. Dans le cas du *Baiser* de 1923 (*Fig. 4*), de la collection du Centre Georges Pompidou, la forme légèrement arrondie des têtes évoque l'érosion de la pierre comme pour faire allusion à l'érosion, que produit sur les humains, la vieillesse.

Dans une véritable antithèse de la danse érotique et de l'amour carnal, *le Baiser* évoque l'histoire d'un couple uni pour l'éternité, deux êtres enlacés qui fusionnent, corps et âme, au point de se métamorphoser en un bloc de pierre. Brancusi exalte la pérennité de l'amour dans les termes de l'inaltérabilité de la pierre, car, au fait, son effort consiste précisément à les expliquer l'un par le truchement de l'autre – l'acception de l'amour en tant que valeur cardinale dans la société il l'éclaire dans les termes d'un attribut essentiel de la pierre.⁹

Et il n'y a qu'à considérer la façon dont le sculpteur travaille le grain de la pierre dans plusieurs variantes du *Baiser* pour se convaincre que l'érosion mimée de la pierre ne s'adresse pas à l'œil, autrement dit que l'apparence d'objet ancien comporte plus qu'une valeur purement esthétique. Il convient d'y reconnaître une métaphore matiériste. Le *Baiser* se veut un symbole de l'amour qui perdure à l'instar de la pierre qui résiste à l'érosion du temps – à l'instar aussi de la légende sur le couple d'Adam et Ève qui traversa l'histoire pour imposer l'archétype de l'union entre l'homme et la femme.

Et quant à considérer l'impact esthétique de cette composition, il importe de relever comment, cette fois, l'empathie est délibérément éliminée du processus de réception. L'artiste ne pousse pas le spectateur à s'identifier à la sculpture. Il lui offre seulement un repère d'émulation qui se veut fascinant autant qu'intangible.

Dans *le Baiser* de Brancusi, aucun élément morphologique ne vient troubler la plénitude candide autant que mûre du baiser que se donnent les amants.

Or l'expulsion de toute charge maléfique semble entièrement délibérée dans ce cas. L'anti-manichéisme du discours plastique transcende le scrupule esthétique pour se réclamer une dimension axiologique.

« Chez Rodin, la tête de l'homme est au-dessus de celle de sa compagne, observe Sidney Geist; la différence absolue entre les sexes est symbolisée par le fait que les plans de symétrie des têtes se rejoignent à un angle droit. Dans l'œuvre de Brancusi, aucun personnage ne domine l'autre. Ils sont égaux dans le baiser. »¹⁰ Le sculpteur réitère avec insistance, par chaque nouvelle variante du *Baiser* (1907-1945), que la femme est l'égale de l'homme. Et les dimensions parfaitement égales des deux silhouettes énoncent, en termes physiques, une équivalence dimensionnelle qui intéresse le registre spirituel.

Dans une lettre adressée au Maharajah d'Indore, Brancusi s'explique: « La hauteur d'une œuvre ne veut rien dire par elle-même. C'est pareil pour la longueur d'une pièce de musique. Par contre, les proportions intimes de l'objet font tout ».¹¹ Par exemple, dans *le Baiser* de Craiova, haut de 28 centimètres, la proportion intime de la composition, l'unique qui y compte, se laisse facilement établir. Le rapport des personnages est 1:1. Et c'est peut-être bien là la formule maîtresse de l'amour qui perdure. À savoir que chaque un des époux soient l'égal de l'autre.

Sans doute, l'austérité inhabituelle de ce discours allégorique soulève-t-elle la question de savoir si *le Baiser* se voulait-il tributaire des visons théologiques sur la chasteté dans l'amour. Et il convient d'approcher ce problème en prenant appui sur les données strictement biographiques concernant la conception existentielle de Brancusi – laquelle faisait une large part aux attitudes libérales vis-à-vis des rapports d'amitié et d'affection entre hommes et femmes – pour affirmer que l'austérité de cette composition se veut exprimer une prise de position responsable notamment au sujet de la condition laïque de l'art en tant qu'institution vecteur des structures axiologiques de la société.



Fig: 4 – Constantin Brâncuși, *le Baiser*, pierre brune, 1923, Centre Georges Pompidou, Paris.

Lorsque dans ses notes d'atelier il proteste rudement contre l'abus de sensualité dans les arts du temps¹² – on devine qu'il reproche aux artistes de négliger la vocation majeure et pérenne de l'art, laquelle consisterait à édifier l'esprit plutôt qu'à le divertir. Le ludique et l'érotique sont, pour lui, tolérables aussi longtemps que le discours des arts n'en est pas dominé.

Et si par *le Baiser*, le sculpteur parvient ainsi à construire un exemple axiomatique d'un art où l'abstraction retrouve pleinement les acceptions qu'aller lui prêter Worringer en référence aux œuvres de l'antiquité et du Moyen Âge, le véritable grand mérite de Brancusi consiste à avoir mis en lumière les ressources du discours plastique matiériste en libérant sa composition « mythologique » du ballast des répétitions platement livresques.

*

« *La matière, explique Brancusi, ne doit pas être employée seulement pour servir le but de l'artiste, elle ne doit pas être sujette à une idée préconçue et à une forme préconçue. C'est la matière elle-même qui doit suggérer et le sujet et la forme; les deux doivent provenir de l'intérieur de la matière et ne pas lui être imposée de l'extérieur* ». ¹³ Il convient de rappeler, en prolongement de cette citation, une note d'André Salmon où il est fait mention que « *Brancusi fut le premier à imposer le respect pour la matière* ». ¹⁴

C'est bien regrettable que, pour avoir été essentiellement centrées sur l'exploration de textes littéraires, les études de Gaston Bachelard sur *l'imagination matérielle* ont manqué de tirer pleinement profit des

découvertes brancusiennes dans ce domaine. Cependant, les discours convergeants finissent toujours par s'intersecter. Et ce n'est guère une simple coïncidence si Paul Neagu – qui passa pour maints critiques britanniques pour le plus important sculpteur roumain d'après Brancusi – se déclare-t-il explicitement redevable aussi bien à Brancusi qu'à Bachelard. ¹⁵

Il n'y a pas de conclusions à tirer, fussent-elles provisoires, à l'issue de cette étude de cas. Car les problèmes que posent l'assimilation correcte des contributions esthétiques de Brancusi à l'édifice de l'art moderne sont trop complexes et prétendent – pour être extrapolables aux maints artistes qui subirent son influence – l'appui d'un ensemble plus riche de données.

Notes

¹ Simon Morley, *On the Myth and the Man: Brancusi*, Art monthly, London July, 1995, p. 17.

² Ioana Vlasiu; *L'exégèse de Brancusi et le Symbolisme*, Rev. Roum. Hist. Art, Série Beaux-Arts, Tome XXXII, Bucarest, p. 96.

³ Le texte de cette communication est tirée d'un volume en cours de parution (Matei Stircea-Crăciun, *Brancusi – L'intensité de la matière, Une approche de symbolisme hylésique*) qui réserve des analyses ponctuelles à chaque motif analysé.

⁴ Voir notamment les recherches sur l'imaginaire de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand aussi bien que celles de Claude Lévi-Strauss.

⁵ Ann Temkin in *Constantin Brancusi, 1876-1957*, (ed. Friedrich Teja Bach, Margit Rowell, Ann Temkin), The MIT Press, 1995, p. 90.

⁶ La description morphologique très soignée donnée par Geist n'envisage pas de développements dans le plan du symbolisme de la forme. (Sidney Geist, *Le Baiser de Brancusi* in *Les carnets de l'Atelier Brancusi, Le Baiser*, Centre Georges Pompidou, 1999, p. 14.)

⁷ *Ibid.*

⁸ Il est difficile d'accepter le commentaire lyrique de Geist qui fait intervenir « *l'échange des regards, l'attouchement des lèvres* » pour expliquer l'accollement serré des amants. (*op.cit.*, p. 13.)

⁹ « *jamais reproduit en bronze, observe Marielle Tabart, (le Baiser) sera le premier motif à être développé de manière thématique. Il devient l'emblème du sculpteur.* », cf. Marielle Tabart, *L'atelier comme lieu de mémoire* in *L'atelier Brancusi*, Paris, 1997, p. 70.

¹⁰ Geist, *Le Baiser*, p. 17.

¹¹ Athena T. Spear, *Brancusi's Birds*. New York University Press 1969,... (version roumaine: aux Ed. Meridiane, 1976, p. 106-107.)

¹² L'art qui se laisse excessivement séduit par les pulsions tantôt érotiques tantôt pathétiques, il le définit dans les termes les plus sévères: « *C'est l'exposition des femmes et des cauchemars réunis ou la masturbation générale.* », voir: Doina Lemny et Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși inedit, Însemnări și corespondență românească*, București, 2004, p. 68.

¹³ M.M., *Constantin Brancusi, A Summary of Many Conversations*, The Arts, vol. IV, No. 1, July 1923, p. XX; *La Dation Brancusi, Dessins et archives*, (Marielle Tabart, Doïna Lemny ed.), Centre Pompidou, 2003, p. 98.

¹⁴ Doina Lemny et Cristian-Robert Velescu, *op.cit.*, p. 454.

¹⁵ Voir: Matei Stircea-Crăciun, *Paul Neagu, Nine Catalytic Stations, A Study in Hylesic Symbolism*, Anastasia Publ. House, Bucharest, 2003.

Née le 14 avril 1900 – année qui définit le courant *Art Nouveau* – et affirmée aux Salons officiels de l’entre-deux-guerres «par des peintures et dessins de facture traditionnellement réaliste, avec une légère morgue lyrique»,¹ il va de soi que l’appartenance de Mina Byck Wepper au «courant» symboliste d’autour de 1900 ne peut être soutenue avec des arguments convaincants. D’ailleurs, peu nombreux sont les auteurs qui ont fait référence après 1990 à l’œuvre de l’artiste – je rappelle ici Amelia Pavel,² Tudor Octavian,³ Ioana Cristea et Aura Popescu⁴ – et qui l’ont intégrée, sans exception, au mouvement plastique d’après 1921, l’année de sa première exposition personnelle. Les quelques illustrations reproduites dans les albums de ces auteurs, toutes représentatives pour son activité de l’entre-deux-guerres, démontrent une peinture caractérisée par une plasticité vigoureuse, appuyée sur un dessin ferme et une chromatique bien mise en valeur, développée dans les limites d’un réalisme objectuel, hérité, *lato sensu*, du postimpressionnisme, d’où ne manque pas l’intérêt pour la problématisation des formes, encore non associé à une problématisation du contenu thématique.

Le seul élément de la biographie de l’artiste qui pourrait permettre de la placer sous la «constellation» du symbolisme serait la période des études en Allemagne, quand – nous dit-on – elle a fréquenté l’atelier de Franz Stück. Il faut cependant remarquer qu’aucun des exégètes mentionnés n’a fourni des précisions sur le temps passé pour son apprentissage en Allemagne, pour nous rendre éventuellement l’identification plus aisée, à l’époque, d’analogies avec l’œuvre du maître munichois ; d’autre part, nous n’avons pas retrouvé dans les œuvres de l’artiste qui sont en circulation aujourd’hui sur le marché d’art bucarestois, des parentés avec le style, la vision ou l’iconographie du fantasque allemand. Il serait, par conséquent,

SUR QUELQUES PANNEAUX DÉCORATIFS DE JEUNESSE DE MINA BYCK WEPPER

Marian Constantin

jusqu’à l’obtention de nouvelles évidences, imprudent de se hasarder à lui faire rejoindre, même partiellement, le symbolisme d’origine allemande.

Trois panneaux décoratifs de grandes dimensions, à nous signalés par un collectionneur de Bucarest, nous découvrent toutefois une Mina Byck réceptive aux tentations d’un art de facture symboliste. Nous allons commencer leur présentation par le seul panneau qui peut être identifié également par l’année de sa réalisation. Haute de 2,10 m et large de 1,00 m, signée à droite, en bas, en couleur brune «Mina Byck» et datée (1)918, l’œuvre est réalisée par la technique de l’aquarelle sur papier. La composition nous montre une jeune femme dans un paysage, surprise dans un état d’abandon estatique. La jeune femme est représentée de front, en position assise, avec le tronc légèrement incliné vers le côté droit. Le bras droit est fléchi par dessus la tête, qu’il entoure, lui servant en même temps d’appui. Le bras gauche, également levé jusqu’au niveau de l’épaule, attire après lui un voile rouge, aux plis circulaires (*Fig. 1*). Le peintre a représenté son modèle avec le buste dénudé, vêtu d’un voile de couleur ocre. Une colonne torsadée et un petit groupe d’arbustes sont les principales composantes de l’ambient de cette scène. Au premier plan

de l'image surprend une très riche végétation florale composée d'iris, de campanules, de pâquerettes, de mirabilis..., c'est-à-dire des plantes de jardin et de serre également, ce qui indique un paysage imaginaire. Nous pensons que les arbustes du second plan ont été inventés dans le même but de créer un effet « d'ailleurs ».

S'il nous fallait déduire le sujet de l'ouvrage à partir de l'analyse de l'attitude de l'héroïne, nous dirions que dans la vision de l'artiste a primé tout simplement l'expression d'un état d'extase provoqué (ou bien renforcé) par la nature paradisiaque environnante. La jeune femme semble s'abandonner pour de bon à la rêverie, ayant l'air de flotter sur une couche de fleurs, portée vers une terre ineffable et perdue dans le temps. À cette impression contribue l'aspect du vêtement qui – ainsi qu'on peut observer, n'est ni moderne, ni historique, ni à proprement parler antique – tandis que l'impression de fluidité est évoquée par quelques autres éléments formels : les courbes en spirale de la colonne, les plis ondulés du voile, le contour serpenté du feuillage, et, certainement, l'aspect de la guirlande de liserons, qui se répand en cascade vers le sol. L'idée de suggestion, de « sentiment poétique » qui se transmet à l'observateur vient surtout du caractère énigmatique qui se dégage de l'attitude ambiguë du personnage, dont les fantaisies restent vouées à l'intuition.

La seconde composition, signée à droite, en bas « Mina Byck », non datée, haute de 2,14 m, ayant beaucoup de similitudes avec la première (ce qui nous amène à avancer toujours 1918 en tant qu'année de son élaboration) est configurée autour de deux personnages : une jeune femme debout, au centre de la composition, et, devant elle, un personnage pubère agenouillé au bord d'une source (*Fig. 2*).

Le cadre naturel de l'image, tout aussi abondant et divers que dans le premier panneau, accumule des espèces végétales autochtones et exotiques, ce qui démontre à nouveau l'intention de l'artiste de figurer une

terre idéale, un « autre monde ». Les personnages, partiellement dénudés, sont vêtus de longs voiles vaporeux qui n'évoquent pas la mode ou les mœurs d'un temps historiquement reconnaissable, faisant toutefois, comme dans le cas précédent, une allusion à un paganisme possible.

Alors que pour le premier ouvrage analysé, l'attitude « aquatique » pourrait être déduite à partir d'éléments accessoires – formels et stylistiques en tant que réminiscences du langage de l'*Art Nouveau*, elle est maintenant explicite et significative. Nous avançons la supposition que le thème de cet ouvrage pourrait « raconter » l'histoire de la source sacrée, ou de la sacralisation de celle-ci, ou bien, par extension, l'histoire de l'eau en tant qu'origine de la connaissance spirituelle. Tandis que le personnage féminin répand la matière divine au-dessus de l'eau ou bien répand de « l'eau vive » dans la nature la pubère s'incline dans un geste de vénération sur la source, recevant dans l'auget des mains la source bénite. Les visages de nos héroïnes sont sérieux et sereins et leurs gestes démontrent la solennité inhérente à un rituel. Deux accessoires vestimentaires ayant une charge symbolique, renforcent cette dernière hypothèse : le ruban qui entoure la tête du « novice » « évoque la participation à une action généreuse », et la ceinture du même personnage a une « valeur initiatique sacralisante », étant « la matérialisation d'un engagement (...) d'un serment sacré »⁵; symboles de protection et de purification, les deux bandeaux à forme circulaire indiquent l'aspiration à la perfection, l'accomplissement d'une promesse sacrée. Au-delà de la symbolistique présupposée, ce second ouvrage est aussi suffisamment éloquent pour être attaché à une vision symboliste.

Enfin, appartenant à la même zone de préoccupations et, croyons-nous, étant donnés les éléments communs du langage plastique, à la même période, le troisième panneau décoratif a pour protagonistes trois personnages féminins. Exception faite d'un

terrain plus accidenté au plan rapproché et d'un horizon couvert de profondeur, le cadre du paysage n'est pas différent de celui des œuvres précédentes. Conforme aux descriptions antérieures est aussi l'attitude des héroïnes de cette scène, de nouveau réunies au bord d'un cours d'eau (*Fig. 3*).

Si par leurs physionomie et vêtements les personnages en position verticale pourraient suggérer une simple scène exotique, le nu du premier plan situe le discours dans le registre de la méditation. Présentée dans la bien connue position réflexive rodinienne, la femme (appelons-la « la néophyte ») est assise au bord de l'eau, sur un rocher recouvert d'une draperie rougeâtre (couleur ayant une vieille charge initiatique). « Isolée » par sa propre nudité – qui peut être une note de renvoi à l'idée de purification – absorbée par de profondes pensées, elle semble avoir été surprise dans l'acte solitaire préalable à l'initiation, qui va la propulser vers la transgression de la condition profane. (*Fig. 4*) Nous insérons ici également l'hypothèse qui nous a été suggérée pendant le colloque, suivant laquelle le thème de l'ouvrage serait les trois âges de l'humanité», quoique le nu – qui devrait représenter la vieillesse, l'âge auquel nous abandonnons nos vêtements profanes – ne porte pas de signes évidents de la sénescence. Nous n'allons pas insister sur les spéculations sur ce thème, qui ne peuvent être confirmées par des preuves suffisantes, nous bornant à enregistrer cette création également située sur la direction de l'art d'orientation symboliste.

Il nous reste cependant à déchiffrer les sources de l'œuvre de jeunesse de Mina Byck Wepper, autres que littéraires, auxquelles nous pensons qu'elle aurait pu accéder grâce à la bibliothèque de son père, le fameux linguiste Jacques Byck. Examinant « la fiche de création » de son dossier à l'Union des Artistes Plastiques, complétée par l'artiste elle-même, nous avons identifié un fil qui nous a permis de cerner les débuts symbolistes de l'artiste – d'ailleurs, elle a noté elle-même l'année 1921 comme étant son véritable

début. Elle a consigné pour cette année ses premières expositions à Bucarest : une « collective » dans le local de l'Université et la première exposition personnelle. Après avoir rappelé les étapes de sa formation au pays – l'école primaire et secondaire dans un établissement de religieuses à Bucarest et l'École des Beaux-Arts de Bucarest – elle note avoir fait des « études spéciales » à Munich et à Dresde, sans spécifier les dates de celles-ci. Malgré cela, nous avons déduit qu'elle a étudié en Allemagne pendant les années 1921 et 1922, période où elle signale ses seuls « voyages » à l'étranger. Voilà des informations, précieuses, sans doute, mais pas assez concluantes pour la période que nous étudions.

C'est à peine la rubrique « critiques » – c'est-à-dire des chroniques plastiques dédiées à son œuvre – qui dissipe l'incertitude qui a jusqu'ici plané sur le début, par la consignation à la fin de 1918 de « l'exposition de fin d'année ». À la suite de notre documentation à la Bibliothèque de l'Académie, nous avons constaté qu'un article de la revue *Scena* du 9 juillet 1918, dont le titre intégral nous « dévoile » le maître, c'est-à-dire le modèle de Mina Byck, fait référence à ladite exposition –, organisée par les étudiants : « L'exposition de fin d'année de l'École des Beaux-Arts (section décorative), classe de M-me le professeur Cuțescu-Storck »⁶.

D'ailleurs, Misu Teișanu, auteur de l'article, part de la constatation que les résultats méritoires des élèves sont dus pour la plupart « au zèle et au travail savant de M-me Storck », l'influence du professeur « étant transparente et se dégageant partout ». Teișanu s'arrête au début sur les œuvres exposées, en mentionnant de prévisibles études décoratives qui reflètent l'appropriation par les étudiantes de techniques et de thèmes d'atelier. La deuxième partie de l'article est réservée exclusivement à « M-lle Minna Byck (*sic*) » dont l'auteur pense qu'elle se détache du reste des exposantes autant par la précision de l'exécution que par le talent surtout qui

l'âme : «ses œuvres (...) témoignent d'une âme soumise à la passion noble et désintéressée de l'art», ce qui dans le langage de Teișanu pourrait signifier que l'agréable décoratif a été dépassé par une orientation idéaliste. Le chroniqueur la considère déjà une virtuose des «décorations abstraites» (probablement, des compositions stylisées en partant des motifs naturels : «les jeux variés de fond avec des cafards, des papillons, des fleurs et des assiettes stylisées, des motifs de vases dans des styles différents»), mais il s'arrête finalement sur les «2 compositions plus solides, en aquarelle – *Le printemps* et *L'automne* – exécutées avec une munificence de coloris artistique», dans laquelle il entrevoit «ses futurs traits de paysagiste subtile».

Nous apprécions que les panneaux décoratifs que nous venons de décrire s'inscrivent dans la catégorie de ces «compositions solides» signalées dans l'exposition de fin d'année car, tout comme dans celles-ci, des sujets au sens caché, dans lesquels se manifeste la prédilection pour le genre du paysage, sont caractérisés par des dispositions en page hardies, un coloris riche et fin en même temps. Et nous nous hasardons même d'identifier dans le premier panneau analysé (datant de 1918) l'étude de l'exposition intitulée *Le printemps*, dont fait mention Teișanu. L'héroïne de celui-ci, débordant de jeunesse et de fraîcheur, entourée d'espèces végétales printanières, pourrait être toujours interprétée en tant que l'allégorie de la saison du réveil de la nature. Les yeux à peine entrouverts, les bras levés pour les dégourdir, avec un sourire suave, prometteur d'un nouveau commencement – toute son expression suggère le réveil à la vie (*Fig. 4*).

Si, en ce qui concerne l'iconographie, l'influence du professeur sur Mina Byck est «transparente», ce n'est pas la même chose qu'on peut dire sur les éléments de langage plastique. À une analyse plus attentive, nous constatons que le vocabulaire décoratif n'est pas le point fort de ces compositions de grandes dimensions. Le modelé assez

prononcé des formes anatomiques, le rapport accentué lumière-ombre, la mise en relief quasiplasticisante de la végétation et, surtout, la consistance de la perspective aérienne sont des facteurs qui mettent en évidence un type de «formulation» encore indéfini, qui pendule visiblement entre la manière de l'expression aplatie, propre aux precepts ornementaux et la tentation de la picturalité.

À la différence de Teișanu, qui ne se déclare pas contrarié par l'ambiguïté de l'expression de l'artiste, deux années plus tard, Nicolae Tonitza, plus avisé, va amender sévèrement l'équivoque du discours dans la chronique concernant *Les expositions : Vermont, Mina Byck, Saulescu, Mircescu*.⁷ Après avoir consigné que «Mlle Byck (...) est une débutante dans l'arène des arts roumains», Tonitza scrute ses œuvres sans ménagements : «l'exposante aborde également – avec un réel acharnement – le genre décoratif grand (n.s.), sans avoir, au moins jusqu'à présent, le nerf nécessaire à cet art qui, par excellence, suppose une vision synthétique, une riche et pourtant ordonnée fantaisie, mais surtout une profonde science du dessin et des lois du coloris».

L'exposition a été inaugurée en avril 1920, au Cercle «Libertatea», rue C.A. Rosetti et, compte tenu de ses ambitions («les pièces trop nombreuses»)⁸ et des dimensions des œuvres exposées («le genre décoratif grand»), l'auteur a dû la préparer solidement, en tant que sa première exposition représentative.⁹ Les critiques après, mais pertinentes de Tonitza – celui-ci lui reproche justement l'ignorance des règles fondamentales du genre : la synthèse des formes et l'ordre compositionnel – l'ont sans doute déterminée plus tard de l'effacer de son palmarès, en conservant comme année de sa première «personnelle» 1921, lorsqu'elle a eu, paraît-il, plus de succès.¹⁰

Quelques photos conservées par le même collectionneur nous font savoir que pendant les années de l'après-guerre elle n'a pas perdu son intérêt pour l'art des «correspondances» et qu'elle a sondé l'univers équivoque et

grotesque du carnaval, parallèlement au « retour » temporaire à l'imaginaire exotique. Pourtant, la direction la plus précisée de son œuvre pendant la deuxième moitié des années '20 et au cours des années '30 nous est montrée dans les tableaux au sujet féminin (*L'enfant*, 1927, *Maternité* S.O. de 1930, *La religieuse* – S.O. 1931, *Maternité* S.O., 1932, *Maternité* – exposition personnelle de 1939) lorsque nous la percevons affiliée aux tendances dans lesquelles fusionnaient le modernisme de l'expression, l'intérêt pour le spécifique national et le féminisme à charge solennelle.

Or, justement l'aspect féminin de sa création avait été la seule qualité que Tonitza avait consenti à reconnaître lors de l'exposition de 1920 : « malgré l'aspect de dilettantisme, les œuvres de M-lle Mina Byck sont, parfois, captivantes par leur note éminemment féminine, par la discrétion dans le choix des motifs, par une certaine grace, etc... »¹¹

Il est clair, « la note éminemment féminine » a constitué l'héritage le plus solide de son illustre professeur. L'influence de Cecilia Cuțescu-Storck sur ses premières générations d'étudiants a été, sans aucun doute, déterminante et elle dépasse l'autorité du mentor. Devenue dès 1916 l'une des premières femmes d'Europe ayant une chaire d'art, elle fut parmi les artistes les plus originels du début du XX^e siècle, un véritable pionnier de l'art féminin de Roumanie. En 1916, elle a organisé, à côté de Nina Arbore et Olga Greceanu, la première exposition des « femmes peintres et sculpteurs » de chez nous. En 1918, elle a fondé « L'Association roumaine pour l'émancipation civile et politique des femmes », son activisme culminant entre 1937-1939, lorsqu'elle fut le président des Syndicats des beaux-arts.

Son œuvre fut tout aussi « militante ». En 1918, les « fresques » de l'atelier de sa maison étaient finies et leur exemple sera plus qu'inspirateur pour les étudiantes. Configurées autour d'une iconographie avec prépondérance féminine, elles représentent une véritable profession de foi qu'elle a essayé de transmettre à ses disciples de l'École des Beaux-Arts : « entrer dans son atelier signifie entrer dans un paysage symboliste peuplé par des femmes mystérieuses (...) dépourvues de sensualité, sereines et spirituelles – de véritables méditations sur l'âge, l'amitié, le passé et l'avenir ».

Mina Byck fut parmi les étudiantes ayant assimilé aussi le sens des leçons reçues, non seulement les préceptes techniques des cours d'art décoratif. Par son origine et par sa formation, elle était capable d'assimiler des sous-entendus interdits aux profanes, et l'exposition de la fin de l'année prouve que madame Storck a encouragé ses élans vers l'abord des sujets indéchiffrables, même s'ils ne portaient pas toujours « le vêtement » le plus approprié. Nous supposons que c'est justement le féminisme contenu de ces projets qui l'a surtout attirée et qu'elle a participé à l'atmosphère d'émulation de l'entourage de Cecilia Cuțescu-Storck. L'idée d'appartenir à un cercle restreint, peut-être même exclusiviste, dans lequel l'on prêchait les vertus spirituelles de la femme, l'a sans doute captivée, en laissant des traces durables dans son œuvre ; nous la retrouvons tout aussi marquante dans les compositions solides de ses années d'études, dans ses premières expositions personnelles, ainsi que dans les œuvres exposées dans les années '30, lorsque, stylistiquement, elle va aborder d'autres modèles.

¹ Amelia Pavel, *Pictori evrei din România, 1848-01948*, București, 1996, p. 35.

² Ibidem.

³ Tudor Octavian, *Pictori români uitați*, București, 2003.

⁴ Ioana Cristea, Aura Popescu, *Doamnele artelor frumoase românești afirmate interbelic*, București, 2004.

⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionar de simboluri*, București, 1994.

⁶ Nous devons l'identification de l'article à M. Petre Oprea auquel nous sommes très reconnaissants. Il nous a également signalé le nom du critique (signé T) qui est Misu Teișanu.

⁷ In *Izbânda*, an II, n°489 du 22 avril, 1920, p. 3.

⁸ *Ibidem*.

⁹ L'exposition est aussi signalée in *Dimineața* du 8 avril 1920, p.4 : « Dimanche a été ouverte l'exposition de peinture et d'art décoratif de M-lle Mina Byck, aux salons du Cercle Libertatea, 77, rue Clemenței. L'exposition sera ouverte jusqu'au 1^{er} mai ».

¹⁰ Dans son dossier de création Mina Byck note, en désaccord avec les mentions antérieures, que sur « cette première exposition » (de 1920) ont écrit Dem. Teodorescu et Eugen Titeanu.

¹¹ N. Tonitza, *op.cit.*

¹² Apud Shona Kellestrup, *Art and Design in Romania. 1866-1927. Local and International Aspects of the Search for National Expression, East European Monographs*, Colorado, 2006, p.133.

Qui sont Dimitrie et Lucrezia Karnabatt?

Dimitrie Karnabatt, poète symboliste très connu dès la fin du XIX^e siècle, dont la poésie aux importants traits décadents a été injustement oubliée est doublé à l'époque par un critique d'art compétent, mais plutôt raffiné que productif. Il appartient au cercle des poètes, des écrivains, des artistes réunis autour d'Alexandru Bogdan-Pitești qui a également joué à l'époque le rôle de Mécène et devient un journaliste fidèle de *Seara*, de 1910 jusqu'en 1916. Karnabatt est une présence constante dans plusieurs publications, parmi lesquelles se trouve *Ilustrația română* (L'Illustration roumaine) et il réalise un volume très intéressant sur la bohème bucarestoise d'autrefois : *Bohema de altădată*. Lukkrezia Karnabatt se fait également connue en tant qu'écrivain, sous le pseudonyme Calina, grâce à ses chroniques mondaines et au volume de portraits littéraires *Artiștii noștri : siluete și fantezii* (Nos artistes : silhouettes et fantaisies). En tant que romancière, elle a publié quelques romans décadents, parmi lesquels *Venera și porcul* (Venère et le porc), *Sexul de vis-à-vis* (Le sexe de vis-à-vis), *Dyonisia : roman de voluptate și durere* (Dyonisia : roman de volupté et de douleur), *Femei de teatru* (Femmes de théâtre), *Demoniaca* (La démoniaque). Ce dernier, dont le titre porte probablement l'empreinte de l'influence du volume de Barbey d'Aurevilly, *Les diaboliques*, est d'abord paru en feuilleton en 1922 dans le journal *Rampa*. La thématique des articles des deux critiques-écrivains occupe un spectre large, des petites séquences surprises en filligrane, des coins de ville, des impressions de voyage, la description de paysages souvent décrochés ou en relation avec la peinture jusqu'aux articles critiques concernant les toiles exposées au *Salon Oficial* ou les expositions de *Tinerimea artistică* (La jeunesse

DIMITRIE ET LUCREZZIA KARNABATT: VOYAGES SYMBOLISTES

Angelo Mitchievici

artistique), ou les articles politiques (Dimitrie Karnabatt), pendant surtout la guerre roumano-bulgare (1913) ou les considérations en marge de faits divers ou d'événements mondains. Mais la collaboration des Karnabatt avec *Seara* se focalise sur les impressions de voyage, les deux relatant les expériences sensibles liées à un tour à travers quelques villes importantes d'Europe, parmi lesquelles une place importante occupent Bruges et Venise. Selon la taxonomie proposée par Tzvetan Todorov dans *Noi și ceilalți*,¹ Dimitrie et Lukkrezia Karnabatt se placeraient dans la catégorie des « impressionnistes », opposée à celle des touristes. « L'impressionniste » est un touriste très perfectionné, il reste le seul sujet de son expérience et se trouve à la recherche d'un cadre adéquat pour ses expériences, un cadre capable à correspondre à son sensibilité (Charles Baudelaire, *L'invitation au voyage*). L'auteur considère que « l'impressionnisme » entretient une solide relation avec l'individualisme qui, dans l'univers des arts, est fortement mis en évidence. Mais, à la différence de la typologie, « la galerie de portraits » proposée par Tzvetan Todorov, « les impressionnistes » Dimitrie et Lukkrezia Karnabatt sont plutôt intéressés par les monuments et les œuvres d'art et par les spectres esthétiques et moins

par les gens, par les êtres vivants, malgré le goût pour la vie quotidienne, seulement dans la mesure où celle-ci entretient la moindre petite relation avec l'art.

Dans le micro-journal de voyage intitulé *Pe drumuri umblate* nous trouvons également une mise en abîme du type de texte abordé par Dimitrie Karnabatt, celui des impressions de voyage qu'il considère comme une simple prose de notation, dépourvue d'exigences, fluide, avec un accent sur l'anecdotique, sur le conflit, qui n'est ni radical, ni confronté à des barrières insurmontables, entre les mentalités et les civilisations différentes. En qualité de voyageurs, les Karnabatt s'avèrent sérieusement informés sur la culture des pays visités, grâce, peut-être, dans une plus petite ou plus grande mesure aux Baedaecker honnêtes. Ils n'ont pas du tout le complexe du provincial timoré, comme, par exemple, le boyard Dinicu Golescu dans son *Însemnare a călătoriei mele făcută în anul 1824-1825, 1826*, et sont capables à se délecter comme des connaisseurs. Le voyageur-écrivain-critique d'art peut même servir en tant que guide avisé, sensible et subtil, avec une sensibilité qui apparaît d'une façon romanesque sur le parcours d'un voyage qui traverse les musées d'Europe, pour qu'ensuite il renonce à la digression didactique de guide pour goûter pleinement l'impression produite par les différentes œuvres d'art. Dans ce feuilleton de voyage à travers les musées d'Europe, les époux Karnabatt introduisent rarement des personnages, autres que les peintres disparus qui reviennent spectralement dans l'atmosphère qui conserve l'esprit du siècle, ainsi que les tableaux et les décors citadins.

Avec Lukrezia Karnabatt, l'auteur raconte son expérience de voyage au long de l'Europe du nord, des Pays-Bas avec quelques localités, Anvers, Bruges, Bruxelles, la France et surtout Paris, l'Allemagne où il visite Munich (il mentionne Lenbach et Franz von Stuck, chef de la Secession munichoise), la Suisse, se dirigeant vers l'Europe centrale et du Sud-Est, sur le cours du Danube, avec une escale à Budapest, capitale de la Hongrie.

Voyage en Cythère

Au XVIII^e siècle, l'invitation au voyage a parmi les lieux privilégiés l'île de Cythère, île grecque dédiée à Aphrodite, déesse de l'amour. Hérodote mentionne même l'existence d'un temple de celle-ci. Au XVIII^e siècle, l'île a une signification autant géographique – le voyage n'est pas réel – qu'allégorique-mythologique, elle représentait le *topos* idéal des délices amoureuses, une place pour les fastueuses fêtes galantes que les nobles français du temps de Louis XV organisaient dans les parcs des domaines personnels. La mode a été reprise à la cour des tsars, Catherine la Grande organise à son tour de telles fêtes épicuriennes qui apparaissent ensuite comme un reflet nostalgique dans les peintures de Konstantin Somov, peintre appartenant au groupe *Mir Iskustva* (Le monde de l'art). Dans ses peintures, Antoine Wateau a immortalisé ces fêtes avec une forte allure carnavalesque, *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717) en est un exemple. Il y a aussi d'autres peintres, comme Bernard Picart qui aborde ce thème en vogue : *Embarquement pour l'île de Cythère* (vers 1715-1720). L'île de l'amour, Cythère, constitue le lieu des rendez-vous improvisés entre les personnages des romans pastoraux, tels que Arminia, Tircis ou les personnages de la *Commedia dell'arte*, tels que Pierrot, Arlequin, Colombina, etc. Ces rendez-vous galants sous l'anonymat d'un masque, dans des lieux retirés, représentent une sorte de célébration libertine de l'amour libéré de conventions et placé sous le signe du jeu et du hasard. Le pèlerinage vers Cythère, île de l'amour, n'est qu'une formule euphémique désignant ce genre de fêtes carnavalesques, en prêtant les éléments de la mythologie antique, comme le fait Wateau dans son tableau ayant ce thème. L'île de l'amour en tant qu'île des plaisirs est le territoire magique de la séduction et de la libre initiative amoureuse, où tout est permis.

Baudelaire se trouve parmi les premiers à transformer radicalement le voyage de plaisir vers Cythère en voyage subminé par le mal

des sensibilités décadentes du poète. Loin d'être l'île des plaisirs, avec le paysage charmant des taillis, des kiosques et des pavillons de chasse, des flirts dans des coins retirés, des fêtes galantes et du libertinage, la nouvelle Cythère est devenue un territoire rocheux, désert et stérile. Dans sa poésie *Un voyage à Cythère*, Baudelaire suggère même un diptyque, dans lequel le volet galant, extrait de la mythologie de la frivolité de cour du XVIII^e siècle français entre dans un contraste violent avec le volet symboliste-décadent du XIX^e siècle. À la place de la prêtresse de Vénus dans une tenue légère, le voyageur découvre « un objet singulier », le cadavre d'un pendu picoré par les oiseaux. L'île de l'amour s'est transformée dans une île de la mort, et le voyage vers Cythère dans un voyage macabre. Le poète avait été inspiré par l'histoire du voyage de Gérard de Nerval qui se trouve dans le volume *Voyage en Orient*, où celui-ci raconte un tel rendez-vous macabre en tant que fait réel dans lequel réside la curiosité romantique pour l'insolite.

« *Cythère n'était qu'un terrain des plus maigres, / Un désert rocailleux troublé par des cris aigres. / J'entrevois pourtant un objet singulier ! / Ce n'était pas un temple aux ombres bocagères, / Où la jeune prêtresse, amoureuse des fleurs, / Allait, le corps brûlé de secrètes chaleurs, / Entre-bâillant sa robe aux brises passagères ; / Mais voilà qu'en rasant la côté d'assez près / Pour trobler les oiseaux avec nos voiles blanches, / Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès. / De féroces oiseaux perchés sur leur pâture / Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr, / Chacun plantant, comme un outil, son bec impur / Dans tous les coins saignants de cette pourriture.* »²

Le poète retient l'image obsédante du cadavre pourri, détruit par les becs des oiseaux de proie, au milieu d'un territoire hostile à la vie. L'île des morts devient par excellence un *topos* décadent du voyage, c'est tout ce qui reste de Cythère, le macabre a pris la place de la frivolité, tout comme à la place des précieuses prêtresses de Vénus se présente au rendez-vous un avatar dérisoire

de la mort ou, plus précisément, un méprisable artefact, le cadavre d'un pendu. Le poète s'identifie avec ce pendu, son image est devenue un avatar de sa propre condition, et le voyage acquiesce maintenant seulement son sens initiatique, allégorique : *Hélas ! Et j'avais, comme en un suaire épais, / Le cœur enseveli dans cette allégorie. / Dans ton île, ô Venus ! Je n'ai trouvé debout / Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...*³

Le voyage symboliste-décadent et l'île des morts

La toile d'Arnold Böcklin, *L'Isle des morts* (1880), est révélateur pour ce que représente le voyage onirique. Il s'agit d'un tableau destiné au rêve : ce sont les mots avec lesquels la jeune veuve Marie Berna, future comtesse Oriola, l'avait commandé au peintre. L'œuvre allait servir à une *delectatio morosa*, à une méditation funèbre en dehors des objets de dévot. Böcklin invente à la place d'un souvenir irréel un *topos* destiné à un exercice anamnétique de la sphère de la mort, une extension de son royaume, une ouverture onirique pour le voyage macabre. Le voyage s'accorde avec un rappel vers sa propre intériorité sur une double filière archéologique-philologique telle que la propose Rodolphe Rapetti au cas du peintre suisse : « A l'opposé du voyage en Italie, qui dans la tradition académique française relevait d'une conception dominée par la référence au modèle renaissant, nous sommes là en présence d'une tradition issue de l'archéologie et surtout de la philologie ».⁴ D'ici le voyage onirique supprime la frontière entre l'espace géographique et l'espace livresque, tout comme le voyage romantique de Gérard de Nerval, le voyage allégorique-frivole des peintres du XVIII^e siècle en Cythère ou le voyage culturel dans l'Italie de la tradition académique se transforment dans un voyage spectral, soit complètement *imaginaire*, introspectif, un voyage onirique tel que celui dans la Cythère baudelairienne, soit *réel* dans un lieu qui satisfait la demande

formulée par la comtesse Oriola : un lieu propice au rêve. Ce voyage du rêve, dans le rêve, est toujours initiatique et a toujours comme objectif un espace qui cache, qui déguise en fait l'île des morts böcklinienne. Dans le tableau, le personnage central qui se trouve dans une barque, debout, tournant le dos au spectateur, conserve dans sa raideur une dignité spectrale amplifiée par le linceul blanc qu'il porte et par le cercueil placé à ses pieds. Le paysage s'ouvre vers une ville-temple, des blocs massifs en marbre ou calcaire se détachent du rocher et les fentes des entrées dans l'hôtel de la mort se laissent entrevoir. Aucun oiseau, aucun mouvement n'animent le paysage, au centre de l'île se trouvent des arbres gigantesques qui suggèrent l'aspect solennel de temple de toute «la ville» : c'est le dernier voyage, le cadavre se trouve cette fois-ci dans la barque, et non pas sur l'île, comme chez Gérard de Nerval, en attendant de débarquer.

Dans la poésie *Veneția*, publiée dans *Cuvântul liber*, D. Karnabatt imagine un voyage böcklinien en qualité de mort. Il ne s'agit pas du cadavre décadent, entré en putrefaction, de l'allégorie baudelairienne, mais plutôt d'une figure idéalisée, spiritualisée de la mort symboliste. Une gondole porte son cercueil vers Venise, une autre ville morte, ville de la décadence. Le poète pénètre dans la ville au cours d'une cérémonie funèbre fastueuse, la ville est assimilée à une femme en deuil, prête à accueillir l'illustre mort en tant que son amant.⁵ La poésie diffère du ton de compassion de la philippique des *Nuits* de Macedonski, où le poète imagine le convoi funéraire accompagnant son dernier voyage et sur lequel il jette l'anathème avec un dégoût princier. Ce qui surprend dans ce poème c'est justement la réhabilitation des sens, le paysage est accessible en détail, le corps du défunt semble garder un contact encore solide avec ce qui l'entoure, il constate, par exemple, l'intensité de la lumière. En dépit de tout cela, le dernier voyage n'est pas quand-même un voyage moins onirique vers une île des morts qui est Venise, la ville-lagune, la ville de la décadence par excellence.

La Cythère décadente : Bruges-la-morte

Une telle ville revient avec obstination aux thèmes et images obsédants dans les fragments des impressions de voyage de Dimitrie et Lukrezia Karnabatt : il s'agit de Bruges la morte, que le poète belge Georges Rodenbach immortalisait dans un livre de référence pour l'esthétique décadente et que le poète-voyageur mentionne plusieurs fois. Karnabatt avait découvert ses affinités avec la poésie de Georges Rodenbach avant ce voyage. Son volume de 1906, *Poemele visului*,⁶ divisé en plusieurs « chapitres » (Les poèmes des yeux, Les poèmes des couleurs, Les poèmes des cygnes, Les poèmes de l'automne, *Miserere !*) s'ouvre avec un *motto signé par Rodenbach* : « *Mon Dieu, donne-moi mon rêve quotidien !* » Le rêve ou la rêverie offrent à celui qui voyage cette ouverture initiatique. Une partie de ses poésies portent l'écho de Rodenbach avec *Le règne du silence*⁷ (1891). « *Or mes yeux sont aussi les vitres condamnées/D'une maison en deuil du départ des années/Et c'est pourquoi, du fond de ces lointains du nord/ Je me sens regardé par ces yeux sans envie/ Qui ne se tournent plus du côté de la vie/ Mais sont orientés du côté du tombeau...* »⁸

Ferdinand Khnopff évoque les deux regards sur la ville et, inversement, de la ville sur celui qui regarde dans une peinture comme *I lock my door upon myself* (1891), inspirée par le poème homonyme de Christine Rosetti. Du tableau, destiné à nous faire rêver, lui aussi, un personnage féminin étrange, au regard décoloré, semble nous regarder, mais il est en même temps plongé dans ses propres rêveries. Au fond, à travers une fenêtre ouverte apparaît un petit découpage de la ville avec la silhouette solitaire d'un moine et quelques bâtiments. Le vue sur la ville est entremise par ce regard translucide, lointain de la femme du premier plan, ce qui transforme le cadre citadin dans une possible projection onirique du personnage, telle qu'elle est suggérée par la présence des trois fleurs

de coquelicot, ainsi que d'un buste d'Hypnos, dieu du sommeil. L'ouverture vers l'image de la ville se fait par l'intermédiaire de la rêverie, une rêverie qui représente un rappel vers sa propre intériorité, comme le suggère le titre, également. Le voyage symboliste se fait sur les ailes de la rêverie ou du rêve, même lorsque apparemment le pied est solidement assis sur le pavement d'une rue. Dans un autre tableau de Knopff (avec Grégoire le Roi), *Mon cœur pleure d'autrefois*⁹ (1889), le rêve apporte dans le miroir l'image de la ville morte Bruges, un effet narcissique suggéré aussi par la femme qui embrasse son propre image derrière laquelle se trouve la ville. La ville inconnue, celle de l'île des morts, apparaît ainsi comme une projection onirique-thanatologique dans laquelle le voyageur insolite acquiert une fonction sacerdotale. Il y a un certain éclairage spectral dans les tableaux de Knopff et surtout dans ceux où apparaît la ville aussi. Le paysage devient une sorte de *memento mori* implacable, une sorte de *vanitas* où à la place du crâne on a mis le miroir infallible d'une ville lithique. Le voyage symboliste ne met pas en scène des touristes, mais des poètes et des écrivains.

En 1892, apparaissait un célèbre roman de Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, que Dimitrie Karnabatt découvre chez un antiquaire. Camille Mauclair qualifie l'écrivain comme « l'historien moral et matériel de Bruges »¹⁰, inscrivant la cité dans la biographie intime de celui-ci : « Rodenbach a été l'amant fidèle d'une ville morte, et il n'a écrit que pour elle. Il y a ainsi des attirances mystérieuses des choses. (...) Son âme, ses facultés d'expression, son esprit, son goût coïncidaient exactement avec Bruges : du jour qu'il la vit, il y concentra son existence morale. »¹¹ De ce point de vue, *Bruges-la-Morte* représente l'île des morts böcklinienne matérialisée. Rodenbach, aussi bien que Karnabatt, transforment l'ancienne ville flammande dans une ville-spectrale, grâce à son aspect fantasmagorique. Dans son roman, Georges Rodenbach fait apparaître, au cadre de la ville, pour le malheureux veuf Hugues Viane, attaché obstinément à un deuil

prolongé de son amante, le fantôme corporel de celle-ci. Le titre même du roman conserve cette ambiguïté : Bruges est en même temps la ville de l'*alter-ego* de l'épouse morte de Viane et une ville relique, une île des morts. « Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer. »¹² H. Fierens-Gevaert, l'ami de Rodenbach, met en discussion le projet initié avec celui-ci visant d'écrire un livre de voyage à Bruges, voyage réduit aux proportions d'une promenade. « La publication devait consister à une série de *Promenades* dans la ville et ses musées. Chaque promenade eût rempli une livraison. Rodenbach dans le premier fascicule aurait parlé du Lac d'Amour et du Béguinage dans le second numéro je devais guider les lecteurs au musée de l'Hôpital devant les tableaux de Memling. »¹³ Les tergiversations d'un éditeur, ainsi que la mort prématurée du poète, n'empêchent H. Fierens-Gevaert de réaliser « le voyage » tout seul, voyage qu'il dédie à son ami, en s'éloignant de la conception initiale du projet, tel qu'il était envisagé par Rodenbach. H. Fierens-Gevaert ne fait pas un voyage aux accents poétiques-oniriques, mais un voyage documentaire, similaire à une psychologie de la ville ou, plutôt, une monographie, une histoire qui rime en même temps avec une démarche d'histoire de l'art « en passant en revue, avec tous les moyens de l'érudition moderne, les grandes époques historiques de la cité. »¹⁴ L'historien ne conserve qu'un réflexe de la conception animiste du poète : « Les artistes ont raison. La ville est un être humain. (...) Comme l'être humain, elle a ses élans magnifiques, ses hésitations, ses colères, ses troubles. »¹⁵

Bruges apparaît comme une citadelle mystique, en fait une cité de l'art, d'autant plus séduisante qu'elle semble conserver, à côté de la gloire des siècles qui ont connu un bien-être économique et artistique significatif, une décadence qui a atteint la ville quelques

siècle auparavant, lorsque son rôle de port à la mer a cessé. Dimitrie Karnabatt a devant soi le tableau proposé par Rodenbach dans son roman *Bruges-la-Morte*. La ville est morte au point de vue économique, il y a quelques siècles, ce qui reste est une ville fantôme, une ville musée qui conserve presque intacte l'atmosphère d'un autre temps qui se dissout lentement. L'image de la décomposition si caractéristique à la sensibilité décadente apparaît ici transfigurée artistiquement, dans un registre délicat, celui de l'exfoliation végétale, tout comme le visiteur böcklinien se trouve à l'antipode de l'infamant voyageur damné, du pendu. La ville semble se décomposer dans une harmonie musicale qui est celle créée par ses cloches. Sur le fonds de l'eau se reflètent non seulement les silhouettes des cygnes, mais aussi celles des religieuses, ce qui amplifie, paraît-il, la solitude propre à la ville.

Dimitrie Karnabatt découvre la fascination de la cité morte, Venise du Nord. À Munich,¹⁶ il avait découvert Franz von Stuck, à Bruges, Rodenbach, dont le roman lui sert de guide. Le poète prête même le style de Rodenbach pour décrire la ville, il y a ici non seulement une affinité stylistique, mais aussi une qui vient sur une filière poétique et que nous découvrons en lisant parallèlement les fragments concernant le paysage urbain chez les deux écrivains : la même sensibilité, les mêmes objets intensément focalisés qui composent la géographie intime de la ville morte. Le critique officie un culte de la beauté macabre de l'immobilité qui transforme le paysage urbain en tableau : les cygnes mélancoliques, les canaux tristes, les tours des églises, les silhouettes des béguines, le beffroi, les cloches, etc.

Karnabatt évoque la cité de la mort en découvrant dans le livre de Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892), acheté probablement chez un antiquaire, des fleurs d'hortensia (*hydrangea hortensis*) séchées. Le poète décrit l'effet pictural obtenu par la dilution et l'effacement par pression des couleurs vives, intenses, la contamination,

semble-t-il, avec la couleur translucide des feuilles du livre, en fragilisant jusqu'à la confusion la texture végétale. Les deux milieux s'entrepénètrent dans une raffinée texture hybride qui relève sa fragilité et qui est porteuse d'un message venu d'un temps passé.¹⁷

L'image se retrouve dans la poésie de Rodenbach qui laisse de côté la décomposition du cadavre baudelairien en proie des oiseaux sur la Cythère décadente, pour cette corporalité ineffable, transfigurée, angélisée dans une profondeur symboliste de l'élément floral. « Vieilles maisons de qui les toitures minées/ Voient dépérir, autour des noires cheminées,/ Les tuiles rouges qui s'effeuillent lentement/ Comme un jardin de grands géraniums qui meurent,/ O déclin des maisons ! Ruine ! Dénouement ! »¹⁸ L'image de la décomposition si caractéristique pour la sensibilité décadente est récupérée sur le versant symboliste d'une manière idéale. Dimitrie et Lucrezzia Karnabatt ont devant eux le modèle livresque, le voyage s'ouvre avec le livre de Rodenbach, se déroule selon la carte des sensibilités et les affinités. Les éléments qui composent le quotidien citadin définissent aussi la marque artistique de la ville, des pictogrammes réunis dans un texte paysagiste dont la principale figure, ayant un sens presque métaphysique, est *l'ekphrasis*. Le paysage ne peut être recomposé sans la silhouette des beffrois, le son des carillons, des images reflétées des bâtiments ou des cygnes, etc. Lucrezzia Karnabatt, dans son article *La ville morte* souligne la situation insolite de la ville dont la décadence économique et l'isolement provoqué par des raisons naturelles la revendique comme musée, pareil à un autre centre de pouvoir maritime de jadis : Venise. La ville supporte autant une décadence économique qu'une décadence esthétique.

C'est un canal, un canal vénitien qui gonfle ta poitrine, par les chauds souvenirs de la mer ! Sans un frisson le voyage rêveur emportant dans son cristal le blanc sillon d'un cygne... Et au fond du

*canal quelques algues échevellées renvoient le reflet vert de leur source... Et il est impossible de décrire l'impression que fait sur toi la fusion du noir et du bleu pâle du paysage, le mutisme des murs séculaires, la dévotion des tours des monastères et l'écoulement timide et si bleu de l'eau. Partout, le suave frémissement des notes de cloches du beffroi !...*¹⁹

Karnabatt développe – dans le sens de l'animisme poétique du poète belge – une intéressante comparaison entre la cité morte et un dandy épuisé qui insiste à conserver son élégance et le déclin physiologique avec une persévérance mélancolique et à l'aide des fleurs. De ce tableau de la décrépitude on peut extraire les éléments d'une esthétique décadente : l'artificialité cultivée contre le naturel, le maladif, les thèmes macabres esthétisants, les personnages spécifiques, le dandy et la femme fatale, etc. Ce tableau, tel qu'il est filtré par la sensibilité décadente du prosateur, relève le caractère d'une mise en scène avec ses préméditations. La beauté, tout comme le répulsif dans l'équation décadente sont toujours scrupuleusement encadrés, de telle manière que l'objectif laisse transparaitre parfois une note d'artificiel, mais qui n'a rien à voir avec des considérations d'ordre éthique et, en dehors de tout cela, constitue autant un prétexte pour la rêverie, pour la suggestion qu'un de leurs produits. Dans son voyage, Dimitrie Karnabatt découvre cet homme âgé habillé très correctement, mais d'une élégance légèrement vétuste, portant à sa boutonnière des roses blanches, rouges ou des chrysanthèmes, en fonction de la saison. De nouveau, la décrépitude se retrouve dans une dimension purifiée par l'aspect horticole. Pour l'automne, le vieil homme choisit des chrysanthèmes, fleurs de la mort, en hiver il préfère les camélias qui suggèrent à l'écrivain une présence mystérieuse des femmes fatales. L'esthétique statuaire s'assortit à l'atmosphère lithifiée de la ville qui se reflète dans les eaux apparemment immobiles de ses canaux. Au-dessus de l'homme, tout comme

au-dessus de la ville plane l'ombre de la mort, présente dans l'esthétisme floral qui ne peut masquer complètement les signes de la décrépitude. Le sens de la sensibilité décadente se fait connaître par l'association d'éléments opposés, en relevant le contraste et en esthétisant en même temps ce rapport. La beauté des fleurs utilisées cosmétiquement amplifie l'artificialité. L'épisode composant le premier volet du diptyque décadent est destiné à offrir une nouvelle norme esthétique de la vie, tenant à surprendre le contenu esthétique des catégories négatives par leur surenchère en contraste, analogie et transfiguration. Le deuxième volet de ce diptyque est constitué par l'image de la ville morte. La beauté de la dégradation se retrouve autant dans l'aspect d'asile de la ville, que dans sa métamorphose due aux gerbes de fleurs qui tombent avec des mouvements lascifs de courtisane, analogue décadent du dandy.²⁰ Les fleurs donnent au corps dégradé de la ville une vie étrange, mais animée par une vitalité malade, léthale, sanguine, de courtisane. Les géraniums ont quelque chose de carnivore, mais aussi voluptueux, l'entier tableau est basé sur le contraste fort entre l'aspect funéraire, triste des bâtiments – Karnabatt n'enregistre pas ou tout simplement n'est pas intéressé par la présence humaine – et la chromatique vitaliste-charnelle de l'élément floral évoquant la dimension d'une féminité dévoratrice. L'énergie de la ville, sa vitalité semble drainée justement par l'exubérance vénérique des fleurs. La ville est d'autant plus morte que ces fleurs saprophytes sont plus vivantes et d'un irrésistible charme. Il y a ici un échange de substance, une transfusion : la ville extrait de ces fleurs le charme qu'elle présente ensuite spectaculairement. Karnabatt décrit ce vampirisme floral médusant de la beauté construite sur la décomposition, des exfoliations et des dissolutions dans les eaux léthales. Le voyage symboliste surprend ici l'aspect décadent des «monstres délicats» baudelairiens, captifs dans le musée dont le guide avisé est le voyageur esthète.

Notes

¹ Tzvetan Todorov, *Noi și ceilalți : despre diversitate*, traduit par Alex. Vlad, Institutul European, Iași, 1999.

² Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, București, 1992, p.113

³ *Ibidem*, p.115.

⁴ Rodolphe Rapetti, *Le symbolisme*, Paris, 2005, p.48.

⁵ D. Karnabatt, *Veneția*, in *Cuvântul liber*, I, n°38, 15 août 1920, p.23.

⁶ Dimitrie Karnabatt (D.Karr.), *Poemele visului*, Stabilimentul de arte grafice *Progresul*, Ploiești, 1906.

⁷ Georges Rodenbach, *Le règne du silence*, Paris, 1911.

⁸ *Ibidem*, p.83.

⁹ Cet «autrefois» revient également chez Georges Rodenbach dans le syntagme *La ville d'autrefois*, cette Bruges-la-Morte qui se retrouve dans le manuscrit « Ce n'était pour lui la ville d'Autrefois, ce n'était plus la ville morte.» (G.R., *Bruges-la-Morte*, texte établi d'après

l'édition originale de 1892, Choix de variantes par Christian Berg, préface de François Duyckaerts, lecture de Christian Berg, éd.Labor-Bruxelles, 1986, p.47).

¹⁰ Camille Mauclair, *L'Art en silence*, Paris, 1901, p.125.

¹¹ *Ibidem*, p.120, 121.

¹² Georges Rodenbach, *op.cit.* (voir note 9, p.26).

¹³ H.Fierens-Gevaert, *Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges*, Paris, 1901, p.I, II.

¹⁴ *Ibidem*, p.II.

¹⁵ *Ibidem*, p.IV.

¹⁶ D. Karnabatt, *Pe drumuri umbrate. În muzeul Lenbach*, in *Seara*, I, n°286, mercredi 27 octobre 1910, p.1.

¹⁷ D. Karnabatt, *Ortensias*, in *Seara*, I, n°261, samedi 2 octobre 1910, p.1.

¹⁸ G. Rodenbach, *Le règne...*, p.76.

¹⁹ *Ibidem*, p.1.

²⁰ D. Karnabatt, *Taina florilor*, in *Seara*, II, n°431, vendredi 23 mars 1911, p.1.

Dans un article dédié à l'Exposition Simonidy organisée par la galerie Georges Petit en septembre 1926, le réputé critique Arsène Alexandre s'étonnait de l'absence du peintre à l'Exposition de l'Art Roumain organisée au Jeu de Paume une année auparavant. Et il ajoutait : « Nous préférons attribuer à sa modestie, à son amour du travail acharné à l'écart des rafales de la vogue, plutôt qu'à un oubli des organisateurs cette un peu singulière lacune. Quoi qu'il en soit, si son nom n'est pas inscrit au catalogue de cet ensemble de l'art en Roumanie, il sera certainement gravé parmi les plus brillants Maîtres de ce pays au catalogue plus définitif de l'histoire. Son œuvre épanouie, d'une vie intense alliée à un sentiment poétique de la chair en pleine lumière, fera un équilibre, à un pôle opposé, avec celle plus rustique, plus âpre, de cet autre grand artiste que j'ai eu l'honneur de connaître à mes débuts : Grigoresco. »¹

Pourtant cette réévaluation si nécessaire de la place de l'art de Michel Simonidy dans le contexte de l'art roumain ou de l'art français manque encore. Il reste tantôt méconnu, tantôt méprisé. Aucune étude ou article ne lui a en effet été consacré depuis sa mort ! Il est vrai que, récemment encore, peu de ses œuvres étaient connues. Les collections publiques françaises (le Musée d'Orsay et le Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou²) ne possèdent que deux œuvres de l'artiste, jamais exposées. Quant aux Musée National d'Art de la Roumanie, il conserve dans ses réserves une dizaine de ses œuvres de jeunesse, mais aucune des œuvres de sa maturité. Cependant la récente dispersion, à l'Hôtel Drouot, du fonds de son atelier, le 3 mars 2004, par le ministère de Maître Ferri, assisté par l'expert Frédéric Chanoit,³ ainsi que la fréquence avec laquelle ses œuvres apparaissent de nos jours sur le marché de l'art parisien,⁴ semblent indiquer que l'artiste a beaucoup peint, même si Arsène Alexandre nous rappelle, dans

MICHEL SIMONIDY, LA TENTATION D'UNE CARRIÈRE PARISIENNE*

Gabriel Badea-Păun
(Paris)

l'article précédemment cité, qu'il travaille avec une certaine lenteur.⁵

Ce premier article biographique qui lui est consacré essaie de rassembler le plus grand nombre d'œuvres de Simonidy, localisées ou non, citées dans les articles le concernant ou dans les catalogues d'expositions. Nous avons essayé de donner systématiquement le titre utilisé lors de la première exposition ou de la première publication de l'œuvre. Cependant les titres identiques de plusieurs paysages, l'absence d'étiquette d'exposition ou de description précise dans les comptes rendus d'expositions, nous ont parfois empêché d'établir avec certitude l'identité de l'œuvre. Lorsque cette identification a été possible, nous l'avons mentionnée dans nos notes de bas de page. La datation exacte des œuvres appartenant à la dernière manière de l'artiste, après la Grande Guerre, est parfois une entreprise très ardue, puisque l'artiste ne s'en préoccupait jamais à cette époque. De plus, une toile commencée une année au printemps pouvait être continuée l'année suivante à la même saison ou encore plus tardivement. Simonidy se voulait tributaire de la nature et de son rythme, en particulier du soleil et de cette fine luminosité du Midi, dont la traduction heureuse est une des caractéristiques de ses créations. La plupart de ses œuvres sont

signées SIMONIDY. Pourtant l'artiste a employé aussi comme signature, surtout sur ses affiches, l'abréviation SIM ou les lettres M et S entrelacées.

Peu d'éléments biographiques touchant l'artiste nous sont connus. Dans un article qu'il lui dédie, en 1926, Maurice Feuillet avoue que le peintre éprouve « une secrète répugnance à livrer au public les détails de sa vie, vouée à des recherches constantes et à la passion du beau ». ⁶ Menelas Simonidy qui transformera son prénom en Michel lors de son arrivée à Paris, est né à Bucarest le 6/18 mars 1872. ⁷ Il est le fils de Théodore Simonidy et de son épouse Catherine, née Cotadi. Après un premier mariage avec Alice Nathalie Groupat morte à une date inconnue, il épouse en secondes noces, à Noisy-le-Sec, le 2 avril 1928, Adrienne Yvette Brochard (Troyes, 1908–Paris, 2003). ⁸ Elle était son modèle et aussi peintre amateur. ⁹

En 1888, Simonidy entre dans l'atelier de Théodore Aman (1831-1891) à l'École des Beaux-Arts. Les premières œuvres conservées de l'artiste datent de cette période de formation : un *Paysage nocturne*, ¹⁰ une modeste *Tête de fille* ¹¹ (les deux au Musée National d'Art de la Roumanie) et un *Portrait de chasseur*, ¹² passé dans la vente aux enchères du 16 mars 2006 de la Maison Alis à Bucarest. Le peintre se fait remarquer en décembre 1889 au concours du premier semestre de l'année scolaire 1889-1890, en emportant une médaille d'argent de deuxième classe pour la peinture d'après nature, une mention de deuxième classe pour le dessin d'après l'antique, et une mention de troisième classe à l'épreuve de modelage, tête d'expression. ¹³ Il récidive au concours de fin d'année en emportant une médaille d'argent de deuxième classe pour la peinture d'après nature. ¹⁴

En septembre 1891, Simonidy gagne le concours destiné à obtenir une bourse à Paris. On le retrouve inscrit pendant la première partie de l'année 1892, ¹⁵ dans l'atelier de Gabriel Ferrier (1847-1914), ¹⁶ à l'Académie

Julian, sans doute pour préparer le concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts où il est admis le 8 juillet 1893 sur la proposition de William Bouguereau (1825-1905) et de Gabriel Ferrier. ¹⁷ Pourtant leur enseignement n'est pas exclusif et dans le livret du Salon de 1893, le jeune Simonidy déclare à leurs côtés le portraitiste Léon Bonnat (1834-1922), dont il copie fragmentairement le célèbre *Portrait de Victor Hugo* (1879, huile sur toile, Paris, Musée Carnavalet). ¹⁸ C'est aussi de cette époque que doit dater une *Descente de croix*, huile sur toile de grandes dimensions, restée dans son atelier et vendue avec celui-ci en 2004, ¹⁹ avec plusieurs dessins d'Académies. ²⁰

Trois ans plus tard Simonidy débute au Salon de la Société des Artistes Français avec une ambitieuse composition historique de grandes dimensions représentant la *Mort de Mithridate* ²¹ (Musée National d'Art de la Roumanie) (*Fig. 1*). Le sujet a été souvent traité pour les concours de l'École des Beaux-Arts. Abandonné de tous, autant par le pays que par ses soldats, Mithridate roi du Pont (132-63 av. J.-C.) apprend que Panticapée, sa capitale, a ouvert ses portes aux rebelles, et qu'enfermé dans son palais, il va leur être livré. La dernière heure ayant sonné pour le vieux roi, il veut du moins finir comme il a vécu: femmes, concubines et filles, et parmi celles-ci les jeunes fiancées des rois d'Égypte et de Chypre, il les condamne toutes à subir les horreurs de la mort. Elles vident la coupe empoisonnée, avant qu'il ne la prenne lui-même. Et comme le breuvage n'agit pas assez vite, il tend la gorge à un soldat celte, Bituit, qui l'achève. C'est ce moment que l'artiste choisit de montrer. Mithridate gît sur les marches de son palais, la poitrine ensanglantée, avec à ses côtés son bourreau et une de ses femmes. Après le Salon, le tableau est envoyé, conformément au *Règlement de l'École des Beaux-Arts* ²² de 1883, à l'École des Beaux-Arts de Bucarest qui le dépose à la Pinacothèque de l'État.

C'est sans doute pour ce début au Salon que Simonidy prépare aussi deux autres tableaux de grandes dimensions au sujet historique ou mythologique, moins réussis, et

qui ne sont pas exposés : *Les gladiateurs dans l'arène*²³ et une *Allégorie*²⁴ marine aux accents symbolistes (tous les deux au Musée National d'Art de la Roumanie). Il reprendra ce dernier motif dans son envoi de l'année suivante ayant pour thème: *Amphitrite* (non localisé à présent). Malgré leur composition hardie et les gestes véhéments trop théâtraux des personnages, on ressent dans la construction des deux vastes toiles, l'influence des plafonds de Gabriel Ferrier, qu'on aurait sans doute dû retrouver aussi dans l'envoi au Salon de la Société des Artistes Français de 1898 : un plafond intitulé *La Danse*, qui est non localisé à présent.

Si ces premiers envois passent pratiquement inaperçus au Salon, la raison en est simple: les œuvres d'un jeune artiste se perdent facilement parmi les mille toiles de différents formats. Olivier Merson résumait assez bien cette situation dans son compte rendu des Salons de 1899 : « Que peut-on faire seul, contre les 7859 numéros catalogués cette année aux livrets des deux Sociétés réunies ! »²⁵ En effet l'accrochage des œuvres était une opération particulièrement délicate. On les superposait ainsi sur trois, quatre ou cinq niveaux. Du sol au plafond, les murs étaient littéralement tapissés de tableaux. L'exercice, plus mathématique qu'esthétique, consistait à loger tout le monde, et peu importait les voisinages malheureux.

Le premier envoi remarqué de Simonidy est celui du Salon de la Société des Artistes Français de 1899 intitulé: *Parfums d'Hiver* (localisation actuelle inconnue) (Fig. 2). Il dégage une saveur de coquette nostalgie et reçoit une mention d'honneur. Avec cette œuvre, Simonidy change radicalement de sujet et de style. L'académisme aux motifs historiques ou mythologiques laisse la place à un naturalisme qui s'inspire de la vie moderne, rehaussé d'accents symbolistes (Fig. 3) ou mondains (Fig. 4).²⁶ Le peintre reproduit dans cette œuvre un motif très populaire de la fin de siècle : *La Frileuse*. Louise Abbema (1853-1927), Jacques-Émile Blanche (1861-1942), Jean Béraud (1849-1935) ou Antonio de La Gandara (1861-1917),



Fig. 1 – *La Mort de Mithridate*.

parmi d'autres, représentaient aussi des jeunes filles cachées sous des manteaux de fourrure, prétexte à peindre des matières riches et très graphiques. Le corps du modèle, telle une arabesque, se cache dans un manteau fluide, dont le brun intense et très soyeux s'oppose à un froid paysage hivernal. L'artiste reprend le même motif plusieurs fois, même si c'est sous une forme légèrement différente, comme dans cette toile de la Guariasco Gallery de New York.

Le succès du tableau est si grand que Charles Baude (1853- ?) en tire une gravure pour le *Monde Illustré*.²⁷ Il lui ouvre ainsi les portes d'une carrière d'illustrateur pour



Fig. 2 – *Parfums d'Hiver 1.*

les revues artistiques, opportunité non négligeable pour tout jeune artiste. C'est ainsi que le *Figaro*²⁸ lui commande en 1900 une série de six affiches lithographiées pour la promotion du journal figurant des types de ses lectrices : la parisienne, la parisienne en rouge, la hollandaise, l'espagnole, la japonaise et la russe (qui curieusement a les traits de la princesse Marie de Roumanie).²⁹ Simonidy poursuit cette carrière d'illustrateur de revues, même si c'est de façon sporadique. En 1895, il signe une affiche pour Sarah Bernhardt incarnant la *Mélisande* de la *Princesse lointaine* d'Edmond Rostand.³⁰ Il renouvellera l'expérience en 1903 et créera une affiche de la grande Sarah en *Théodora*, personnage principal de la pièce de Victorien Sardou (*Fig. 5*).³¹ Ses dernières couvertures sont celles des numéros 2 et 3 de la revue *Comoedia Illustré* du 15 janvier et du 1^{er} février 1909. Il est aussi l'illustrateur de *l'Histoire de Minoutchehr selon le Livre des Rois* par le poète persan Abou'Ikasim Firdousi, dans la traduction de Jules Mohl, livre tiré à 500 exemplaires par L'Édition d'Art Henri Piazza en 1919.

Le succès au Salon du *Parfums d'Hiver* en impose au monde artistique bucarestois.



Fig. 3 – *Au bord du lac.*

C'est ce qui explique que le nom de Simonidy soit évoqué pour réaliser le plafond de la Salle de Conseil du nouveau palais de la Caisse d'Épargne et Consignations de Bucarest, récemment achevée, d'après les plans de l'architecte français Paul Gottereau (1843 - ?). Le 3 juillet 1899 le Conseil d'Administration de l'institution approuve l'exécution de trois peintures pour le plafond central de la Salle de Conseil. Une vaste composition allégorique intitulée : *À la suite de l'Indépendance, la Fortune distribue ses bienfaits à la Roumanie* et deux compositions plus réduites : *la Renommée et l'Étoile de la Roumanie* lui sont commandées pour la somme non négligeable de 4000 lei.³² La première idée pour la composition centrale, aujourd'hui conservée au Musée National d'Art de la Roumanie (Fig. 6), est à mi-chemin entre les compositions allégoriques d'Édouard Detaille (1848-1912) et de Gabriel Ferrier. L'Indépendance ailée et armée, annoncée par la Renommée, domine plusieurs charges de cavalerie qui évoquent les batailles de la conflagration de 1877-1878, tandis que, dans le coin inférieur de droite un paysan laboure un champ, signe de la future prospérité. Envoyé à Bucarest, cette première pensée n'est pas retenue, car peut-être considérée comme trop belliqueuse. Si dans la composition finale le génie de l'Indépendance a été conservé, la place des charges de cavalerie a été remplacée par une allégorie de la Fortune maternelle et généreuse à laquelle une paysanne présente les fruits de son travail pendant qu'un guerrier s'offre en sacrifice. La toile exposée à l'Exposition Universelle rapporte à son auteur une médaille d'argent et la décoration de la Légion d'Honneur au rang de Chevalier.³³ Elle est marouflée à sa place en 1901. Mais les deux autres toiles latérales n'arriveront qu'en 1902, après de nombreuses interventions, auprès du peintre, de Grigore E. Golescu, le président de la Caisse. La décoration de la salle sera complétée plus tard par les portraits du Roi Carol I^{er} (1839-1914) et de la Reine Elisabeth (1843-1916), commandés à Simonidy en



Fig. 4 – *La Bal*.



Fig. 5 – Sarah Bernhardt dans *Théodora de Byzance*.



Fig. 6 – Première pensée pour le plafond de la salle du conseil de la Caisse d'Épargnes et Consignations. Musée National d'Art de la Roumanie.

1907,³⁴ après un premier échec avec Franz von Lenbach (1836-1904)³⁵. Les deux œuvres n'arriveront à Bucarest qu'en 1912 à la suite de nombreuses interventions de la Légation roumaine à Paris auprès de l'artiste (Figs. 7,8).

En 1905, Simonidy propose de peindre les voussures du hall central et le plafond de l'escalier central. Pour les voussures du hall central le peintre avait imaginé deux compositions de grandes dimensions (vingt-quatre mètres carrés) ayant pour sujets : *La paix consolant l'Humanité* et *La Guerre regardant son œuvre*.³⁶ Les sujets provoquent étonnement et hilarité lors de leur présentation devant le Conseil d'Administration de la Caisse, car leur choix est loin d'illustrer la mission d'un établissement bancaire: ils sont rejetés. Cependant le Conseil

d'Administration, sans doute par souci de garder l'unité stylistique de l'ensemble, est d'accord pour attribuer la décoration des plafonds à Simonidy à condition que le peintre soumette des sujets plus appropriés, pour lesquels ils devra d'abord présenter des esquisses. Sa réponse ne se laisse pas attendre longtemps, et en avril 1905, le directeur général annonce au Conseil d'Administration que le peintre a réalisé, pour les deux grandes voussures du hall central, deux compositions représentant, l'une *Le Travail* et l'autre *L'Abondance*. Simonidy accompagne ses *modellos* d'une lettre où il les décrit comme suit : « Dans *Le Travail*, j'essaierai de figurer le *Labeur* par un groupe d'hommes travaillant le fer sur l'enclume et des paysans labourant la terre, ainsi que l'Esprit par un penseur, le tout dans un paysage sauvage. Bateaux et pêcheurs complètent la fresque. Dans la deuxième lunette, l'*Abondance* est figurée par plusieurs groupes de femmes, une récolte des pommes, tandis qu'une autre représente le Repos et la Maternité, auprès d'elle une autre femme tire le lait d'une chèvre, tandis qu'un jeune berger joue de la flûte. » Le programme iconographique très recherché proposé par Simonidy emprunte ses éléments à l'idiome artistique de Puvis de Chavannes (1824-1898) et c'est en effet celui cultivé par les grands décors républicains parisiens des années 1880-1900. Il ne faut pas oublier que c'est le moment où sont construites et décorées la plupart des mairies parisiennes, ainsi que l'Hôtel de Ville, brûlé pendant les mouvements de la Commune.³⁷ Les figures humaines représentées, à l'élan lyrique et au hiératisme grave, veulent exprimer un certain esprit civique, la mentalité d'une époque qui se veut et se voit à la fois patriote et énergique, juste, stable et réfléchie. Cependant elles sont aussi un prétexte à peindre des nus, académies d'hommes, allégories du *Travail* ou des nus féminins suaves et sensuels, symboles de *L'Abondance* et de *La Maternité*. L'utilisation de teintes pastel, respectueuses de la tonalité plus ou moins grise de la pierre, l'absence de profondeur, la



Fig. 7 – Le portrait du roi Carol I^{er} pour la salle du conseil de la Caisse d'Épargnes et Consignations de Bucarest.



Fig. 8 – Le portrait de la reine Elisabeth pour la salle du conseil de la Caisse d'Épargnes et Consignations de Bucarest.

substitution de la ligne au modelé, tous ces principes hérités de Puvis de Chavannes, visent à respecter la surface du tableau, à adapter celui-ci au mur et à assurer son insertion dans un ensemble décoratif.

Le Conseil d'Administration se rallie à ces nouvelles propositions, car il lui paraît évident que, en insistant sur le décor, le public sera conduit à faire du tout nouveau palais de la Caisse des Épargnes et Consignations, le symbole de l'avenir et de la stabilité économique du pays. Le Conseil établit que la date de livraison sera 1907 et que les toiles

seront payées, en trois tranches, 30 000 lei. *Le Travail* n'arrivera qu'après beaucoup de déboires³⁸ en 1912, mais *L'Abondance* ne sera jamais livrée, à cause de la première guerre mondiale qui avait éclaté. Après la conflagration, il semble que le Conseil d'Administration renoncera au projet.

Avec les décorations pour le hall central de la Caisse d'Épargnes et Consignations, Simonidy délaisse une fois encore sa manière, volontiers banale, mais vive de propos, où il s'était révélé comme l'observateur sincère d'une réalité anecdotique souvent montrée

avec beaucoup de sensibilité – comme dans *Parfums d’Hiver* ou *Réverie au bord d’un lac*³⁹ – au profit d’une création animée d’idéal, sans abandonner pour autant ses mises en page rigoureuses qu’il gardera jusqu’à la fin de sa vie.

Si Simonidy habite Paris en hiver dans la Villa des Arts (Fig. 9), située au 15, rue Hégésippe Moreau, dans le 18^{ème} arrondissement, immeuble d’ateliers pour les artistes construit en 1890 où vécurent aussi Eugène Carrière (1849-1906), Jules Pascin (1885-1930) ou Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), dès les beaux jours « il descend » en Provence, surtout dans les îles d’Hyères où il a peut-être croisé ses compatriotes Stefan



Fig. 9 – Paris. La Villa des Arts où Simonidy avait son atelier-maison.

Popesco (1872-1948) et Petre Iorgulescu-Yor (1890-1939) qui font aussi de longs séjours dans la région, le premier en 1913 et le second en 1920.

À Hyères, tout est source d’inspiration pour Simonidy. La nature qu’il peint est comme pour les autres symbolistes dont il partage la vision. N’est-il pas proche du poète Francis Vielé-Griffin (1867-1937) dont il fait le portrait?⁴⁰ Son œuvre n’est pas sans rapport avec celles d’Alphonse Osbert⁴¹ (1857-1939), de René Menard (1862-1930) ou de Jean Francis Auburtin (1866-1930) malgré les différences visibles de leurs factures. Simonidy est plus vigoureux, plus proche d’André Dauchez (1870-1948). La nature est en premier lieu un paysage poétique, idyllique chargé d’une grande valeur émotionnelle. Ses paysages évoquent des sentiments de douce rêverie ou de mélancolie comme dans sa toile la plus connue, *La Lecture*, acquise par l’État français pour le Musée du Luxembourg en 1912 (Fig. 10).⁴²

Pour Simonidy la nature est la plupart du temps, à l’exception notable de *La Lecture*, une nature des premiers âges, mythologique, prélude à la civilisation, où on ne retrouve aucune trace, aucune évocation du labeur. L’artiste dépasse le simple stade de la narration picturale pour exprimer ses propres pensées grâce à un répertoire d’images symbolistes aux accents coloristes néo-impresionnistes.⁴³ Ses paysages méditerranéens comme le remarque Raymond Bouyer à propos de son exposition chez Georges Petit en 1926 sont « remplis d’un souffle homérique... dans une sereine exaltation de la forme ». ⁴⁴ Des quatre saisons, Simonidy privilégie toujours l’été. Il va donc trouver un lien entre la philosophie de la nature, ses propres sentiments et leur expression picturale. Il cherche ainsi à rendre avec toute l’intensité possible les splendeurs troublantes de la nature et sa peinture suggestive exprime toujours ses sentiments.

En effet l’artiste rejette l’idée du progrès, ressuscitant la puissance émotionnelle et la signification des mythes de l’âge d’or. Comme l’explique Hans Hofstätter dans son essai sur



Fig. 10 – *La Lecture*, Musée du Luxembourg.

*L'iconographie de la peinture symboliste*⁴⁵
 «l'art symboliste, par définition, propose des images contraintes à la réalité visible et à l'exploration scientifique, afin de montrer qu'il existe une réalité cachée que l'on peut au moins concevoir si on ne peut lui reconnaître une véritable existence.» L'étude de l'iconographie dans l'œuvre de Simonida s'inscrit dans cette visée.

L'eau a pour le peintre une importance primordiale. Le paysage se situe presque toujours au bord d'une zone aquatique. Simonida se plaît en effet à faire scintiller la surface de l'eau, la rendant encore plus lumineuse, suggérant une idéalisation, une rêverie, comme dans les *Baigneuses au bord de la mer*⁴⁶ (Fig. 11). L'eau unit et équilibre le ciel et la terre. Elle fascine et attire les regards vers l'inconnu qu'elle incarne. Dans les toiles de Simonida, la surface de l'eau devient le miroir du soleil. Et comme le remarquait Feuillet dans son compte rendu de l'exposition de l'artiste organisée chez Georges Petit, « La mer y joue souvent le premier rôle, faisant courir ses eaux tumultueuses, les brisants sur les récifs en gerbes magnifiques, fouettant l'air de leur écume, ou les laissant s'apaiser dans des criques profondes, serties de rocs escarpés.»⁴⁷ Pourtant on retrouve aussi dans l'œuvre de Simonida de très rares paysages

de campagne tranquille, comme dans la *Vue du viaduc de Quimperlé* (localisation actuelle inconnue).⁴⁸

Dans ce monde souvent représenté dans sa pureté primitive, paysages et personnages sont en totale osmose. Profitant des accents d'une lumière méditerranéenne au rôle symbolique, il module délicatement les corps de ses personnages. Tout y est harmonie, le Beau y prédomine, tant dans l'évocation de la nature que dans celle de ses baigneuses qui les habitent, comme dans sa *Femme aux rochers* (localisation actuelle inconnue)⁴⁹ ou dans son pastel des *Trois grâces* (Fig. 12)⁵⁰. Les études réalisées sur le motif sont nombreuses tout au long de la vie de Simonida. Elles prouvent un sentiment vrai de la nature, que le goût des promenades en plein air et un sens aigu de l'observation et du pittoresque ne cessent d'alimenter.

Le paysage est presque toujours habité de figures féminines. Les hommes, les enfants et les vieillards sont en principe exclus, sauf dans ses décorations murales pour la Caisse d'Épargne et Consignations de Bucarest. Mais les personnages ne relèvent jamais de l'anecdote ou de la morale. Occupant une place privilégiée, la femme s'associe naturellement à la Nature, elle n'est



Fig. 11 – *Baigneuse au bord de la mer*, (Paris, collection particulière).



Fig. 12 – *Les trois grâces*, Paris, collection particulière.

pas une vierge comme pour les symbolistes, mais plutôt une figure maternelle comme dans *Maternité*⁵¹ (Fig. 13) ou sensuelle comme cette *Harmonie en noir, jaune et bleu* (Fig. 14).⁵² Dans son compte rendu de l'exposition de Simonidy chez Georges Petit en 1926, Arsène Alexandre écrivait : « M. Simonidy, avec ces quelques chants d'animalité féminine, aura composé tout un poème de volupté. Mais tous ces mots ont besoin d'être un peu expliqués et justifiés. Par animalité, nous n'entendons rien de défavorable – au contraire ! Les divinités de la Grèce sont d'admirables, de divins animaux ! Elles n'ont pas cet aspect émacié, ascétique, de l'élément divin qui le détrône. On pourrait même soutenir que les puissantes madones de Raphaël sont, nous ne dirons pas avant tout, mais après tout, de robustes et



Fig. 13 – *Maternité*.

saines bêtes maternelles. La distinction pédantesque entre l'animal et l'animans n'a point raison d'être. On est l'un et l'autre à la fois. Notre race humaine semble vouloir, dans la vie moderne, reconquérir l'idéal de la beauté physique, et par ainsi elle retrouvera sa puissance expansive des temps antiques. Voilà pour notre premier terme. Nous disons aussi que ces riches peintures constituent un poème de volupté. Cela se voit sans qu'il soit nécessaire de beaucoup de paroles. Ces superbes corps, qui n'ont rien de mièvre, de cet abominable caractère pathologique qui a ravagé une partie de la peinture actuelle, ce sont des créatures, ou des créations, qui portent, comme un fruit mûr, le poids et la saveur de leur beauté. Ah ! ce n'est certes pas „le troupeau languissant des bêtes d'hôpital” dont nous parle Baudelaire. Et c'est pour cela que nous avons qualifié de poétique le sentiment qui les anime dans leur frémissement parmi les vagues opalines, les rochers embrasés par le soleil, ou dans leur repos et leur obscure méditation. Poétique aussi la sensation qu'elles nous apportent, semble-t-il, des époques où Rome essaimait dans cette partie de l'Europe Latine, qui a



Fig. 14 – *Harmonie en noir, jaune et bleu.*

prolongé jusqu'à aujourd'hui les charmes de la femme et qui nous est toujours restée si
⁵³

L'œuvre de Simonidy, écrivait Maurice Feuillet, « affirme deux principales tendances : la recherche du style et la vie. À la fois classique et moderne, il essaie de tempérer sa fougue par la raison et y parvient souvent. Cette force retenue donne à ses peintures une puissance extrême et la contrainte volontaire à laquelle il s'astreint les rend plus vigoureuses. Il obéit aux lois qui devraient régir ceux qui veulent s'exprimer clairement : l'instinct qui guide, la raison qui construit, enfin la sensibilité sans laquelle tout reste glacé et sans âme. Le corps souple d'une courtisane qui se cambre dira son orgueil, ses jambes épaisses de sensualité, ses yeux mi-clos la volupté... La sensibilité est un don de naissance qui fait partie du lot de vertus et de défauts mystérieusement répartis dans chacun d'entre nous. On parvient à la perfectionner, à l'affiner, mais jamais à l'acquérir. Volontairement étranger aux

chicanes d'écoles, insensible à leurs théories fantasques, folles ou perverses, il s'achemine vers son but, car il sait où il va. Le voici déjà parvenu à ces hauteurs où la matière devient l'esclave de la pensée radieuse. Son œuvre, rayonnante de lumière intérieure, par son style classique très pur, sa couleur vibrante, sa puissance et sa poésie, attestent que le génie gréco-latin est encore vivace. Elle restera comme une des plus audacieuses et plus belles manifestations de l'art contemporain.»⁵⁴

Même si les motifs de Simonidy paraissent revenir inlassablement dans les années vingt et trente, il possède une grande qualité, une fougue, une « furie de pinceau », qui font écrire au chroniqueur du journal *Le Temps* qui signait avec les initiales G.J. qu'il « peignait [comme] les maîtres d'autrefois, avec une impétuosité surprenante, et cependant si infaillible, si sûres de l'effet à produire, si lucides dans leur élan qu'elles donnent aux spectateur l'heureux et rare sentiment d'une parfaite sécurité dans l'audace. L'artiste, qui dessine avec une souplesse et une délicatesse remarquables, qui modèle ses nus généreux

et riches avec une plénitude et une largeur exceptionnelles, joint à cette virtuosité la raison la plus sûre. Il sait faire des sacrifices. N'accorder aux parties secondaires de l'objet qu'il exprime que le degré d'intérêt qu'elles méritent pour ne point partager l'attention du spectateur avec les accents principaux. M. Simonidy n'appartient pas, évidemment, à l'école de la pochade. Ses toiles attestent une longue préparation, celle qui se fait avant l'exécution, et qu'opère le jugement.»⁵⁵

Expositions auxquelles a participé Michel Simonidy de son vivant :

Michel Simonidy a participé à un relativement grand nombre d'expositions, bien qu'irrégulièrement, du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1892 jusqu'à sa mort en 1933. De son vivant, il a organisé quatre expositions de ses œuvres dans des galeries parisiennes: en décembre 1922 à la Galerie Barbazanges, puis en novembre 1926, en mars 1929 et février 1930 aux Galeries Georges Petit. Ses œuvres ont été rarement exposées à Bucarest. Les expositions sont citées en ordre chronologique aussi précisément que le permet l'état actuel des recherches. Nous avons indiqué dans les notes de bas de page toutes les œuvres reproduites dans les livrets d'expositions ou dans les comptes rendus publiés dans la presse.

1896, Paris, palais des Champs-Élysées, 114^e Salon de la Société des artistes français, mai, peinture : n°1835 *Mort de Mithridate*.

1897, Paris, palais des Champs-Élysées, 115^e Salon de la Société des artistes français, mai, peinture : n°1564 *Amphitrite*.

1898, Paris, palais des Champs-Élysées, 116^e Salon de la Société des artistes français, mai, peinture : n°1862 *La Danse*, plafond.

1899, Paris, palais des Champs-Élysées, 117^e Salon de la Société des artistes français, mai, peinture : n°1812 *Parfums d'hiver*.

1900, Paris, Grand Palais, Exposition Universelle, Roumanie, groupe II, classe 7, mai-juin, peintures : n°58 *A la suite de l'Indépendance, la Fortune distribue ses bienfaits à la Roumanie* ; n°59 *Parfums d'hiver* et **aquarelle :** n°60 *Ovide*.

1903, Paris, Grand Palais, XIII^e Salon de la Société Nationale des Beaux Arts, 16 avril-30 juin, peintures : n°1194 *Dans la vallée* ; n°1195 *Silence de soir* ; n°1196 *Portrait de M.L. en crispin*.

1905, Paris, Grand Palais, XV^e Salon de la Société Nationale des Beaux Arts, avril-30 juin, peintures : n°1116 *Portrait de Mlle. de B...* ; n°1117 *Après l'orage (Paysage)*.

1907, Paris, Grand Palais, XVII^e Salon de la Société Nationale des Beaux Arts, 15 avril-30 juin, peintures : n°1085 *Portrait du Prince Charles-Adolphe Cantacuzène* ; n°1086 *Portrait du peintre Desiré Lucas*.

1908, Paris, Grand Palais, XVIII^e Salon de la Société Nationale des Beaux Arts, 15 avril-30 juin, peintures : n°1062 *Quimperlé* ; n°1063 *Baigneuse*.⁵⁶

1909, Paris, Grand Palais, XIX^e Salon de la Société Nationale des Beaux Arts, 15 avril-30 juin, peinture : n°1068 *Le Travail*.

1910, Paris, Grand Palais, XX^e Salon de la Société Nationale des Beaux Arts, 15 avril-30 juin, peintures : n°1131 *Le poète Francis-Vielé Griffin*⁵⁷ ; n°1132 *Portrait de S.E. Take Ionesco*⁵⁸.

1911, Bucarest, A zecea expozițiune de pictura si sculptura a Societatei Tinerimea Artística în localul propriu lângă Primaria Capitalei, [La Dixième Exposition de Peinture et Sculpture de la Société la Jeunesse Artistique dans ses locaux près de l'Hôtel de Ville], peinture: n° 140 *Portretul D-lui Take Ionescu [Portrait de M. Take Ionescu]*⁵⁹.

1911, Paris, Grand Palais, XXI^e Salon de la Société Nationale des Beaux Arts, 15 avril-30 juin, peinture : n°1168 *Portrait de M.L.R...*

1912, Paris, Grand Palais, XXII^e Salon de la Société Nationale des Beaux Arts, 15 avril-30 juin, peintures: n 1175 *La Lecture*⁶⁰; n°1176 *Baigneuse*⁶¹.

1912, Paris, Grand Palais, XXIII^e Salon de la Société Nationale des Beaux Arts, 15 avril-30 juin, peinture: n 1159 *L'Abondance*.

1922, Paris, Galerie Barbazanges, Exposition Simonidy, 1^{er} – 16 décembre 1922, peintures : n°1 *La Vague* ; n°2 *Printemps*, n°3 *Aurore* ; n°4 *Pastorale* ; n°5 *Crépuscule* ; n°6 *Amours aux frondaisons*, n°7 *Femme endormie* ; n°8 *L'Enfant* ; n°9 *Tulipes* ; n°10 *Tulipes* ; n°11 *Nu* ; n°12 *Nus aux rochers* ; n°13 *Marine* ; n°14 *Femme accroupie* ; n°15 *Jeunesse* ; n°16 *Dos de femme* ; n°17 *Nu* ; n°18 *Nu* ; n°19 *Liseuse* ; n°20 *Figure au vase* ; n°21 *Etude* ; n°22 *Invocation* ; n°23 *Paysage – Iles d'Hyères* ; n°24 *Sous les Pins* ; n°25 *Alpes-Maritimes* ; n°26 *Paysage* ; n°27 *Paysage*, n°28 *Vignes* ; n°29 *Voilier près des îles* ; n°30 *Le Rocher* ; n°31 *Marine* ; n°32 *Marine* ; n°33 *Voilier* ; n°34 *Voilier au large* ; n°35 *Bateaux de pêche* ; n°36 *Voiles oranges* ; n°37 *Port de Douarnenez* ; n°38 ; *La*

Baie ; n°39 Thonier ; n°40 Thoniers ; n°41 Barques à voiles ; n°42 Marine ; n°43 Marine ; n°44 Marine ; n°45 Quimperlé ; n°46 Le Viaduc ; n°47 Pommier ; n°48 Tempête ; **pastels, gouaches et dessins** : n°49 Invocation ; n°50 Etude de nus aux rochers ; n°51 Confidences ; n°52 Femme endormie ; n°53 Hermione ; n°54 Buste de femme ; n°55 Amour à la guirlande ; n°56 Amour aux nuages ; n°57 Etude d'amour ; n°58 Nu ; n°59 Mère et enfant ; n°60 Figure au voile ; n°61 Figure à la guirlande ; n°62 Egyptienne ; n°63 Nu ; n°64 Paysage ; n°65 Marine ; n°66 Thonier ; n°67 L'Escalier des Plaideurs.

1925 Buenos Aires, exposition personnelle dont on n'a pas retrouvé le catalogue, mais à cette occasion un de ses Nu au pastel a été acquis par le Musée des Beaux-Arts de la ville⁶².

1926, Paris, Galeries Georges Petit, Exposition Simonidy, 10 – 25 novembre 1926, peintures : n°1 Récifs au crépuscule⁶³ ; n°2 Nu aux rochers⁶⁴ ; n°3 Aurore ; n°4 Iles coralliennes ; n°5 Pastorale⁶⁵ ; n°6 Rochers⁶⁶ ; n°7 Baigneuse ; n°8 Tulipes fanées ; n°9 Courtisane ; n°10 Tulipes rouges ; n°11 Bacchante⁶⁷ ; n°12 Paysage ; n°13 Iles d'Hyères⁶⁸ ; n°14 Les Pins ; n°15 Marine ; n°16 Marine ; n°17 Baigneuse ; n°18 Nu⁶⁹ ; n°19 Femme endormie⁷⁰ ; n°20 Nu⁷¹ ; n°21 Torse ; n°22 Nu au vase⁷² ; n°23 Orientale ; n°24 Tulipes au vase noir ; n°25 Fruits ; n°26 Nu assis ; n°27 Nu au miroir ; n°28 Baigneuse ; n°29 Marine ; n°30 Rochers⁷³ ; n°31 Marine ; n°32 Récifs ; n°33 Marine ; n°34 Iles d'Hyères⁷⁴ ; n°35 Etude⁷⁵ ; n°36 Persane⁷⁶ ; n°37 Tête⁷⁷ ; n°38 Buste de jeune fille ; **pastels** : n°39 Baigneuse⁷⁸ ; n°40 Odalisque ; n°41 Hermione⁷⁹ ; n°42 Buste de femme.

1929, Paris, Galeries Georges Petit, Simonidy, mars, peintures : n°1 Le Bain ; n°2 Deux Figures

nues ; n°3 Baigneuses⁸⁰ ; n°4 Nu au vase noir ; n°5 Pastorale⁸¹ ; n°6 Nu au bord de la mer ; n°7 Le Vieux Port de Giens (îles d'Hyères)⁸² ; n°8 Marine (Alpes-Maritimes), n°9 Grenades et raisins ; n°10 L'Enfant⁸³ ; n°11 Persane ; n°12 Dos de femme ; n°13 Sous les oliviers ; n°14 Paysage provençal ; n°15 Le Voilier ; n°16 Nu assis⁸⁴ ; n°17 Les Alpes sous la neige⁸⁵ ; n°18 Chaumière aux oliviers ; n°19 Dahlias ; n°20 Printemps ; n°21 Confiance ; n°22 Dahlias et marguerites ; n°23 Marine (îles d'Hyères) ; n°24 Pot de fleurs ; n°25 Marine (île d'Hyères) ; n°26 Buste de femme ; n°27 Baigneuse ; n°28 Les Arbousiers ; n°29 Le Langoustier ; n°30 Marine ; n°31 Fleurs des champs ; n°32 Paysage ; n°33 Buste de femme, fond bleu ; n°34 Nu gris et or ; **gouaches et dessins** : n°34 Etude de baigneuses⁸⁶ ; n°36 Récifs ; n°37 Etude de nu⁸⁷ ; n°38 Baigneuse ; n°39 Paysage des Alpes-Maritimes ; n°40 Sous les pins.

1930, Paris, Galeries Georges Petit, Quelques œuvres par Simonidy, février, peintures : n°1 Nu au vase bleu ; n°2 Marine ; n°3 Marine ; n°4 Marine ; n°5 Nu debout ; n°6 Persane ; n°7 Fruits d'Orient ; n°8 Petite Figure ; n°9 Paysage ; n°10 Baigneuse ; n°11 Fleurs ; n°12 Villeneuve-lès-Avignon ; n°13 Marseille et sa rade ; n°14 Paquebots dans le port de Marseille ; n°15 Nu assis ; n°16 Le Langoustier ; n°17 Baigneuse ; n°18 Le Sommeil ; **gouaches** : n°19 Récifs ; n°20 Sous les pins ; n°21 Alpes-Maritimes ; n°22 Baigneuse ; **dessin** : n°23 Baigneuse.

1931, Paris, Grand Palais, XXXVIIIe Salon de la Société Nationale des Beaux Arts, 1^{er} mai-30 juin, peintures : n°1900 Nu au rocher ; n°1901 Les pins de la forêt ; n°1902 Sous les oliviers ; **dessin** : n°1903 Etude de baigneuse.

* Toute ma gratitude va à Mesdames Denia Mateescu et Mihaela Varga, ainsi qu'à Messieurs Petre Oprea et Adrian-Silvan Ionescu pour leurs précieux conseils et aides. Mes remerciements à Madame Chantal Beauvalot et Monsieur Thierry Pain qui ont eu l'amicale patience de revoir mon manuscrit.

¹ Arsène Alexandre, *L'Exposition Simonidy chez Georges Petit* in *La Renaissance de l'Art français*, septembre 1926, p. 638.

² L'œuvre, huile sur toile, 46 × 38 cm, a été achetée par l'État français par l'arrêté du 2 décembre 1926 et a été payée 3000 francs le 11 novembre 1927. Elle a été déposée au Musée du Jeu de Paume d'où elle a été transférée au Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, dans les réserves duquel elle est conservée à présent.

³ Gabriel Badea-Păun, *Autour des deux ventes aux enchères à l'Hôtel Drouot de Paris, les ateliers M.*

Simonidy et A. Istrati – N. Dumitresco in *Revue roumaine d'histoire de l'art*, série Beaux-Arts, Bucarest, t. XLI-XLII, 2004-2005, p. 143-148.

⁴ Voir pour ses œuvres passées en vente depuis 1980 son dossier à la Documentation du Musée d'Orsay.

⁵ A. Alexandre, *art.cit.*, p. 639.

⁶ Maurice Feuillet, *Exposition Simonidy* in *Le Gaulois Artistique*, n°1, 10 novembre 1926, p. 4.

⁷ Tous les dictionnaires d'artistes, de Thieme-Becker à Edouard-Joseph et Bénézit, donnent 1870 comme année de naissance de l'artiste. Pourtant son matricule à l'École des Beaux-Arts, ainsi que l'extrait de son acte de décès indiquent 1872. Dans l'extrait du registre des décès de la Mairie du 18^{ème} arrondissement de Paris (n°728, copie en notre possession), on peut lire : « Le sept février mil neuf cent trente-trois, onze heures, est décédé en son domicile 15 rue Hégésippe

Notes

Moreau Michel SIMONIDY, né à Bucarest (Roumanie), le six mars mil huit cent soixante-douze, artiste peintre, fils de Théodore SIMONIDY, et de Catherine COTADI, époux décédés. Veuf en premières noces de Alice Nathalie GROUPAT, et époux en secondes noces de Yvette Adrienne BROCHARD. Dressé le huit février mil neuf cent trente-trois, neuf heures dix, sur la déclaration de Félix BOUDET, soixante-deux ans, employé, 79 rue du Mont Cenis, qui, lecture faite a signé avec Nous, Etienne Ardely, adjoint au Maire du 18^e arrondissement de Paris, Chevalier de la Légion d'Honneur. »

⁸ Mairie de Troyes, Extrait des registres de l'État civil, naissance, 00 566, Brochard, Yvette Adrienne : « Le neuf juin mil neuf cent huit à 08 heures, est née en notre commune Adrienne Yvette BROCHARD, du sexe féminin/ EN MARGE : Mariée à Noisy-le-Sec le 02 avril 1928 avec Michel SIMONIDY. Répertoire civil N°2000-440. Mentionné le 19 décembre 2000. Certifié le présent extrait conforme aux indications portées au registre, par Nous officier de l'état civil soussigné. Troyes, le vingt deux mars deux mil six. »

⁹ Dans le Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris se trouve une œuvre d'Yvette Simonidy, une *Nature morte*, huile sur toile, 64 × 79 cm, achetée en 1955, Inv. CMP 10332. D'autres de ses modestes compositions ont été vendues avec le fonds de l'atelier de l'artiste, voir notre article, *Autour des deux ventes...*, p. 146, lot n°272.

¹⁰ Huile sur toile, 135, 50 × 80,3 cm, signé en bas à gauche avec rouge : *M. Simoinidy elev* ; daté en bas à gauche avec rouge : 1888.

¹¹ Huile sur toile marouflée sur carton, 23 × 15 cm, signé et daté en haut à droite avec brun : *Simonidy '89*.

¹² Huile sur toile, 47 × 24,6 cm, signé en bas, à droite avec blanc : *M. Simonidy*, lot n°43. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque de l'Académie possède une aquarelle, 29,2 × 19,4 cm, signée et datée 1892 reprenant cette composition. BAR n° inv. 14374.

¹³ Adrian-Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc* (L'enseignement artistique roumain), Bucarest, 1999, p. 190-191.

¹⁴ *Ibidem*, p. 191.

¹⁵ Le Musée National d'Art de la Roumanie possède une petite huile sur toile, 24 × 14 cm, représentant une *Parisienne* dans la manière de Louise Abbema ou d'Henri Somm. Signé, daté et localisé en bas, à droite : *M. Simonidi, 93, Paris*. Il provient du Musée Kalinderu.

¹⁶ Catherine Fehrer, *The Julian Academy, Paris 1868 – 1939*, Exposition à la Shepherd Gallery, New York, printemps, 1989, p. non numérotée.

¹⁷ Archives Nationales, Paris, École des Beaux-Arts, série AJ 52*236, matricule n° 5786/ 8 juillet 1893. Parmi les autres élèves admis le même jour figure le Nabi Henri Evenpoel.

¹⁸ Huile sur carton, 35 × 27 cm, Signé en bas, à droite : *M. Simonidy*. Musée National d'Art de la Roumanie ; il provient du Musée Toma Stelian.

¹⁹ G. Badea-Paün, *art.cit.*, p. 145, lot n° 205 et 206.

²⁰ *Ibidem*, lots 270 et 271.

²¹ Huile sur toile, 220 × 168 cm, signée et datée en bas, à droite : *M. Simonidy, 1896*.

²² A.-S. Ionescu, *op. cit.*, p. 349-360.

²³ Huile sur toile, 88, 5 × 130 cm ; signée, datée et localisée en bas, à droite : *M. Simonidy, Paris, 96*. Il provient du Musée Kalinderu.

²⁴ Huile sur toile, 88 × 130 cm ; signé et daté en bas, à droite : *M. Simonidy, Paris, 1896*. Bucarest, collection particulière, en dépôt au Musée National d'Art de la Roumanie.

²⁵ Olivier Merson, *Les Salons de 1899 in Le Monde illustré*, 5 juin 1899, p. 46.

²⁶ Aquarelle et gouache sur papier, 10 3/4 × 15 1/8 cm, signé en bas, à gauche : M. Simonidy ; datée '99 II ; New York, Doyle Auction House, 29 septembre 2004, lot n°2074.

²⁷ Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, *SNR3/ Michel Simonidy*, planche non numérotée.

²⁸ A ce moment *Le Figaro* avait un autre illustrateur roumain, le pastelliste Nicolas Gropeano, mais les relations entre les deux artistes, si elles ont existé, nous sont inconnues.

²⁹ *Quand la presse s'affiche*, catalogue accompagnant une exposition au Musée de la Seita, Paris, mars, 1984, p. 33. Une autre affiche, pour les lecteurs allemands du même journal et intitulé : *Das frühe Plakat*, lithographie, 70,5 × 113 cm, est passée en vente à l'Hôtel Drouot, Etude PIASA, Estampes et affiches, jeudi, 27 avril 2003, lot. N°343. On remercie l'expert de la vente, Madame Hélène Bonafous-Murat pour nous l'avoir signalé.

³⁰ On ne connaît aucun exemplaire de cette lithographie sur papier bistre, 61,5 x 49 cm, signée et datée 1895. Pourtant une épreuve a figuré dans l'exposition *L'art et la vie en France à la Belle Époque*, Fondation Pierre Ricard, Paris, septembre-octobre 1971, n°92.

³¹ On ne connaît de cette lithographie qu'un seul exemplaire conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France, cote SNR3/Michel Simonidy, 60 × 46 cm, signé et daté, en bas, à droite : Michel SIMONIDY, mars 1903.

³² Ștefan Kirson, *Istoricul CEC-ului*, Bucarest, 2004, p. 205.

³³ Il a été nommé Chevalier de la Légion d'honneur par décret du 28 janvier 1901. L'information nous a été fournie par le secrétaire Général Adjoint de la Grande Chancellerie de la Légion d'honneur.

³⁴ Ș. Kirson, *op. cit.*, p. 206 et 211. Des esquisses préparatoires de ces deux portraits ont été vendues avec le fonds de l'atelier de l'artiste, voir notre article, lot n° 262.

³⁵ Lenbach, le portraitiste allemand le plus connu vers 1900 avait déjà réalisé vers 1873 un *Portrait de la princesse Elisabeth de Roumanie*, œuvre exposée lors

de l'Exposition Universelle de Vienne de la même année, à présent conservée par SAS le prince Ulrich zu Wied.

³⁶ Apud. Ş. Kirson, *op. cit.*, p. 205.

³⁷ Sur l'époque et les grands décors peints sous la Troisième République voir l'excellent essai de Thérèse Burolet, *Prolégomènes à l'étude du mur républicain in Le triomphe des mairies, Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, catalogue accompagnant une exposition au Musée du Petit Palais, Paris, 8 novembre 1986–8 janvier 1987, p. 23-42.

³⁸ S. Kirson, *op. cit.*, p. 206.

³⁹ Huile sur toile, 14 × 25 inches, signé en bas, à gauche : Michel Simonidy, non datée. En 2005 le tableau était à vendre aux Clarke Galleries, Stowe, Vermont, États-Unis.

⁴⁰ Huile sur toile, 150 × 140; signé et daté en bas à gauche: Simonidy/1910. Le tableau est conservé à présent au Musée des Beaux-Arts de Tours. L'œuvre a été reproduite dans le livret du Salon, p. 78. La Réunion des Musées Nationaux conserve le cliché sur verre d'après cette œuvre par François Vizzavona, RMN36840, cote cliché 97-018647. Pour une notice plus approfondie sur la biographie du personnage et son portrait par Simonidy voir aussi Véronique Moreau, *Peintures du XIXe siècle 1800-1914, catalogue raisonné, vol. 2, H-Z, anonymes, supplément*, Tours, Musée des Beaux-Arts; Azay-le Ferron: château, 2001, p. 564-565. Madame Moreau suppose que le portrait a été réalisé lors d'un séjour du poète au bord de la Méditerranée.

⁴¹ Véronique Dumas, *Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, Paris, 2005, p. 163-164.

⁴² Huile sur toile, 130 × 135 cm, Paris, Musée d'Orsay. Archives Nationales, F21/4341, dossier d'achat de l'œuvre, daté du 24 mai 1912. Elle a été payée 1500 francs. Plusieurs croquis préparatoires pour cette composition se trouvaient dans le lot n°279 de la vente Simonidy, voir notre article, p. 146.

⁴³ Huile sur carton, 65 × 81 cm.

⁴⁴ Raymond Bouyer, *Deux expositions d'ensemble in Bulletin d'art ancien et moderne*, décembre 1926, p. 292.

⁴⁵ Hans H. Hofstätter, *L'iconographie de la peinture symboliste*, dans le catalogue de l'exposition *Le Symbolisme en Europe*, Paris, 1975-1976, p. 11.

⁴⁶ Huile sur toile, dimensions inconnues, signé en bas, à droite: Simonidy, non daté.

⁴⁷ M. Feuillet, *art.cit.*, p. 5.

⁴⁸ Une photo de cette oeuvre figure dans le dossier Simonidy à la Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, SNR1/Simonidy.

⁴⁹ Une photo de cette œuvre figure dans le dossier Simonidy à la Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, SNR1/Simonidy.

⁵⁰ Pastel sur papier, 29 × 22,5 cm., signé en bas à droite Michel Simonidy,

⁵¹ Huile sur carton, 47,5 × 39 cm, signé en bas, à droite : Simonidy, Collection Dolores Santamarina de Pereyra Iraola, passé en vente chez J.C. Naón & Cie

S.A., Hotel de Ventas, Buenos Aires, Argentine, octobre 1998, lot n° 7, estimation 3500-4500 \$, non vendu.

⁵² Localisation actuelle inconnue. Une photo de cette œuvre dans le dossier Simonidy à la Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, SNR1/Simonidy.

⁵³ A. Alexandre, *art.cit.*, p. 639-640.

⁵⁴ M. Feuillet, *art.cité*, p. 4.

⁵⁵ G. J., *L'exposition Simonidy chez Georges Petit in Le Temps*, 19 nov. 1926, p. 3.

⁵⁶ L'œuvre a été reproduite dans le livret du Salon, p. ? ; La Réunion des Musées Nationaux conserve le cliché sur verre d'après cette œuvre par François Vizzavona, RMN 44 583, cote cliché 97-027562.

⁵⁷ Voir note 42.

⁵⁸ L'œuvre a été reproduite dans le livret du Salon; La Réunion des Musées Nationaux conserve le cliché sur verre d'après cette œuvre par François Vizzavona, RMN 36839, cote cliché 97-018644.

⁵⁹ Remarqué dans Mihai Burileanu, *Tinerimea artistică*, in *Epoca*, 3 mai 1911.

⁶⁰ L'œuvre a été reproduite dans le livret du Salon; La Réunion des Musées Nationaux conserve le cliché sur verre d'après cette œuvre par François Vizzavona, RMN 36841, cote cliché 90-000988.

⁶¹ L'œuvre a été reproduite dans le livret du Salon; La Réunion des Musées Nationaux conserve le cliché sur verre d'après cette œuvre par François Vizzavona, RMN 36842, cote cliché 97-018652.

⁶² M. Valotaire, *art.cit.*, p. 370.

⁶³ L'œuvre est reproduite dans M. Feuillet, *Exposition Simonidy in Le Gaulois Artistique*, n°1, 10 novembre 1926, p. 4.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 5.

⁶⁵ L'œuvre est passée en vente à l'Hôtel Drouot, Etude H. Baudou et Maurice Ader, 27 avril 1933, lot n° 110, Huile sur toile, 73 × 100 cm, signé et daté, en bas à droite : Simonidy '25, voir cette notice à la Documentation du Musée du Louvre, dossier Simonidy

⁶⁶ L'œuvre est reproduite dans A. Alexandre, *art.cit.*, p. 640 et dans M. Feuillet, *art.cit.*, p. 4.

⁶⁷ L'œuvre est reproduite dans R. Bouyer, *art.cit.*, p. 291.

⁶⁸ L'œuvre est reproduite dans M. Feuillet, *art.cit.*, p. 4.

⁶⁹ L'œuvre est reproduite dans M. Valotaire, *art.cit.*, p. 368.

⁷⁰ L'œuvre est reproduite dans A. Alexandre, *art.cit.*, p. 638 et dans M. Feuillet, *art.cit.*, p. 7.

⁷¹ L'œuvre est reproduite dans M. Valotaire, *art.cit.*, p. 369.

⁷² *Ibidem*, p. 639.

⁷³ *Ibidem*, p. 370.

⁷⁴ L'œuvre est reproduite dans M. Feuillet, *art.cit.*, p. 6.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 3.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 3.

⁷⁷ Voir note 2.

⁷⁸ L'œuvre est reproduite dans A. Alexandre, *art.cit.*, p. 639.

⁷⁹ L'œuvre est reproduite dans M. Feuillet, *art.cit.* p. 7.

⁸⁰ L'œuvre est reproduite dans Francis de Miomandre, « Simonidy », dans *L'Art et les Artistes*, mai 1929, p. 260. L'œuvre est passé en vente à l'Hôtel Drouot, Etude H. Baudou et Maurice Ader, 27 avril 1933, lot , ° 109, huile sur toile, 116 x 89 cm, signé et daté, en bas à gauche : Simonidy '28, voir cette notice

à la Documentation du Musée du Louvre, dossier Simonidy.

⁸¹ L'œuvre est reproduite dans F. de Miomandre, *art.cit.*, p. 262.

⁸² *Ibidem*, p. 263.

⁸³ *Ibidem*, p. 264.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 259.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 263.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 265.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 264.

La troisième session annuelle du département d'art médiéval a déroulé ses travaux les 14 et 15 décembre 2006, tout en conservant le thème des sessions antérieures, à savoir, la mise au jour dans le circuit scientifique des découvertes récentes du domaine de l'art médiéval en Roumanie.

La séance du premier jour a débuté avec les communications concernant l'art de Valachie. Dans sa communication *Hypothèses concernant le programme iconographique du porche de la bolnitsa de Hurezi*, **Corina Popa** a analysé quatre scènes, trois placées dans les tympans du porche de la bolnitsa (l'infirmerie) – *Le martyre de saint Etienne* (sud), *La dormition d'Éphrème le Syrien* (ouest), *Le navire de la chrétienté* (nord) – et la quatrième, située sur le mur est : *La vie du véritable moine*. Ce sont des scènes allégoriques, ayant un contenu moralisateur et éducatif, composantes courantes de l'iconographie athonite, illustrant (*Le navire de la chrétienté*) la polémique dogmatique de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Les scènes mentionnées n'ont pas seulement un message éducatif pour la communauté des religieux, mais, aussi, eschatologique, tel qu'il apparaît dans la représentation du feu de l'Enfer dans les scènes *Le navire de la chrétienté* et *La vie du véritable moine*, ainsi que l'illustration de certaines séquences de l'Apocalypse dans *Le navire de la chrétienté*, et la figuration de la Jérusalem, encore une fois dans *Le navire de la chrétienté* ainsi que dans *Le martyre de saint Etienne*. Les sources littéraires de ces deux scènes complexes et composites sont l'Apocalypse, l'Évangile apocryphe de Nicodème, le « Pedalion » (*Le navire de la chrétienté*) et le Ménéé pour le mois de décembre (saint Etienne). Quoique apparemment atemporelles, elles étaient lues dans l'esprit des inquiétudes de l'époque, où la propagande catholique et calvine menaçaient l'Église orthodoxe et ses dogmes. Ce fait était perçu dans une perspective apocalyptique, seule la foi pouvant sauver l'âme. La synthèse iconographique est probablement due à l'archimandrite Jean, dont on retrouve le portrait dans le porche, accompagné d'une invocation à la Vierge, ayant un sens eschatologique. L'unité de contenu de ces scènes est réalisée justement par le message eschatologique qui semble avoir comme point de départ les écrits d'Éphrème le Syrien sur l'arrivée de l'Antichrist. Les écrits mentionnés se trouvaient dans les bibliothèques des monastères de Bistrița et de Curtea de Argeș ; le supérieur de ce dernier collaborait avec l'archimandrite Jean à la peinture de l'église du couvent de Fedeleșoiu.

Elisabeta Negrău a cherché à analyser les sens cachés des images du *Cycle de la Passion dans le naos de l'église du monastère de Polovragi*. Sa communication s'est arrêtée sur quelques aspects particuliers qui ne se retrouvent plus dans d'autres ensembles de peinture brancovane, ni dans les

SESSION ANNUELLE DU DÉPARTEMENT D'ART MÉDIÉVAL DE L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART « G. OPRESCU » DE BUCAREST : *NOUVELLES DONNÉES DANS LA RECHERCHE D'ART MÉDIÉVAL DE ROUMANIE (2006)*

ensembles antérieurs de Valachie. Il s'agit d'un court cycle de la vie du juste Joseph, inclus dans le cycle de la Passion, ainsi que de scènes associées : le figuier stérile, les dix vierges, Zachée le douanier, la femme pécheresse qui a couvert de myrrhe les pieds du Christ, *l'Anapeson*. La disposition de ces scènes dans le cadre du cycle de la Passion qui entoure le naos et domine la voûte et le tympan de la travée d'ouest a sa source dans le Triode, suivant l'ordre des lectures bibliques et du Synaxaire de la Semaine de la Passion : lundi, l'histoire du très beau Joseph et la parabole du figuier stérile ; mardi, la parabole des dix vierges ; mercredi, la femme pécheresse ; Zachée le douanier n'appartient pas au Triode, mais certaines catéchèses considèrent cet épisode comme appartenant à la période de préparation du Grand Carême ; *l'Anapeson* renvoie à la prophétie du patriarche Jacob (Genèse 49, 9), mentionnée dans le texte du *Threnos* (Lamentation sur le corps de Jésus mort) (I, 38). Le cycle iconographique de la Passion, inspiré, à Polovragi, par le système de lectures du Triode, réservé à la Semaine de la Passion, est, probablement, dû à l'archimandrite Jean de Hurezi – ici, *ispravnic* (surveillant des travaux) – s'inscrivant, en même temps, dans la tendance de la peinture brancovane d'illustrer des thèmes hymnographiques.

Dans son intervention *Aspects de la restauration des peintures murales de l'église du monastère Surpatele*, **Anca Nicolaescu** a fait une brève histoire des dégradations et des réparations, suivie par la présentation de la récente restauration de la peinture murale de l'église Sainte Trinité du monastère Surpatele (dép. de Vâlcea). Ancienne fondation des boyards Buzești, datant de 1512, entièrement refaite en 1706 par la princesse Marie Brancovan dans le style spécifique de l'époque brancovane, elle a été peinte *afresco* par des représentants de « l'école » de Constantin de Hurezi : André, l'hiéromoine Joséph, Hranite et Etienne. La restauration des peintures

murales de Surpatele (interventions exécutées entre 2003-2004) concerne, en dehors des problèmes spécifiques aux monuments de cette époque-là, l'élimination des graves fractures structurelles causées par les tremblements de terre de 1940 et 1977, qui, combinées avec les glissements de terrain et l'action des eaux souterraines, spécifiques pour la zone, représentent les causes majeures des dégradations du monument – à ce moment-là, seulement partiellement résolues (de l'extérieur). La collaboration entre architectes, ingénieurs et restaurateurs a été essentielle, autant pour la sauve-garde physique de l'entier monument que pour la récupération de son authenticité. La présentation esthétique finale des zones avariées a été une opération tout aussi importante pour la réception ultérieure de l'ensemble des peintures murales. Le projet de restauration de la peinture murale du monastère Surpatele a été coordonné par l'expert restaurateur Silviu Petrescu, tandis que la coordination des opérations antérieurement établies et de l'équipe de restaurateurs tout au long des travaux a été mise dans la charge des restaurateurs Simona Pătrașcu et Anca Nicolaescu.

Dans sa communication *L'ermitage Păpușa : l'iconographie de la peinture murale*, **Vlad Bedros** a réalisé la description succincte d'un matériel iconographique inédit (la peinture de l'ermitage Păpușa, dép. de Vâlcea, datant de 1712) et sa mise en relation avec l'ambiance artistique de l'époque ; les zôgraphes qui ont travaillé ici sont également attestés à la bolnitsa de Bistrița (la peinture du porche) et à Govora. Les dimensions réduites de l'église ont imposé un discours iconographique très concis qui présente pourtant quelques options intéressantes. Dans la conque de l'abside de l'autel, par exemple, la Vierge à l'Enfant est figurée mi-corps (Blacherniotissa) – choix rare dans le contexte de l'époque qui préférait le type de la Platytera trônant, même dans des espaces réduits. Dans les absides latérales ne sont représentées que six scènes de Fêtes, mais leur sélection est suggestive. Au sud, sous la Transfiguration, sont groupés la Nativité et le Baptême – le thème de la théophanie est évident – tandis qu'au nord, sous la Descente aux Limbes, se trouvent côte à côte la Présentation au Temple et l'Entrée à Jérusalem – deux illustrations d'un *adventus Domini* ; la prophétie de Syméon renvoie, aussi, au thème de la Passion, dont le dimanche des Rameaux est le prologue, et la Résurrection l'épilogue. Quoiqu'il ne soit pas illustré, le cycle de la Passion est indiqué de cette façon, indirectement, dans le naos, où on retrouve encore le registre des saints martyrs et des moines et le tableau votif sur le mur ouest. Une particularité architecturale de l'église est le petit porche attaché directement au naos, partiellement muré au nord et à l'ouest, mais dont l'iconographie est spécifique au narthex. Dans la calotte, Christ Emmanuel est figuré dans un médaillon comprenant aussi une prière de l'Octoïque – iconographie qui apparaît aussi dans le porche de Govora. Les six scènes de l'Acatliste

de l'Annonciation, représentées dans les tympans, rappellent toujours de l'iconographie du narthex.

Partant de la découverte, pendant les années 60 du siècle passé, des icônes royales de l'église en bois de Zagon, dép. de Covasna, signées « Ioan Zugravul », **Ioana Cristache-Panait**, dans *Témoignages artistiques d'un certain zôgraphe Ioan du sud des Carpates, partout en Transylvanie (milieu du XVIII^e siècle)*, a identifié, à partir des consignations documentaires et des témoignages artistiques, des œuvres appartenant à ce peintre originaire de la zone de Gorj, répandus non seulement en Transylvanie, mais aussi dans le Banat serbe. La communication présente des icônes et des églises peintes par Ioan Zugravul, artiste formé dans l'ambiance stylistique postbrancovane, durant une période de presque deux décennies, depuis sa présence en 1740 à Șcheii Brașovului et jusqu'en 1757, lorsque, toujours à Șcheii, il signait deux icônes de facture traditionnelle. Pendant ce temps, Ioan Zugravul fut présent autant en Valachie, où il peignit l'église de Vădeni (Târgu Jiu), à côté de son maître Vasile Diacon, et l'église de Șomânești (Gorj), en 1750, qu'en Banat, à Mănăștiur, où il peignit l'église avec Toma, un autre zôgraphe valaque, ou l'église de Sântandrei (Simeria), dont il réalisa les icônes royales en 1756. Avec Iancu Zugrav, son collaborateur de Șomânești, Ioan a orné la chapelle de la grande église de Șcheii Brașovului (1752), et, tout seul, il a signé en 1756 les icônes de Groși (Zarand), aujourd'hui, dans la collection du monastère d'Arad-Gai.

Trois communications concernant des découvertes dans le domaine de l'architecture et de la peinture de la région ouest de la Roumanie et de Transylvanie furent présentées au début du second jour de la session scientifique. **Suzana Móré Heitel**, dans son intervention *Sur la datation de l'église du chapitre d'Arad*, a abordé le sujet du chapitre collégial d'Arad, fondé probablement par le roi Bella II (1131-1141), qui fonctionnait déjà en 1156, lorsqu'on fait mention du *prepositus Primogenitus*. L'information documentaire concernant la consécration de l'église en 1224 mène à l'hypothèse selon laquelle elle n'a été terminée qu'au début du XIII^e siècle, ayant tenu compte, également, de la possibilité que la consécration respective ait eu lieu à la suite d'une éventuelle reconstruction. Les ruines de la grande église (ayant une longueur extérieure d'environ 62 mètres) se trouvent à côté d'Arad, dans la commune sous-urbaine Vladimirescu (l'ancienne commune Glogovăț), où se trouvait le premier noyau de la ville médiévale. Elles indiquent une basilique à deux tours sur la façade ouest, transept et déambulatoire autour de l'abside de l'autel, déambulatoire qui suppose l'existence dans l'église d'Arad de prestigieuses reliques à l'époque du Moyen Âge. Mais ces vestiges ne conservent plus *in situ* des éléments architecturaux capables à permettre la délimitation d'éventuelles phases de construction, et les quelques fragments de sculpture en pierre provenus de l'église peuvent s'encadrer soit

au XII^e siècle (bases de colonne et un chapiteau), soit au début du XIII^e siècle (éléments de voûte). À la datation de l'église contribuent indirectement les résultats des fouilles archéologiques de 1969-1970 et 1983-1984. Les vestiges de l'église plus ancienne découverts alors au-dessous du monument présenté jusqu'ici, se constituent dans un *terminus post quem* pour son placement chronologique. Les données concernant cette église, récemment publiées, indiquent une nef carrée, une abside demi-circulaire à l'est et des murs très épais (entre 3 et 4 mètres). Supposant qu'au début chaque côté a été pourvu d'une abside, cette église présenterait une analogie avec l'église de Feldebrő, de Hongrie, datant du XI^e siècle. Son existence à cette époque-là est indirectement confirmée par la datation à la fin du même siècle des fragments de sculpture en marbre avec un décor figuratif et végétal, réalisé dans la technique de l'incrustation, fragments découverts pendant les fouilles déjà mentionnées et présentées pour la première fois dans la présente intervention.

Les communications d'**Adriana Stroe**, *L'histoire d'une maison de Sighișoara – la Ville d'en haut* et de **Romeo Gheorghiiță**, *Sighișoara, nouvelles découvertes : composantes artistiques, peinture murale laïque, stucature*, concernent le monument situé dans la rue de l'École n°13 : il s'agit d'un bâtiment dont le noyau remonte au XVI^e siècle, avec des extensions et des modernisations de la fin du XVII^e siècle, de la deuxième moitié du XVIII^e siècle et de la fin du XIX^e – début du XX^e siècles. Il faut remarquer les voûtes de l'intérieur aux arêtes entrantes, décorées avec des stucatures, et l'inscription de datation sur la façade principale, en cours de restauration.

La dernière partie de la session a été réservée à l'art de Moldavie. Dans sa communication *Interventions sur la peinture murale de l'église Saint Nicolas de Popăuți, réalisées par la CMI (Commission des Monuments Historiques) entre 1926-1927*, **Carmen Solomonea** a présenté de nouveaux aspects des dégradations qui ont affecté le long du temps l'architecture et la décoration murale de cette fondation d'Étienne le Grand de 1496. L'intervention datant de 1926-1927, dénommée « renouvellement », a été initiée et coordonnée par la Commission des Monuments Historiques. Les actions entreprises à cette occasion sur la peinture murale constituent aujourd'hui une importante source documentaire concernant les méthodes utilisées dans le domaine de la restauration à cette époque-là. La communication présente le document qui mentionne l'intervention de « renouvellement » de la peinture murale au début du XX^e siècle, des données artistiques et stylistiques, des éléments techniques spécifiques à la peinture murale, des particularités d'exécution, la description du concept de « restauration », selon l'équipe de la CMI, des opérations comprises dans la méthodologie adoptée et des manières de présentation esthétique des lacunes des couches de préparation et de peinture.

La restauration des fresques du naos de Voroneț a permis de nouveaux déchiffrements de l'iconographie de la peinture intérieure. Dans sa communication, *Jean, l'empereur des Perses*, **Constanța Costea** a identifié, par référence à l'illustration des manuscrits et à l'aide des fragments d'inscriptions murales, « les lieux imprécis » dans les représentations à la base de la tour de la nef. La signification reconstituée de l'iconographie des lunettes et des pendentifs met dans une nouvelle lumière le cycle de la Passion, dont la cohérence – contestée par beaucoup de commentateurs – est à chercher, paraît-il, dans la relation avec la figure couronnée du registre des saints militaires, *Jean, l'empereur des Perses*. La vie de celui-ci – relatée dans deux manuscrits slavo-roumains du XV^e siècle – est celle du *calif* du Babylon Mavia, du IX^e siècle, converti au christianisme par Théodore, évêque d'Édesse et baptisé Jean. La confession de foi faite par l'empereur des Perses – avec l'élévation de la croix – devant les peuples rassemblés, permet l'inclusion de sa figure de militaire couronné dans l'iconographie moldave de la croisade, conçue à Voroneț dans le contexte de la Passion, tandis qu'à Pătrăuți elle est conçue dans un contexte eucharistique.

Maria-Magdalena Drobotă, dans *Étude concernant la conservation des pigments azurite et malachite. Aspects particuliers rencontrés dans la peinture du narthex de l'église du monastère Saint Jean le Nouveau de Suceava*, a exposé les résultats du travail de recherche entrepris pendant ses études de maîtrise, élaborées sous la coordination du professeur Oliviu Boldura, à l'aide du laboratoire de chimie de la section de Conservation-Restauration de l'Université Nationale d'Art de Bucarest. Le thème de la conservation des pigments ayant à la base le cuivre, dans la peinture murale, est axé sur trois objectifs d'étude qui se trouvent dans une serrée interdépendance : 1) des données concernant la technique d'application des pigments ayant le cuivre azurite et le vert malachite à la base ; 2) l'action sur ces pigments des matériels couramment employés dans le processus de conservation-restauration de la peinture murale ; 3) la corrélation des informations obtenues à la suite de l'étude sur des échantillons avec les résultats de l'analyse *in situ*, concernant l'état de conservation des surfaces peintes avec les pigments azurite et malachite. L'application *in situ* relève aussi certains aspects dus aux interventions subies dans le temps par la peinture murale qui décore le naos de l'église Saint Georges du monastère Saint Jean le Nouveau de Suceava.

La communication de **Maria Dumbrăvicean**, *Détails concernant la technique d'exécution dans la peinture intérieure du monastère de Humor, dép. de Suceava*, a présenté les résultats de la campagne de restauration de 2006, à l'occasion de laquelle on a mis en évidence de nouveaux éléments concernant la technique d'exécution et, implicitement, la compréhension des causes de la dégradation des peintures murales intérieures. La structure du support

présente un premier crépi, composé de pâte de chaux et sable de rivière, imitant les assises en pierre et brique, et une deuxième couche de crépi, en fait, le support sur lequel se réalise l'image, composé toujours de pâte de chaux et des matériaux non homogènes. Les *giornate* et les *pontate*, surfaces de travail délimitées, sont facilement détectables en lumière rasante et surprennent par leurs dimensions impressionnantes (par exemple, la scène de la *Dormition*, du tympan ouest, exécutée sur une surface de maçonnerie de 10,2 m carrés). La préparation du support en vue de la peinture a été faite d'une manière différenciée : les fonds de ciel, architecture, groupes de personnages ont bénéficié d'une première préparation, *afresco*, tandis que les portraits, les mains et les vêtements ont été travaillés les derniers, la peinture se terminant *a secco*. Les analyses chimiques de laboratoire ont relevé la présence d'un liant organique. L'analyse de la couche de couleur a mis en évidence les tons de base, appliqués d'une façon compacte, sur lesquels se superposent des tonalités de couleur pure ou avec un surplus de chaux. Les portraits sont réalisés par la superposition des tonalités de *proplasma* brune foncée, rouge et brique et le contour est en brun et noir. Les vêtements sont enrichis de perles réalisées en lait de chaux et caséine. Les pigments employés sont : noir de charbon, vert de terre, vert malachite, bleu azurite, ocre rouge, ocre jaune, cinabre, minium de plomb et lait de chaux. La présence du rouge minium de plomb ou du bleu azurite, pigments sensibles aux changements de microclimat, ont déterminé l'apparition des transformations de nature chimique, parfois irrémédiables.

Oliviu Boldura a présenté deux communications concernant certains résultats des campagnes récentes de restauration des églises d'Arbore et de Voroneț. La première, *La restauration du tableau votif de l'église d'Arbore*, met en évidence le fait que cette composition est marquée par des interventions dans le temps – en six étapes – certaines d'entre elles, déterminées par des gestes de vandalisme, visibles sur la surface sous la forme de coups tranchants. Dans une intervention importante dans l'image votive, intervention d'une nature différente, couvrant une surface étendue (la famille du donateur, la maquette de l'église, une partie des vêtements de saint Jean-Baptiste, patron de l'église, et de l'ange) est mise en évidence la transposition au *poncif* du dessin préparatoire, dessin repris ensuite en lignes noires, tout comme d'autres particularités techniques (la charge excessive des portraits et des mains avec des tonalités qui se ressemblent comme valeur et chromatique, une touche circulaire différente à celle obtenue par des tracés amples dans la peinture originelle). En comparant la peinture refaite avec les éléments conservés de la peinture originelle, nous observons une réduction du groupe central de personnages et une modification de la représentation du *kivot*. Selon la première image, la fondation de Luca Arbore aurait eu sur le naos une tour surétagée et sur l'autel, un toit séparé. Les autres éléments concernent

les portraits de saint Jean-Baptiste, du fondateur Luca Arbore, y compris sa main, et deux lacunes au niveau du vêtement du fondateur. Ces zones ont été repeintes dans plusieurs étapes, différant par la manière d'abord de la surface. Une dernière fois on est intervenu, afin de compléter les lacunes (intervention d'urgence en 1974) par l'application du mastic au niveau des lacunes de la couche support avec un mortier à base de chaux.

La deuxième intervention, *Recherches stratigraphiques et technologiques sur la peinture de l'église du monastère de Voroneț*, propose une reconsidération de l'aspect de l'église au temps d'Étienne le Grand : on remet, ainsi, en discussion la peinture conservée sous la charpente, à l'intérieur de l'église, peinture qui représente une ceinture décorative aux éléments végétaux, telle une couche de peinture, qui a initialement couvert la façade de l'église de Voroneț, jusqu'au moment où Grigorie Roșca a ajouté l'exonarthex. Cette peinture a un correspondant dans la partie inférieure du mur, cette fois-ci, sous la forme d'une draperie placée sous la couche de peinture qui couvre aujourd'hui l'exonarthex. Dans l'étape de restauration de 2006, par le décapage du mortier de réparation, on a découvert des fragments appartenant à une peinture murale effectuée *afresco*, conservée dans l'espace de l'épaisseur du mur, autant vers le sud que vers le nord; c'est la preuve que l'entière façade ouest de l'église d'Étienne le Grand a été couverte de peinture, décoration murale qui a été enlevée au moment où l'exonarthex fut peint. Le décapage d'un mortier de réparation sur la façade sud de l'église, au niveau du bandeau décoratif suggérant des cristaux, a déterminé la découverte d'une autre couche de peinture murale *afresco*, qui représente une draperie, peut-être, comme une suite à celle de l'exonarthex.

Quant à la datation de la peinture du narthex de Voroneț, Oliviu Boldura est d'accord avec les résultats des recherches publiées par Ecaterina Cincheza-Buculei (RRHA, BA, XXX, 1993) ou communiquées par Carmen Solomonea (voir *Chronique*, in RRHA, BA, XLII, 2006) : ainsi, la date de 1550, qui apparaît dans l'inscription sur le mur est, ne concerne pas l'entière peinture du narthex, contemporaine d'ailleurs à celle du naos et de l'autel (fin du XV^e siècle), mais seulement la dorure et la décoration végétale de la ceinture périmétrale. Les arguments de l'auteur sont la limite de la *giornata* identifiée au niveau du bandeau qui délimite le motif décoratif sur lequel est marqué le texte, la décoration *a secco* de la ceinture et la négligence avec laquelle on a appliqué le mixtion et la feuille métallique, par rapport à la finesse de la peinture murale.

Oliviu Boldura et **Anca Dină**, dans «*L'offrande du baldaquin*» de l'église Saint Georges de Suceava. *Nouveaux éléments identifiés pendant la restauration*, ont signalé que l'étude de cette composition, placée dans le naos de l'église Saint Georges de Suceava, sur le mur sud, près de l'iconostase, s'est développée peu à peu, au cours du processus de restauration et par la recherche du matériel historique documentaire. On a

ainsi identifié des éléments stylistiques comparatifs concernant les auteurs de la peinture et la datation de la scène. Boldura et Dină considèrent que les auteurs de cette fresque sont les mêmes zôgraphes qui ont peint l'église du monastère de Sucevița, grâce à des analogies de détail avec la scène de *La déposition des reliques de saint Jean le Nouveau à Suceava* de l'exonarthex de ce dernier monument (les vêtements et le placement des personnages, la manière de peindre les couronnes voïvodales ou la draperie, les étoiles à six rayons inscrites dans un cercle incisé). De plus, les analyses chimiques comparatives ont identifié dans la composition de la couche support le même type de chaux riche en sulfates, ainsi que l'usage des étoupes en tant qu'agrégat. Pour la couche de couleur, on a particulièrement employé le rouge cinabre et le bleu émail. Quant à la datation de la composition *L'offrande du baldaquin*, les auteurs considèrent que celle-ci a été réalisée avant la peinture de Sucevița. Très importants dans le soutien de cette idée sont les détails technologiques qui indiquent, dans le premier cas, le fait que les peintres ne maîtrisaient pas très bien la technique de travail *afresco* et qu'ils prêtaient beaucoup d'attention aux détails, selon la pratique des peintres d'icônes. D'autres détails techniques et de composition découverts au niveau de plusieurs scènes indiqueraient que le baldaquin donné par la famille Movilă, afin d'y déposer les reliques de saint Jean le Nouveau, a été initialement placé dans la zone entre l'iconostase et le pilier sud.

La communication de **Marina Sabados**, *La datation des iconostases de Humor et Voroneț*, présente le stade de la recherche sur la datation de ces deux pièces. Les informations offertes par le déchiffrement

des inscriptions au dos des croix (et des *molenia*, dans le cas de Voroneț) sont corroborées avec le résultat de l'analyse de la peinture des icônes et avec les observations préliminaires de l'étude comparative de la sculpture des frises décoratives qui séparent les registres d'icônes. Finalement, on constate que l'iconostase de Voroneț, dont on conserve encore les portes royales, les frises décoratives sculptées, la croix de la *Crucifixion* et les *molenia*, est la donation de 1581, faite par le moine Cassian, tandis que les registres des icônes des Fêtes et des apôtres ont remplacé les pièces originales, probablement, pendant le deuxième tiers du XVII^e siècle, occasion avec laquelle on a ajouté aussi les médaillons avec des prophètes. De l'ancienne iconostase de Humor, contemporaine, paraît-il, avec la construction de l'église (1535 env.) on ne conserve que les portes, les icônes royales et le registre *La grande Déisis*, tandis que la grande croix et les *molenia*, datées par inscription en 1590, ont été offertes par le métropolite Gheorghe Movilă. Le choix de certains motifs décoratifs, style Renaissance, ainsi que la qualité exceptionnelle de l'exécution artistique plaident pour la datation de la décoration sculptée de l'iconostase de Humor dans la première moitié du XVI^e siècle ; pourtant, les ressemblances d'ordre technique et stylistique de celle-ci – menant, dans certains cas, jusqu'à l'identité – avec l'iconostase de Voroneț, déterminent finalement l'auteur à accepter l'hypothèse de sa datation à la fin du XVI^e siècle.

Département d'art médiéval

Ce texte a été rédigé à partir des résumés présentés par les auteurs des communications.

Note

ANTOINE BOURDELLE (1861-1929), VECTEUR DE LA MODERNITÉ. BUCAREST-PARIS, UNE AMITIÉ FRANCO-ROUMAINE

Ouverte au Musée National d'Art de la Roumanie entre le 27 septembre 2006 et le 4 février 2007 et incluse parmi les manifestations dédiées à l'Année de la Francophonie en Roumanie, l'exposition *Antoine Bourdelle (1861-1929), vecteur de la modernité. Bucarest-Paris, une amitié franco-roumaine* a été réalisée en collaboration avec le Musée Bourdelle de Paris. Le public roumain a eu l'occasion de visiter la première exposition monographique dédiée au grand sculpteur français organisée chez nous et réunissant aussi des œuvres du musée parisien qui participent pour la première fois à un tel événement en dehors des frontières de la France.

Les membres du commissariat de la part du Musée Bourdelle ont été: Juliette Lafon (directeur) et Colin

Lemoine (attaché au service de conservation) et de la part du Musée National d'Art de Bucarest: Roxana Theodorescu (directeur général), Rodica Matei (directeur adjoint), Octavian Boicescu (chef du dép. d'Art européen), Dana Crișan (chef du dép. d'Art graphique), Ana-Zoe Pop (conservateur au dép. d'Art roumain moderne), Malina Contu et Cristinela Dumitrache (conservateurs au dép. d'Art européen), Elena Olariu (conservateur au dép. d'Art graphique) et Raluca Bem Neamu (chef dép. Éducation, Communication et Projets culturels).

L'exposition a eu comme but de présenter 67 œuvres de l'artiste (sculptures en bronze, en plâtre, en marbre, des œuvres de graphique), 9 photographies exécutées par lui-même pendant son travail aussi bien que d'illustrer les relations d'Antoine Bourdelle avec la Roumanie et surtout son amitié avec le collectionneur Anastase Simu, ainsi que l'influence exercée sur l'art roumain; dans ce sens, l'exposition a inclus 17 œuvres appartenant à 5 de ses élèves roumains: Irina Codreanu, Margareta Cosăceanu-



Fig. 1 – Bourdelle dans son atelier.

Lavrillier, Céline Emilian, Mihai Onofrei et Vasile Vasiliu-Falti. La plupart des œuvres proviennent du Musée Bourdelle de Paris, les autres sont dans le patrimoine du Musée National d'Art de la Roumanie, conservateur des œuvres de Bourdelle provenues de la collection de l'ancien Musée Simu.

L'exposition met également à la disposition du public un catalogue, précieux instrument de travail, dans une édition bilingue, richement illustré et bien documenté, réunissant les articles de quelques importants chercheurs du phénomène de l'art moderne: Thierry Dufrêne, Ioana Vlasiu. Les organisateurs ont eu l'idée heureuse d'y inclure aussi l'étude de Remus Niculescu *Antoine Bourdelle et Anastase Simu*, publiée dès 1966 dans la *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Le catalogue a été réalisé par Colin Lemoine en collaboration avec Octavian Boicescu, Dana Crișan et Ana-Zoe Pop, pour les œuvres appartenant au Musée d'Art de Roumanie.

L'illustration des relations d'amitié entre Antoine Bourdelle et Anastase Simu a d'ailleurs représenté une bonne occasion d'apporter de nouveau devant le public

la figure de cet important collectionneur et de faire revivre le souvenir du musée qu'il a fondé. Ce n'est pas par hasard que l'exposition a été aménagée dans la Salle à manger de l'ancien Palais Royal, espace qui conserve la décoration originale de l'entre-deux-guerres (lorsque le roi Carol II a confié à l'architecte Nicolae Nenciulescu les travaux de reconstruction du bâtiment du Palais) et dont l'atmosphère nous rappelle les salles du Musée Simu. À l'entrée, les panneaux avec des textes et des images d'époque, la vitrine avec des photographies et des documents offrent au visiteur l'occasion d'apprendre toute une série d'informations sur l'artiste et sur son amitié avec Anastase Simu.

Parmi les premières œuvres qui nous accueillent dans l'exposition, se trouvent les deux bustes en marbre blanc de Pyrénées d'Hélène et d'Anastase Simu; le collectionneur roumain a commandé à l'artiste le buste de sa femme en 1913 et ce moment a marqué le début de leur correspondance et ensuite de leur amitié, interrompue seulement par la mort du sculpteur. Au long des années, Anastase Simu a acquis de nombreuses sculptures et aquarelles portant la signature de l'artiste qui allaient se joindre aux œuvres d'autres sculpteurs français importants tels que: Barye, Carpeaux, Frémiet, Dalou, Rodin. Toute sa collection, installée dans le musée qu'il avait construit lui-même, a été présentée au public en 1910 et donnée à l'État roumain en 1927; pendant le régime communiste, le testament de Simu n'a pas été respecté et les collections ont été supprimées et transférées vers d'autres musées, principalement, au Musée d'Art de la R.P. Roumaine et au Musée d'Art de la Ville de Bucarest, et en 1964, la construction même, en forme de temple du Musée Simu a été démolie. Après plus de 40 ans, la présente exposition réunit dans le cadre d'une ample démarche la plupart des œuvres de l'artiste français de la collection Anastase Simu; il s'agit de 7 sculptures – dont l'une est un plâtre: *Petite tête rieuse au grand chignon*; les deux bustes en marbre des époux Simu; quatre bronzes: *Le fruit*, *Héraklès archer*, *Centaure mourant*, *La tête de Beethoven*; et 3 œuvres de graphique, aquarelle et encre – dont une illustration pour *La reine de Saba* de J.C. Mardrus, *Icare*; et 2 œuvres appartenant au projet de fresque pour le Théâtre Champs-Élysées: *Le poète et Pégase*, respectivement, *Muse et Pégase*.

Les œuvres de la collection Simu marquent d'ailleurs quelques-uns des thèmes les plus importants de la création de l'artiste, tels qu'ils sont formulés par les organisateurs de l'exposition; l'ample démarche illustre l'évolution de l'art de Bourdelle de l'influence de Rodin dans ses œuvres de jeunesse jusqu'à l'originalité et la distinction des créations de maturité, caractérisées par la monumentalité et l'économie des moyens d'expression. Nous retrouvons ainsi l'influence de Rodin dans les œuvres en bronze réalisées pour le *Monument aux combattants et défenseurs du Tarn-et-Garonne 1870-1871* de Montauban, datant de 1895-1902; parmi celles-ci se trouvent *Le masque d'Hercule*, *La guerre*, *Trois têtes hurlantes*, *Grand*

guerrier avec jambe; la volupté et le symbolisme, l'esprit fin-de-siècle sont également présents dans les bronzes *Baiser au volubilis*, *La nuit*, aussi bien que dans le plâtre de la collection Simu *Petite tête riante*.

La rupture esthétique avec Rodin est évidente déjà en 1909, lorsqu'il va sculpter *La tête d'Apollon* (bronze); le sujet choisi, la patine dorée renvoient à un temps archaïque, mais la structuration synthétique anticipe le modernisme des compositions futures. Un rôle de manifeste, déclarant la libération de sous l'influence du grand sculpteur est attribué à la plus connue de ses œuvres, *Héraklès archer*; le bronze de 1909 est la version agrandie de la composition de 1906 et a rendu célèbre son auteur au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris, en 1910; nous remarquons la présence dans l'exposition de *Héraklès tendant son arc*, la quatrième étude ou la première composition, acquisitionnée par Anastase Simu. Le thème mythologique reste une constante de la création d'Antoine Bourdelle dans sa fébrile recherche de l'archaïque, du primitif, de l'universel; en fait, une particularité de son style est la note de mélancolie (la mort du centaure signifie la disparition de l'entier univers antique), doublée parfois d'une autoréférence – l'artiste s'auto-représente soit sous la forme du centaure, soit sous le visage d'Héraklès archer luttant pour sauver l'art. Ce thème des mythologies est richement illustré dans cette exposition; parmi les œuvres les plus importantes se trouvent *Le fruit* (également connue comme *Pomona* et provenant de la collection Simu), *Pénélope*, *Centaure mourant* (la deuxième étude en bronze a été acquisitionnée par Simu), *L'esprit maîtrisant la matière* ou *Centaure et Minotaure*, *Daphné changée en laurier*, toutes réalisées en bronze. Une mention spéciale méritent les deux bas-reliefs en bronze exécutés pour le Théâtre Champs-Élysées: *Le poète et Pégase*, respectivement, *Muse et Pégase* qui notre attirent attention sur cette démarche artistique moins connue; intéressante pour le public roumain est la découverte de Bourdelle en tant que dessinateur, graphicien dans les travaux préparatoires pour la décoration du théâtre parisien (fresques, 5 bas-reliefs en marbre et une frise); toujours dans cette catégorie sont incluses les 3 aquarelles appartenant à Anastase Simu.

Une autre catégorie importante d'œuvres ont comme thème la figure de la femme dans laquelle, plus d'une fois, nous reconnaissons Cleopatra Sevastos, celle qui allait devenir sa seconde femme (*Femme sculpteur au repos*, *Femme sculpteur au travail*, bronzes); il y a aussi deux nus féminins, *Baigneuse accroupie* et *Le nuage* (œuvres en bronze), très hardis par l'érotisme délibéré, la modernité et les solutions personnelles.

Une section spéciale est réservée dans l'œuvre d'Antoine Bourdelle aux portraits et aux hommages dédiés à des personnalités de la culture et de l'histoire. À côté des bustes en marbre des Simu, d'admirables exécutions contribuant à un nouveau succès de l'artiste

se font remarquer les bustes en bronze de *Rodin au travail*, véritable effigie de surhomme, dans les termes de Louis Vauxcelles, et *Anatole France*, métaphore de la sagesse méditative. Les effigies de Beethoven (les bronzes *Beethoven pensif*, *Beethoven à la croix* ou *La pathétique*, *La tête de Beethoven* ou *Hébrard*), figure qui a souvent inspiré l'artiste, représentent un visage ravagé par l'inquiétude, une image de la solitude; avec une intuition certaine, Anastase Simu a fait en 1908 une première acquisition Bourdelle, il s'agit de *La tête de Beethoven* ou *Hébrard*. Dans la même catégorie des hommages s'inscrivent quelques études en bronze réalisées pour de différents monuments: *Le monument à Adam Mickiewicz* de Paris et *Le monument à Alvear* de Buenos Aires, commandé en 1913 par la République d'Argentine à l'honneur du général Alvear.

Nous avons gardé pour le final la mention sur le portrait en bronze intitulé *La Roumaine* et qui représente Fanny Moscovici, son élève et future épouse du docteur Fainsilber. L'œuvre est encore un témoignage des relations serrées qu'avait Bourdelle avec la Roumanie, autant par l'amitié avec Anastase Simu que par la présence des élèves roumains dans son atelier de l'Académie Grande Chaumière. Nous nous arrêtons ainsi sur un dernier aspect illustré par l'exposition: les œuvres des disciples roumains.

Pendant l'entre-deux-guerres, Bourdelle a eu une influence considérable sur nos sculpteurs, dans le contexte d'une critique plus dure à l'adresse de Rodin; un rôle extrêmement important dans la diffusion des conceptions sur la sculpture revient à ses élèves. Dans l'art roumain, ce rôle a été attribué à des artistes comme Irina Codreanu, Margareta Cosaceanu-Lavrillier, Céline Emilian, Mihai Onofrei, Vasile Vasiliu-Falti, Milita Petrascu, Fanny Moscovici-Fainsilber, Oscar Han, Ion Jalea... Mais dans l'exposition on retrouve des œuvres appartenant aux 5 premiers des disciples mentionnés, car seulement dans leur cas il y a des documents qui attestent qu'ils ont fréquenté l'atelier de Bourdelle. C'est l'argument qui motive l'absence surprenante, peut-être, des œuvres de Ion Jalea ou Oscar Han, figures importantes de l'art roumain et adeptes de l'esthétique bourdellienne, absence qui rend pourtant plus pauvre cette section réservée aux œuvres des élèves roumains. Les 17 œuvres exposées (terre cuite et bronzes de petites dimensions) représentent surtout des figures féminines et des portraits (dont nous rappelons *Le portrait d'Antoine Bourdelle* de Céline Emilian) portent décisivement l'empreinte du style et de la personnalité du maître. Mais l'information écrite vient dans une tentative de compenser la désillusion provoquée surtout au passage de la salle Bourdelle, formulée d'une manière si cohérente et si riche, vers la présentation plus aérée du deuxième espace de l'exposition; nous retrouvons ici, dans la zone de l'entrée, un panneau qui offre aux visiteurs des données sur les artistes dont les œuvres sont présentées, ce qui constitue une bonne méthode de les placer de nouveau à l'attention du public.

Antoine Bourdelle (1861-1929) vecteur de la modernité. Bucarest-Paris, une amitié franco-roumaine a été la première exposition monographique de Roumanie dédiée au célèbre sculpteur français. Plus que l'exposition de quelques unes des plus importantes de ses œuvres, les organisateurs ont réussi à faire revivre le souvenir d'une amitié spéciale, l'image d'un collectionneur cultivé et généreux et l'histoire d'un musée aujourd'hui disparu; la

personnalité du sculpteur est complétée par sa qualité de maître devant ses disciples, les fruits de cette émulation bénéfique se déchiffrent jusque tard dans l'art roumain moderne. Tous ces éléments attestent le titre d'événement de cette exposition et la recommandent comme modèle pour des initiatives futures.

Despina Hașegan

ANCA OROVEANU, *Rememorare și uitare: scrieri de istoria artei* (Remembrance and Oblivion: Writings of Art History), Bucharest, Humanitas, 2005, 278 p.

This is a selection of Anca Oroveanu's texts published between 1981-2004. The first part focuses on subjects concerning western art between Renaissance and postmodernism; the second part introduces topics of Romanian art in the 80's and 90's; texts on photography, film and contemporary videotapes are included in the third part.

The contents of the book conveys a widespread range of interests. With an awareness of what she calls in the introductory note the "dispersion" of her concerns, the author points out to a choice rather than an accident. Indeed, matched by the careful selection of the texts, the theme of memory and oblivion announced in the title provides coherence to dispersion, in fact disperses it. In 1989 a text by Anca Oroveanu titled "Re-membrance and Oblivion" appeared in the art magazine *Aria*. The XXIXth international congress of art history held in Amsterdam in 1996, where Anca Oroveanu presented her "History of Art Shaping Art" (included in the volume), was titled *Remembrance & Oblivion*. The book here reviewed suggests that the overlapping of these thematic concerns was not coincidental.

However, even after acknowledging the productive interaction between its diverse subjects and the theme of memory, the hybrid makeup of Anca Oroveanu's book remains intriguing. Although her texts do not belong to the typical academic discourse, the author still captions them in the title "writings of art history". While this option permits her to preserve, formulate and raise specific art historical questions at the time when the discipline is undergoing changes, Anca Oroveanu's reference to visuality and the iconic, addresses the more recent areas of visual or cultural studies. As a result both disciplines are enriched and, one might say, also destabilized. Since Anca Oroveanu's approach is hard to classify, "process" seems to be a more appropriate word, I will take a closer look at the means that let her engage in subjects pertinent to the above mentioned types of inquiry from a position which endows it with autonomy in relation to both.

One of her main operating tools, suggested obliquely by Anca Oroveanu in the introductory note and verified by the writer of this review, is reading. As all great inventions rely on what appears to be, in retrospect, commonplace solutions, Anca Oroveanu's acts of reading on display ubiquitously evidence an investigative practice at work.

This understanding of reading as "performance-in-search-of-meaning" stands in striking contrast to the type of expeditious scanning that feeds the ongoing

production of visual arts literature supplied by the international academic machine. Determined by institutional norms, this type of inert reading turns its back on the relation between sources and users. While it is hard to sample out of context Anca Oroveanu's ways of reading, a process which combines pleasure and what I would call moral attention, the three interviews included in the book (two with artist Horia Bernea and the third occasioned by the exhibition *Ex Oriente Lux* seen in Bucharest in 1994), bring to the forefront a feature all-present in her reading-writing mode, namely, its speech-like, intercommunicational character. This way of reading allows public access to the inquisitive yet respectful intimacy between the author and her sources and endows Anca Oroveanu's arguments with structural and persuasive energy. Like M.C. Escher's graphics, Anca Oroveanu's layered approach to reading opens eccentric at times hypertextual fields of view which invite the reader to participate in and take sides with regard to the subject of inquiry.

Although its investigative manner does not conform to normed types of discourse (including the interdisciplinary) the book is soundly lodged in the visual arts territory and needs to be considered from this standpoint. Influenced by, and in turn influential in the late 20th century postmodern theories of culture, art history abandoned earlier models of research which classified the visual arts according to the essential determinations of their signifying practises. As a consequence of the argumentative postmodern revisions modernist "truth" was relativized, its power-driven record book voided, its edifice of prescriptions shattered. Offspring of this climate, the visual or cultural studies areas contributed to these changes. Yet, not surprisingly, given the shifting ground on which culture exists new simplifications beset the postmodernist effort, generating once again doubtful certainties. How to avoid the traps of postmodernist *a priori*? To this question Anca Oroveanu proposes "enconstructive" answers. I am suggesting this modifier of the familiar post-structuralist "deconstruction", in

order to distinguish Anca Oroveanu's inclusive rather than exclusive position with regard to the paradigms preceding postmodernism. This perspective opens a wider angle toward the cultures of modernity; it suspends the polarized divisions between its various segments and turns the postmodernist non-negotiable exclusions into provisional disagreements which allow receptiveness concerning earlier texts or images.

The need to find a special name for Anca Oroveanu's writings of art history suggests their original standing within the continuum of the troubled multiplicity of derives which occurred in Eastern Europe before and after the end of the cold war. Her "150 years of photography 1839-1989", a text written on the occasion of the centenary of the invention of photography is an example of "enconstruction" at work.

Because of its mimetic capabilities, photography became as soon as invented an immensely attractive medium as well as a troublemaker; its entry as a strong competitor in to territories previously occupied by painting in the western tradition of the visual arts stirred intense sidetaking debates. Anca Oroveanu revisits these debates in order to situate photography's position among the games people play with pictures after one hundred years of contentious history.

According to the modernists, the apparatus of the camera was limited by its nature to recordings and prevented a photographer's creative intervention. Exiled from the esthetic preserve, photography could perform its recording tasks as the poor relative of painting; freed from its mimetic tasks, the latter could turn to expressive creativity. Although this dramatic search for essences was at times very insightful, Anca Oroveanu exposes its blindness to the fact that both painting and photography share the basic condition of producing images whose tradition is genealogically linked to the Renaissance quasi-mathematical system of representation of three-dimensional objects on a two-dimensional surface. Taking into consideration this genetic bond resolves many of the "paradoxes" which troubled previous theories; it explains for example the "paradox" of advertising where iconic recordings of "reality" become the activators of an entirely imaginary world blocking "the viewer's access to the 'real world'" (p. 229). Seen from the standpoint of their common iconic heritage, the history of western painting and photography appears as a dynamic sequence of picture-games, restlessly testing the boundaries of representation.

As an example of the more recent uses of photographic images Anca Oroveanu mentions a project by Bosnian artist Braco Dimitrijevic. The project involved the posting of several monumental photographic portraits in various parts of the city of Zagreb. Instead of featuring well-known public figures, the large scale pictures were portraits of anonymous inhabitants of Zagreb. If only momentarily puzzling over who might have been the portraits' sitters (and

unable to answer the question), the onlookers were invited to consider the manipulative effects on our collective imagination of commercial, cultural and political advertising. Answering the riddle made new consciousness possible.

Dimitrijevic's art work seems to owe its design to postmodernist ideas; yet, ideas and themes of reflection developed by the medium- and mass media-conscious modernists transpire through its makeup as well. In her essay, which ends with a small but substantial anthology of texts on the subject of photography, Anca Oroveanu proposes a history of image-making that suspends the traditional chapter divisions and dissolves theoretical *a priori*.

"Enconstruction" at work appears in the other essays included in the book. The author turns her attention to themes of visuality in the western post-Renaissance tradition such as temporality, containment of the image by line, the relation between the idea and the materiality of the art work. The shifting, at times mutating understandings and art status of images and image-making are introduced at the crossing point of attentive examinations of art historical sources which include evaluative and theoretical propositions, the artists' own statements, specific examples of image-making and, recurrently, reference to the pertinent philosophical formulations concerning the relation between cognition and images. All the texts in the volume (including the interviews), suggest an open and elastic definition of the complex and often conflictual compound of desire and institutional power called visuality; while Anca Oroveanu's explorations are all situated within an art historically circumscribed terrain, they carry specific demands that alter or deflect the areas mapped by the visual or cultural studies.

The themes of tradition, heritage, memory and cultural temporality which intersect all the texts in Anca Oroveanu's volume, become the central topic in her "The History of Art Shaping Art", presented in 1996 at the International Congress of the History of Art titled *Memory & Oblivion*, in the panel *The Memory of the Art Historian*.

It is perhaps difficult to disagree with propositions that question characterizations of the history of art as a neutral repository of knowledge and charge it with an active role in shaping art. However, when argued with specific examples the subject becomes complex and provocative.

Anca Oroveanu begins by revisiting a passage from G.P. Lomazzo's "Idea del Tempio della Pittura". As imagined by Lomazzo, this late 16th century temple would have housed paintings whose perfection consisted in their being selective imitations of the High Renaissance masters such as Michelangelo, Titian, Raphael, Correggio.

Implicit in Lomazzo's Mannerist ideas, and significant to Anca Oroveanu's argument, was the perception that a particular art cycle has been completed. As the history of art grew into an

authoritative academic discipline, its prescriptive mission prevailed over its descriptive tasks, especially during certain periods of European art when the feeling of endings was dominant. Anca Oroveanu introduces two instances of periods when art historical memory became oracular with respect to the production of art: socialist realism in Soviet Russia and the late 20th century revivalist postmodernism. In the first case, the political ideology enlisted the artistic canon of the past (it included such masters as Rembrandt, Rubens and Repin), in a program designed to control options and tightly restrict artistic innovation. On its side, postmodernism turned the storage house of the art historical past into a resource for pluralist revivals whose program was largely activated by critical objections to the modernist idea of progress. Both socialist realism and postmodernism embraced the theme of endings, although the former maintained faith in its own mythology of progress.

As Anca Oroveanu's examples suggest, the uses of art historical memory are multiple (in more subdued ways art history is always performative); attached to her examples, and mentioned in her essay, are a range of wider questions which relate to our confused global present: questions concerning the vanishing of utopias, linear or cyclical time, questions regarding the end of art history itself. The dangers of too much memory are matched by the excesses of forgetting and the balance between historical, as well as art historical remembrance and forgetting, between retrospection and prospection seems more desirable than attainable.

MARIAN CONSTANTIN, *Palate și colibe regale din România. Arhitectura și decorația interioară în slujba monarhiei (1875-1925)*, ed. Compania, București 2007, p. 231 and ill.

Marian Constantin's book, as well as that of Shona Kallestrup¹ are to be considered, as the most recent publications in the field of Romanian architecture and decorative arts for the end of the 19th and beginning of the 20th centuries. Marian Constantin's PhD thesis, *Royal palaces and huts in Romania. Architecture and interior decoration serving the monarchy (1875-1927)* represents a significant contribution to the topic of royal patronage to Romanian architecture and decorative arts until the 1930s.

The two main characters of the book are King Carol I of Romania (1866-1914),² to whom a major part of the study is dedicated and Queen Maria of Romania (1914-1927). The study is conceived as a permanent parallel between two historical figures, of two different generations (King Carol I – uncle and Queen Maria – niece), with different origins and education, both with a determinant role in the country's history, but also in its architectural and decorative art history, on which they both had an immense influence (by building, patronizing,

The history of art survived its postmodernist ending. On the threshold of total virtualization and of the disappearance of time and space as traditionally experienced, the reading of the "History of Art Shaping Art" in conjunction with "Aspects of Temporality in Painting" in the same volume, charts the specific complications and challenges that confront today's art historian and the art public at large, as well.

Although by no means journalistic (the bibliographic range of her sources, which combines scholarship and invention, is farther than ever from present-day journalism), the intercommunicational quality of Anca Oroveanu's reading-writing manner, mentioned earlier in this review, may very well explain the original appearance of the texts in publications ranging from exhibition catalogs, art journals or cultural sections of newspapers, to proceedings of international congresses of the history of art. Anca Oroveanu is the scientific director at the New Europe College and professor at the National Art University in Bucharest. While teaching might be an activator of her versatile and spirited practice of art history, its art critical component which ties genetically her study of the past with an awareness of the present, is an important factor. Finally, since it seems so difficult to exhaustively explain the scope and effects of Oroveanu's acts of reading at work in her writings, one would have to turn to ostention: the reading of the book itself.

Sanda Agalides

or as an artist like Queen Maria). The author's argument is based on a dual analysis: the historical background, which one considers as extremely important, at least for the first part of the study concerning Carol I and the artistic quest, seen from nowadays point of view. This allows a new evaluation of the topic. The starting point is in a way, the acknowledged formula of "the style represents the person".

The study is based on five main chapters/problems: *Where is the palace ?, Old palaces – the princely "houses", Legitimacy and patrimony cult, Gründerzeit in the Mount Carpați. Opera Garnier in Bucharest. Garden versus Fortress*. Marian Constantin starts by making a brief survey of former princely residences in Romania of the end of the 18th century–beginning of the 19th century, and by pointing out that the idea of the official palace seemed to be compromised at that time. Starting with prince Alexandru Cuza (1859) and until 1927,³ the Golescu house, which became 1837 the official residence of the head of the State, will keep its function but will continue to stay under the sign of transformation, enlargement and refurbishing.

Carol I's question on his arrival in 1866, "But, where is the palace ?", seems to show the perplexity

of an aristocrat with taste, in front of a building and a façade which, did not correspond to the “classical” image of a residence-symbol of power, as the so-called palace had no distinctive decoration and was lacking monumentality. The interior, on the other hand, ornamented in various styles, was to be for the royal lodger, his first image of European civilization standards in Romania. Marian Constantin sees here a form of disapproval, coming from a representative of a culture which did not accept differences between form and content, here the in- and outside. He also underlines, once again, the historical context, which made possible such discrepancy in Bucharest. In time, Prince Carol will transform both official residences, that of the capital, as well as the summer residence, the Cotroceni palace nearby Bucharest, which had stood, between 1810-1866 under the sign of improvisation.

But, the building showing his architectural view of a princely residence, charged as well with an entire symbolical and political programme, was to be Pelesh Castle in the Carpathians, one of the most important historical monuments in our country, representative for the historicist phenomenon. Carol’s ruling concept and intentions, as well as his own person, did not impose himself to the Romanians, a situation due also to the pro-French attitude and culture of the high society. Constantin argues that it was one of the reasons which made him think of building a new residence, charged with the authority of the Western European symbols of civilization. The Prince conceived Pelesh Castle from the very beginning as a symbol of power, and legitimacy as well, as the idea of a new dynasty needed an architectural support. The quest for the style/styles of the residence, in its first appearance (1875-1882) due to architect Johannes Schulz, finds its end in a decoration representative for the neo-German Renaissance and the answer to this question shows that Carol I was connected to the debates on this style in his homeland. Starting with 1894, the building will be transformed, enlarged and redecorated in several neo-styles (neo-Italian Renaissance, neo-Austrian Baroque, neo-Moorish, neo-German Renaissance), as well as in Art Nouveau style, according to the plans of architect Karel Liman. The presence of Art Nouveau style is explained not only by the openness to new stylistic solutions of the times, but also by financial opportunity, which allowed cheaper costs for those interiors. Another parallel is made between what the head of the State was building for himself – a residence in German *Gründerzeit* style –, and his official residences in Bucharest, representative for the *Opera Garnier* style, strongly connected to the French cultural influence. An exception is made here, for the rooms used by Carol I, which will be decorated again, after German models (the King’s office, bedroom, etc.). Famous German and French interior decoration companies, like Heymann in Hamburg, August Bembé in Mainz, Krieger from Paris,

etc., will be hired for this huge amount of work. We seem to be confronted here to two main tendencies, that of the Prince and of the government, as well as of a major part of the society, which are not simple questions of styles, but cultural and educational differences and, of course, political models and visions.

A chapter is dedicated to Carol’s interest for the Orient, and a parallel is made between the Orient (his visit 1864) and Romania in the 1860s, when the prince started to rule. Interested in architecture and arts, also a man of taste and a *connaisseur*, the prince started to collect, from the very beginning, oriental art (paintings, engraving, ceramics, weapons, etc.), Romanian ceramic, religious paintings and peasant costumes, rugs and European great masters’ paintings, he placed in his palaces. On many occasions he presented some of this artifacts at temporary exhibitions. Constantin sees in Prince Carol’s interest for the Orient, a way for an easier understanding of the Romanian culture. He also underlines the idea of the palace-a place-to-exhibit-art-objects, as the center from where identity images were to be sent to the country.

Another topic which has preoccupied the author in time, was, weather Queen Elisabeta, known under her pen-name Carmen Sylva, Carol’s wife, had been involved in the works for the decoration of Pelesh Castle. At least for spaces which were “hers”, as a patron of art and maecena, the theater as well as the music hall, both decorated with paintings by Gustav Klimt and Dora Hitz. The paintings by Dora Hitz seem to express the Queen’s openness to new forms of expression of modern art, as well as her desire to stay in contact with artists of her homeland. We may accept the fact that Carmen Sylva had an influence on this occasion. And if for the German painter, it would be easy to say that she was the Queen’s protégée and make so a specific connection between the artist and the mecena, we may not affirm the same thing on Gustav Klimt. In our article on *Gustav Klimt and the Künstlerkompagnie. Works for Pelesh Castle*,⁴ we actually pleaded in favor of a more pregnant influence of the royal husband.

Queen Maria’s and her artistic quest, as a painter, interior designer, a patron of the arts and especially of the young artists, is a topic which preoccupies more and more Romanian art historians. The present study explains Queen Maria’s⁵ special quest for beauty and art, in a general political context, as well as in the private one, related to her family situation and especially her difficult relationship to her uncle, the very strict and severe king Carol. Although at the very beginning Maria of Romania was opposing the interiors and decoration of King Carol I, in time, as a mature person, she will change her opinion, not from the stylistic option, but as a general view on the arts. The author proposes a division concerning her artistic creation, the *dream houses* referring to the years of the quest (1893-1910), and the second moment, the major one until the 1930s. Her permanent quest led to the creation of the *style*

Queen Maria, which is in our opinion subject to the three phases of the development of her taste and interest.

She will have to be recorded as an unconventional interior designer, for her singular decoration until 1910, for interiors at the Cotroceni Palace,⁶ or the Pelishor Castle.⁷ (the golden dormitory, golden boudoir, the Norwegian room), etc. The author is pointing out the fact that, by that moment, Princess Maria had no serious knowledge of art history, nor of the styles which were promoted by *The Studio*, one of her favorite interior decoration magazines. They were in his opinion a bizarre and less comprehensive combination, between her inventivity and the published sources (Celtic, Norwegian, etc. styles). According to him, this gives the respective rooms no real identity. We would rather call it a period of quests, of experiments. The presence of Princess Maria's first *nests*, imagined shortly after 1900, the Maori cottage and the Juniperus, is of importance, as both will play an important role in the development of a vocabulary and more coherent vision of the royal author. Her first major interest went to the Art Nouveau, as she was much influenced by her connection to Darmstadt, where her brother-in-law, Duke Ernst Ludwig of Hesse was supporting the artistic colony. Together with her family members she worked in a studio, doing painting, blueprints for furniture, pyrogravure, etc. She also had the chance to meet architects like Baillie Scott, and his presence will have, we agree, a major influence on her. Later on he was asked to work for her in Romania and made blueprints for the Juniperus. Not very well known are her smaller houses at Copăceni or Scroviște (both near Bucharest), the latter one she will arrange for her royal husband, of no great artistic value, but part of her journey in her artistic quest. As a conclusion one can use the terms of improvisation and confusion, to characterize her decorative visions of the very beginning. But, she was actually aware of the fact that, in her position, she was able and had to dare a change, and show freedom in spirit and action.

When in the 1920s, now a mature person, she will start to redecorate Cotroceni and Pelishor, she will use also styles prior to the Renaissance. Representative for her style and crystallization of thoughts and views are, except Cotroceni, other famous residences, like the medieval residence Bran and her villa in oriental architectonic style, at Balcic,⁸ on the Black Sea Coast. Her interest in old Romanian art, as well as of local tradition went hand in hand with changes of the cultural phenomenon. A new wing was added 1913 to the Cotroceni Palace. The transformation of the old structure led to a representative building for the National style. The changes continued supported by Queen Maria after the first World War. Halls and rooms decorated previously in neo styles, became representative for the National style, The *White Hall* was a response to the political changes – the unification of Bucovina, Bessarabia and Transylvania, old

Romanian provinces to the Kingdom rules by her husband Ferdinand. The architect in charge with those important works was Grigore Cerchez.⁹ The Queen's taste changes little by little and she becomes a great fan of white walls decorated with old icons and sculpted columns in old Romanian style. Her two favorite residences Bran and Balcic were representative for the *loisir* category as they seem to make reference to a rustically simplicity, due to Maria's interest in old Romanian vernacular architecture "*the glorified peasant house*" as she calls it herself. But which, like in the case of the last one, managed to be a result of a mixture between Romanian, Italian, Greek as well as Turkish architectural elements. If interiors previous to 1911 where heavy, populated by many objects, the walls decorated with stucco motives, etc, in this last phase we see a completely different scenography. The white walls, which may remind the cell of a monk, are decorated only with orthodox icons or paintings by the artists from *Tinerimea Artistică*. Some rooms present as a special decorative feature fragments of medieval sculpted columns. The furniture is partly a mixture between old peasant objects, Turkish and Italian. But the flowers are the main figures in all her interiors, from beginning to end.

Marian Constantin also mentions, in a less consistent part, other aspects of Queen Maria's connection to the arts, as a painter, as a Maecenas of the arts and organizer of charity bazaars where she was selling her works (paintings, rugs and furniture created after her drawings). The royal artist became in her youth the head of the young artistic movement (*Tinerimea Artistică*), as she seemed concerned by the status of the arts in Romania. She was also part of those who promoted the Romanian national style. By exposing together with the members of the *Tinerimea Artistică*, she did not only support them, but also encouraged the high society to be interested in contemporary art and to collect. This position was not very often explained in articles or books dedicated to the *Tinerimea Artistică*, first of all for political reasons during the communist regime, but also because it was considered her art had no value.

Although we agree in many cases with Marian Constantin's opinions and theories, we have to say that the first part of the study is more carefully and thoroughly discussed and argued than the second one. A conclusion of the study is that the two monarchs, King Carol I and Queen Maria, whose action in the field of arts, mostly architecture and interior design between 1875-1925, had led to the construction or decoration of major historical monuments in the country, saw in their artistic projects also an extremely efficient way to legitimate themselves. This at a moment when the Romanian nation was trying to forge its own identity. The author may be considered as a forerunner in Romania in that field, as no one has until now published a book on the royal influence on the Romanian architecture and interior decoration, from

the point of view of an art historian. The research reveals itself interesting but fascinating as well. It shows new aspects and points of view on the topic, together with carefully chosen photographs and drawings, the latter due to painter Marilena Murariu, which complete

the study in an extremely significant way. The book becomes in our opinion a solid reference point, for future researches.

Ruxanda Beldiman

Notes

¹ Shona Kallestrup, *Art and Design in Romania 1866-1927. Local and International Aspects of the search for National Expression*; East European Monographs Columbia University Press, Boulder, Colorado, 2006.

² Carol I was ruling prince from 1866-1881, and became king 1881 and remained until his death in 1914. This is to explain why we refer to Prince Carol I and King Carol I, as well.

³ The Golescu house, since 1881 a royal palace, which had suffered major transformations (1880-1910), but still kept the original chore, was almost completely destroyed in a fire in 1927.

⁴ Ruxanda Beldiman, *Gustav Klimt și Künstlerkompagnie. Comenzi pentru Castelul Peleş*, in *Revista Muzeelor* 1-6/2001 ; 1-2/ 2002.

⁵ The references to Princess Maria and Queen Maria, the one and the same person, point to the two main periods of her life in Romania: 1893-1914 Crown princess and 1914-1927 Queen of Romania and 1927-1938 Queen Mother.

⁶ Cotroceni palace will be, starting with 1892, her and her husband's, King Ferdinand official residence.

⁷ Pelishor castle, situated close to Pelesh castle, became 1905 their summer residence in Sinaia.

⁸ Now in Bulgaria.

⁹ For the National style as well as architect's Grigore Cerchez work, see also Carmen Popescu, *Le style National Roumain. Construire une Nation à travers l'architecture 1881-1945*, Presses Universitaires Rennes et Simetria, Rennes, 2004.

MARIA PILLAT-BRATEȘ, *Pictură și reverie. Album*

In the second half of the 19th century in a world dominated by a patriarchic system it was difficult for women to find their way in arts. The beginning of the 20th century in Romania limited women's carrier within the artistic area to one "option": drawing teaching. It was unacceptable for a woman to have access to the "grand art" which seemed to belong exclusively to men. Maria Pillat-Brateș is part of the group who initiated in Romania the *women painters and sculptures movement* aiming and proving to succeed that art quality is beyond sex and gender. Important names, somehow still left out to a comfortable amnesia, were looked upon with attention: Olga Greceanu, Cecilia Cuțescu-Ștorck, Milita Petrascu, Nina Arbore and others. The work of these artists determined art critics and historians to look back at a time when the Romanian art scene was indeed connected to the Western changes and artistic movements. Therefore different retrospective studies and research contributions were published, even though these acts of restitution occurred isolated in time: Elena Mateescu's study¹ in 1979 and the more recent studies by Ioana Vlasiu² and monographic albums by Ioana Vlasiu,³ Gheorghe Vida,⁴ Adina Nanu and Ștefania Iancu-Ciovarnache.⁵ There was also an exhibition completed with a catalog "Doamnele artelor frumoase românești afirmate iterbelic" by Ioana Cristea and Aura Popescu in 2004⁶.

Analyzing Nina Arbore's work one could find links to Marie Laurencin, Suzanne Valadon, and Cézanne. The painting of Maria Pillat-Brateș is dominated by

portraits and still life with impressionist and post-impressionist influences. The album, published at Universal Publishing House in 2006, edited by Monica Pillat and Doina Uricariu, is meant to represent a cultural restitution in a long chain of necessary recoveries in a country where the idea of contemplating the past often comes with the nostalgia of sufficiency. "Painting and reverie", the album title, includes over 140 images of watercolors signed by Maria Pillat-Brateș and all of her graphics, illustrations and miniatures discovered so far. The title, chosen by Monica Pillat, the artist's grand-daughter, holds something from the atmosphere of the past, and although it may seem expressive and suitable for a title from a literary perspective, it can also be regarded as too soft, too nostalgic from an art historical point of view. Unfortunately the quality of the texts written by important authors, art and literary critics, are undermined by the quality of the reproductions and the choice for the album's cover. We can observe with this other example that the artistic discourse and the literary one are different, although multidisciplinary acts are welcomed on the cultural scene and their success is in many cases granted. Still we must admit that we do not know it all and that we should consider taking the advice of a specialist every time we approach a subject which could be a bit out of our domain of expertise.

Maria Pillat-Brateș had a special inclination towards watercolors, perhaps not a choice made by chance, but a response to a traditional attitude also followed by her husband, Ion Pillat in his poetry. The

family had profound roots in traditional values and this characteristic was obviously revealed in paintings, often having peasants in traditional costumes, ethnographic portraits and ambiance as favorite subjects. Even the choice of her name I. Brateș (her real name was Procopie-Dumitrescu and became Pillat after marriage) as a debutant at the *Tinerimea Artistică* Salon in 1914, represented the deep connection with her national affinities: Brateș was the name of a river close to Havarna, her parent's estate. Maria Pillat-Brateș was the exponent of a traditional system in which the Queen supported artistic activities along with embroidery and knitting, the social reflex inherited by women through centuries related to certain preoccupations within the private space. As a consequence, the *women painters and sculptures movement* was not recognized as a feminist one, though principles and motivations of the feminist artistic movement abroad were quoted: "Talented women were not accepted anywhere. (...) ...intelligence as well as art has no sex."⁷

The album contains special documentary contributions, diverse excerpts of correspondence, especially letters between the artist and her daughter from 1947 to 1970, precious photography, the raisonné catalogue and descriptions of the house interiors where the artist had lived and worked. In addition, two chronological chapters with information on exhibitions are representative for the reconstruction of the epoch's background, for the cultural and political context. In respect to the artist's accurate biography the album corrects the year of birth⁸ and brings out many other biographic data. These elements come as a positive and important contribution to this album which is too eclectic and lacks the professional quality of a carefully structured monograph with a coherent chronological part.

I was personally drawn to a few texts concerning Maria Pillat-Brateș' activity in the 20s and 30s published as reviews in literary magazines. There is an obvious differentiating manner in commenting a woman's artistic creation, yet supported by a reality which managed to dominate and influence people's

minds. For instance Ion Buzdugan reveals a few defining elements underlining the constructed and the pre-determined portrait of the woman artist: her watercolors are "filled with patriarchic poetry",⁹ she paints grandmothers with small melancholic eyes, traditional houses with traditional trees, with traditional people doing traditional activities (women peasants passively and nostalgically spinning). Menny Toneghin cannot oppress the question: "how is it possible that a refined woman's hand can prove such directness and dynamism?"¹⁰ while Olga Greceanu, aware of the speculative directions and the challenges of the epoch, underlines the evident artistic qualities of the artist and the fact that she "strongly knows what she wants" and "she imitates nobody".¹¹ This chapter presented in a chronological perspective is probably the most interesting for it presents the artistic reality of a period, the impact of Maria Pillat-Brateș' work, the background of an epoch in which functioned a series of mechanisms of thinking, of criticism, of prejudice inherent to every period and historical time. The process of comprehension is permitted along this itinerary traversed by a woman, a well-known artist during in the inter-wars time, with her unusual, deliberately ambiguous choice of the name (I. Brateș) through the care for accurate information, the concern for a cultural restitution regarding a destiny which involves injustice and marginalization. In 1949 the artist was arrested and locked up in a penitentiary in Botoșani, exiled for 5 years to Miercurea-Ciuc, forgotten by her fellow artists although re-admitted as a Fine Arts Union member in 1957. Maria Pillat-Brateș lost almost all her works during communism. Her collectors were deprived of their goods and values. Therefore this album cannot offer a complete perspective on her work. It is only a glimpse of the artistic results of an artist, a woman artist. We must appreciate the intention of restitution, in a world where the interest for conservation and restoration is low, where research is not strongly motivated, and where the need for recovery remains predominant.

Olivia Nițiș

¹ *Grupări artistice feminine și unele aspecte ale graficii românești interbelice*, in *SCIA, Artă Plastică*, 1979, tome 26, pp. 53-88.

² *Strategies of integration in the artistic milieu: the All-Women Exhibitions, Bucharest, 1916 to 1927*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Beaux-Art series, tomes 26-27, 1999-2000*, published by the Romanian Academy, pp. 67-79.

³ *Milița Petrașcu*, ed. Arc, Chișinău, 2004.

⁴ *Nina Arbore*, ed. Arc, Chișinău, 2005.

⁵ Olga Greceanu, ed. Centrului de Cultură Palatele Brâncovenești, București, 2004.

⁶ Ed. Regia Autonomă „Monitorul Oficial”.

⁷ See the monograph *Nina Arbore*, pp. 6-7.

⁸ Presented in different chronologies as 1983 instead of 1892.

⁹ *Ramuri* (Drum drept – XVI, no 48 – Craiova 31 dec. 1922) in *Painting and Reverie – Maria Pillat-Brateș*, ed. Universalia, Bucharest, 2006, p. 81.

¹⁰ *Revista scriitoarelor și scriitorilor români*, VII, nos. 9-10, Sept.-Oct. 1933, 134 in *ibid.*, p. 102.

¹¹ See pp. 114-115

Notes

