

Sommaire

IOANA IANCOVESCU, Hypothèses sur la peinture inconnue du XIV ^e siècle à Cozia	3
CONSTANȚA COSTEA, Lazarus the Painter	11
CORINA POPA, L'iconographie de la peinture de l'exonarthex des églises brancovanes (II)	17
RUXANDRA LAMBRU, Inscriptions slaves sur l'iconostase de l'église <i>Dormition de la Très Sainte Mère de Dieu</i> , Plopeni, département de Suceava	35
IOANA VLASIU, Grigorescu and Japanism	45
GHEORGHE VIDA, De Baia Mare à Zürich: Johann von Tschärner	57
CRISTIAN-ROBERT VELESCU, Dada et Brancusi – ses écrits, ses amis dadaïstes ...	65
SANDA AGALIDI, André Cadere: Points of Access	77

NOTES ET DOCUMENTS

CORINA TEACĂ, A Blink of the Past: Ioan Bărbulescu (1860–1944)	89
----------------------------------------------------------------------	----

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 (2008) (Département d'art médiéval)</i>	95
„Transformationen der Moderne um 1900 – Künstler aus Ungarn, Rumänien und Bulgarien in Munich”, 11-12 June 2008, Zentralinstitut für Kunstgeschichte Munich (<i>Ioana Vlasiu</i>)	98

COMPTES RENDUS

DANA JENEI, *Pictura murală gotică din Transilvania (Tereza Sinigalia) Nicolae
Grigorescu și modernitatea (Ruxandra Demetrescu)* 101

ABRÉVIATIONS 103

HYPOTHÈSES SUR LA PEINTURE INCONNUE DU XIV^e SIÈCLE À COZIA*

À la mémoire du professeur Vasile Drăguț

Ioana Iancovescu

La peinture originale, de la fin du XIV^e siècle, du catholicon de la Ste. Trinité du monastère Cozia¹, fondation du prince Mircea I, se conserve – avec les retouches de la restauration – seulement dans le narthex. La peinture du sanctuaire et de la nef a été remplacée au commencement du XVIII^e siècle par une autre, étalée sur une nouvelle couche de mortier appliquée directement sur le mur². Il paraît que la peinture originale soit assez dégradée à ce moment-là, à ce qu'il résulte de l'inscription votive du naos, écrite en 1704-5: « ...au fil des longues années, l'église perdit son premier décor peint... »³. C'est pourquoi le grand boyard Șerban Cantacuzène, cousin du prince Constantin Brancovan, entreprenant une large campagne de restauration du monastère, refit – à l'aide des zôgraphes Preda, Ianache, Sima et Mihăil – la peinture de l'église principale, en ne conservant que le décor du narthex.

Les travaux de restauration de 1986 n'ont découvert que dans le sanctuaire de petits témoins de la peinture originale (*Figs. 1-2*), jadis cachés par l'ancien iconostase; lors de la destruction de celui-ci en 1794, on en fit un autre, en maçonnerie, placé plus à l'ouest. Seulement au sud, on distingue le contour d'un nimbe, sur une surface très restreinte, en marge de la fenêtre sud de l'autel (*Fig. 3*) – fenêtre qui, à l'extérieur, conserve son encadrement original (*Fig. 4*) – ne laissant donc de place que pour une silhouette très frêle. De même, le bandeau rouge séparant les scènes est situé plus bas que celui du

XVIII^e siècle; on peut donc supposer que les figures peintes ici aient eu des dimensions et des proportions similaires à celles du narthex.

À part ces minuscules îlots qui, d'ailleurs, sont dépourvus d'importance, la destruction complète de la peinture originale semble décourager tout espoir de reconstitution. Et pourtant, cette première peinture a fourni certains repères aux nouveaux iconographes, sans que, toutefois, son programme soit intégralement repris⁴.

L'abside très haute du sanctuaire (*Fig. 5*) abrite une image grandiose de la Vierge avec les deux archanges, suivie par quatre registres de scènes, dont le Tabernacle du Témoignage, la Communion des apôtres, l'*Amnos* adoré par des puissances célestes et les évêques. Si les deux premières scènes, malgré les particularités de rédaction – dont Jésus en évêque, portant la mitre (*Fig. 6*), que le même, paraît-il, zôgraphe Preda avait peint cinq années auparavant dans le sanctuaire de l'église-*bolnitsa* de Hurezi – ne constituent pas des nouveautés iconographiques, le troisième registre contient, entre la Naissance de la Vierge et sa Présentation au Temple, une image inhabituelle (*Fig. 7*). Sur la sainte table, Jésus Enfant repose nu

* Version enrichie de la communication présentée en décembre 2007 à la Session scientifique de l'Institut d'Histoire de l'Art « G. Oprescu » de l'Académie Roumaine, session dédiée à la mémoire du professeur Vasile Drăguț. Les photos sont réalisées par Vlad Bedros (VB) et Sorin Chițu (SC).

sur la patène, surmonté par l'étoile, tandis que tout autour des puissances célestes portent des *rhipidia*: derrière l'autel, des séraphins, et latéralement, des anges-diacres agenouillés, vêtus de *sticharia* blancs. Au-dessus de la scène est inscrit en slavon un fragment d'une prière de la fin de l'office de la prothèse, la prière de l'étoile, inspirée par Matthieu 2, 9: « l'étoile vint s'arrêter [au-dessus de l'endroit] où était [l'Enfant] » (пришѣдшъ звѣзда ижеже въ⁵).

Cette image appartient iconographiquement à la *theoria* des évêques, représentés dans le registre inférieur. L'*Amnos*, figuré d'habitude, en Valachie, dans l'embrasement de la fenêtre⁶, y est absent, mais les deux anges et un séraphin à *rhipidia* y font allusion; à gauche et à droite, le cortège des hiérarques récite les prières liturgiques (Fig. 8). Le seul cas où l'on trouve une image similaire, voire identique, est l'église-*bolnitsa* du même monastère Cozia, peinte en 1542-3 (Fig. 9a): l'Enfant couché nu dans la patène (Fig. 9b) est accompagné par des anges, dans les mêmes postures; le même texte accompagne la scène et le même détail des *oraria* incorrectement représentés est à voir dans la peinture de ce sanctuaire (Fig. 9c).

Apparemment, la peinture plus ancienne, du XVI^e siècle, de la *bolnitsa* a dû servir de modèle pour les zôgraphes de l'époque brancovane du catholicon; toutefois, vu le rapport de subordination entre les deux églises, ne serait-il plus plausible de chercher un modèle commun pour les deux représentations, à savoir l'ancienne peinture, du XIV^e siècle, du catholicon ? Malgré son état de dégradation, elle était probablement, au tournant du XVIII^e siècle, suffisamment lisible pour offrir à l'équipe de Preda le modèle pour le tableau votif du fondateur du monastère, le prince Mircea – le même tableau qui inspira les peintres David et Raduslav de la *bolnitsa*, au XVI^e siècle, et un certain zôgraphe Iosif, en 1710, pour

la chapelle dédiée au Dimanche de Tous les Saints du monastère. Le détail – souvent mentionné par l'historiographie – des chausses avec aigles bicéphales (inusitées aux XVI^e et XVIII^e siècles) portées par le prince Mircea dans le tableau du catholicon et de la dite chapelle, mais absent dans l'église-*bolnitsa*, malgré le costume médiéval similaire, serait une preuve de la connaissance, au XVIII^e siècle, du tableau originaire⁷.

La présence de l'*Amnos* entre les anges renvoie plutôt à l'ancienne peinture et à l'atmosphère du XIV^e siècle. La peinture serbe et celle macédonienne contemporaines placent l'*Amnos*, d'habitude, en bas de la fenêtre de l'autel, au centre du cortège des évêques⁸; une image similaire à celle de Cozia se trouve à Graëanica (vers 1320), mais sous l'image du Pantocrator du haut de la tour, au centre de la Liturgie céleste : l'Enfant couché sur l'autel et couvert de l'*aër* est accompagné latéralement par des anges debout, tandis qu'au centre un séraphin présente les *rhipidia* (Fig. 10).

Le texte qui accompagne l'image de Cozia est, lui aussi, inusité. Il ne correspond pas à la scène, car appartenant à l'office de la prothèse, lors du moment où, les oblats étant préparés, ils sont couverts de l'étoile, ensuite de l'*aër* et encensés, en attendant d'être portés, lors de la Grande Entrée, sur la sainte table. L'image – que I. D. Ștefănescu, essayant d'identifier le moment liturgique illustré, considère « imprécise et d'un sens peu clair »⁹ – serait plus près de l'instant où, après la Grande Entrée et la prière de la prothèse, l'*aër* est enlevé et les oblats sont éventés avec les *rhipidia* par les diacres. Pourquoi donc, au centre de l'hémicycle, une inscription rappelant l'office de la prothèse ?

Cette phrase s'inscrit parmi les formules eucologiques nouvelles dont le cérémonial de la prothèse s'enrichit au XIII^e siècle; elle fut adoptée dans la *Diataxis* liturgique élaborée, avant 1347, par Philothée Kokkinos, higoumène de la Grande Laure et futur patriarche, ce qui, par la traduction de st. Euthyme de

Turnovo (1375-93), lui assura aussi la diffusion dans le monde d'expression slave¹⁰. La niche de la prothèse étant, depuis le XI^e siècle, l'image de la grotte de Bethléem¹¹, cette phrase explique la présence iconographique du Christ-Enfant, présence dont la reprise, courante à partir du XIII^e siècle¹², dans l'abside principale – pour laquelle les textes de l'anaphore et de l'anamnèse liturgique inviteraient plutôt à la représentation du Christ adulte – est due à la conclusion logique de l'office de la prothèse qui est justement la Grande Entrée, après laquelle les oblats sont déposés sur la sainte table, ainsi que la prière qui suit et qui porte le même nom: prière « de la prothèse » (*prothesis*). La liaison entre ces deux moments liturgiques est telle que, vers les XIII-XV^e siècles, une certaine superposition intervint entre eux¹³ ; la même superposition est à voir dans la peinture de Cozia qui renvoie simultanément à l'office de la prothèse et à la prière de la *prothesis*. À ce que l'on sait, le développement de l'office de la prothèse aux XI-XIII^e siècles aboutit à la formule actuelle et il ne resta point sans écho dans l'iconographie, car autant l'*Amnos* dans l'abside principale¹⁴ – et non pas dans la niche de la prothèse – que la structure du cortège des évêques¹⁵ sont inspirés par ses prières. À son importance et à l'atmosphère de l'époque qui vit se préciser les offices et l'iconographie du sanctuaire est due, probablement, l'image de Cozia¹⁶.

Les similitudes avec la peinture de la *bolnitsa* peuvent donc offrir des points de départ pour la reconstitution du programme originaire, mais toujours par recours aux formules contemporaines. Les deux scènes de la Naissance de la Vierge et de sa Présentation au Temple (*Figs. 11-12*), déjà mentionnées, se retrouvent aussi dans le sanctuaire de la *bolnitsa*, en bas de la voûte, légèrement différentes du point de vue iconographique (*Fig. 13*). Si l'iconographie mariale de l'autel est une pratique fréquente de la peinture brancovane,

elle ne l'était pas au XVI^e siècle en Valachie¹⁷.

La conque de l'abside orientale du catholicon est occupée, traditionnellement, par l'image de la Vierge trônant ; au-dessous d'elle, une longue inscription reproduit la deuxième partie de l'hymne *Axion* (*Fig. 14*). Cette pratique enregistrée en Valachie au XIV^e siècle (église St. Nicolas de Curtea de Argeş) et survivant au commencement du XVI^e siècle (Stăneşti, 1536), n'a été reprise ni dans la petite église de la *bolnitsa*, ni plus tard, dans les monuments de l'époque brancovane. Il serait donc plausible que sa présence inattendue au commencement du XVIII^e siècle soit aussi un écho de la formule originaire.

Une surprise pour le programme iconographique du sanctuaire valaque est la présence, dans le catholicon, de quatre scènes appartenant au cycle de la Passion, dont le Lavement des pieds (*Fig. 15*) et la Cène dans la niche de la paroi sud et le *Threnos* (*Fig. 16*) suivi de la Résurrection du tombeau au nord. Dans la *bolnitsa* il n'y a que Lamentation (nord) et Mise au tombeau (sud) (*Figs. 17-18*), sujets qui, sans être familiers à l'iconographie du sanctuaire, se rattachent pourtant à la thématique du sacrifice. Mais ces deux scènes sont, en réalité, la suite d'un court cycle de la Passion qui débute dans la nef de la *bolnitsa*, sur la paroi nord, avec le Crucifiement et la Descente de Croix, continue dans le sanctuaire, avec les scènes mentionnées, pour finir dans la nef avec la Résurrection et les dimanches du Penticostaire sur les parois sud et ouest¹⁸. Le même type de lecture organise le cycle de la Passion dans la grande église, cette fois beaucoup développé: il débute dans le sanctuaire, dans la niche sud, avec les deux scènes superposées – dont la première se trouve à la même hauteur que la Communion des apôtres – respectivement Cène et Lavement, se prolonge dans l'abside sud de la nef, au niveau de la deuxième scène, c'est-à-dire sur le deuxième registre,

avec Gethsémané, Trahison de Judas, Jugement de Caïphe et Jugement de Pilate, ensuite sur le mur nord avec Couronnement d'épines et Risée, Flagellation, Chemin de croix, Mise en croix et Descente (*Fig. 19*), pour finir toujours dans le sanctuaire, dans la niche nord, avec Lamentation et Résurrection du tombeau.

La peinture brancovane place d'habitude ce cycle soit sur les registres de la nef, soit sur la voûte ouest, en dialogue avec le Crucifiement situé sur le grand tympan ouest. Mais à Cozia l'arc ouest est occupé par un mélange imprécis de sujets, comme s'il eût complété une structure préexistante: Lazare, Rameaux, Crucifiement et Dimanche de Thomas, sans connexion aucune avec la succession des scènes de la Passion, ni avec le tympan ouest, occupé ici par la Transfiguration¹⁹.

Le lien sanctuaire–nef par le cycle de la Passion est un trait de la peinture moldave de la fin du XV^e et de la première moitié du XVI^e siècle: à Bălinești, par exemple, le cycle débute dans le sanctuaire avec Cène et Lavement d'un côté et de l'autre de la Communion des apôtres, poursuit dans la nef sur le même registre et finit sur le mur nord de l'autel avec Limbes. À Pătrăuți, Popăuți, St. Elie et St. Démètre de Suceava, St. Georges de Hârlău, Humor, Moldovița etc²⁰ il commence et finit toujours dans l'autel, rattachant ainsi nef et sanctuaire dans une unique ronde, expression de leur unité ontologique. Mais la même lecture caractérise le cycle de la Passion à Staro Nagoriëno en Macédoine (1317), où Cène et Lavement continuent la Communion des apôtres sur le mur sud de l'autel (*Fig. 20*), Jésus enseignant les apôtres, Gethsémané et toute l'histoire de la Passion font le tour de la travée centrale de la nef, pour aboutir sur le mur nord du bēma avec la Descente de croix et la Mise au tombeau²¹. De même, au monastère avoisiné de Matejèe (1356-7), le cycle

débute sur la paroi nord du bēma avec Cène et Lavement, continue au sud avec Jésus enseignant les apôtres et Gethsémané, pour continuer dans la travée centrale de la nef et finir toujours dans le bēma, sur un autre registre, avec Lamentation (nord) et Mise au tombeau (sud)²² – les mêmes deux scènes de la *bolnitsa* de Cozia.

Même si certains traits de la peinture moldave ne soient pas restés sans écho dans la peinture brancovane, toutefois, jusqu'à présent, on n'a pas attesté que des emprunts répertoriés de la peinture des églises derrière lesquelles se dessine le profil du grand Macaire, évêque de Roman. Vu les nombreux liens qui rattachent Cozia à l'ambiance serbe et macédonienne, il serait plus logique de croire que l'actuelle lecture du cycle de la Passion, inhabituelle à son époque, ni au XVI^e siècle valaque, soit un héritage de la peinture de la Macédoine par le biais de la peinture originale, du XIV^e siècle²³. D'après le modèle du catholicon, on dut reprendre au XVI^e siècle le même type de lecture dans la *bolnitsa*²⁴.

La tour surmontant la nef à Cozia présente à la base deux séries d'arcs parallèles superposés, entre lesquels se situent des tympanes en forme de croissant de lune. Pour ces surfaces oblongues, les peintres ont réservé quatre grandes fêtes, Annonciation, Nativité, Présentation au Temple et Baptême (*Figs. 21, 22, 23, 24*). Ce groupage est à retrouver, comme tel – car associant les événements du début de l'histoire christique – dans plusieurs ensembles muraux, à savoir Stănești en Valachie; l'emplacement lui aussi n'est pas surprenant, car respectant la hiérarchie de l'espace qui offre aux grandes fêtes le haut de l'église. Mais une nouvelle similitude avec les églises moldaves de la fin du XV^e et du XVI^e siècle qui placent ces quatre scènes sur les tympanes entre les arcs superposés en diagonale (Popăuți, Humor, Moldovița Sucevița etc²⁵) détermina

I. D. Ștefănescu à affirmer l'appartenance de Cozia à cette tradition²⁶.

La structure architecturale de Cozia s'apparente, comme on l'a depuis longtemps démontré, à celle des églises de la vallée de Morava ; les tympan en croissant, entre les arcs parallèles superposés sont occupés à Mileșevo (1234) par quatre fêtes, dont Ascension, Descente de croix, Pentecôte et Transfiguration. À Arilje (1295-6) on trouve la Transfiguration, ensuite Baptême (*Fig. 25*) et Résurrection de Lazare, tandis qu'à l'église des Sts. Apôtres à Peæ (vers 1260) on voit à cet endroit l'Incrédulité de Thomas, l'Apparition de Jésus aux apôtres (les portes fermées) et la Pentecôte²⁷ (*Fig.26*).

Tout comme pour le cycle de la Passion, dans ce cas aussi se dessine l'hypothèse de l'héritage de la peinture du XIV^e siècle, redevable à son tour à la peinture serbe et macédonienne. C'est probablement à cette structure – qui au XVI^e siècle était bien visible à Cozia – qu'on doit l'emplacement en 1563, à Snagov, de quatre fêtes (Présentation au Temple, Baptême, Crucifixion, Descente de croix) sur les tympan en forme de croissant à la base de la tour de la nef.

Nombre d'autres sujets de la peinture de 1704-5 de Cozia pourraient aussi être attribués à l'héritage de la peinture originale, vu leur incompatibilité avec les structures iconographiques contemporaines. Toutefois, la méthode réclame prudence car, plus d'une fois, la peinture branconave s'est avérée réceptive à des modèles variés. La présence, parmi les nombreuses figures des saints hiérarches, placées dans le haut des murs du sanctuaire, de st. Grégoire, évêque de Thessalonique (Palamas ?), est inhabituelle pour la peinture de Valachie. L'option pour la scène de la Transfiguration sur le grand tympan ouest représente, en Valachie, un archaïsme, enregistré depuis le XIV^e siècle à St. Nicolas de Curtea de Argeș, perpétué jusqu'au XVII^e siècle (Stănești, la *bolnitsa*

de Bistrița et celle de Cozia, églises d'Arnota ou Topolnița), mais abandonné à la fin du siècle, lorsqu'on y préfère le Crucifiement. L'archaïsme de la représentation en pied, en haut des murs de la nef, de nombreux saints militaires et martyrs, rappelle de nouveau, pour ne citer que les exemples de Valachie, l'ancienne église St. Nicolas de Curtea de Argeș. Le tableau votif déjà mentionné reproduit d'après le modèle originaire le costume et les insignes du fondateur, le prince Mircea, en reprenant aussi la composition – insolite pour l'époque branconave – avec le prince et son fils présentant l'église à la Vierge, assise sur un ample trône (*Fig. 27*). Déjà à St. Nicolas de Curtea de Argeș on avait opté pour la rédaction qui deviendra caractéristique pour la Valachie, avec les fondateurs bénis du haut par le Christ, représenté dans un segment de ciel. Par contre, le type de Cozia est particulièrement cher à la peinture moldave. Pour la Déisis de l'abside sud on a déjà émis l'hypothèse d'ancienneté²⁸. Les principaux saints militaires de la nef, c'est-à-dire ceux qui occupent les absides (Georges et Démètre, Nicéas et Mercure, les deux Théodores), sont tous représentés terrassant des dragons ou des ennemis couronnés (*Fig. 28*) – détail étranger à la peinture murale valaque, mais qui, selon Christopher Walter, „served as a 'coded' language: for persecuting emperor or obnoxious beast, read the Turks”²⁹ – attitude qu'on peut facilement attribuer à l'esprit guerrier du XIV^e siècle valaque. Une frappante similitude rapproche certaines figures de saints du registre inférieur à celles peintes dans le naos du monastère de Curtea de Argeș (1526): celle de saint Procope en est la copie (*Figs. 29 a-b*), celles des saints Georges et Démètre, de saint Jacques le Perse, avec le même type de *kaftan* en soie grise marmorée, de saint Nicolas et même de la Déisis sont bien ressemblantes aussi³⁰; il reste pourtant à prouver quelle est la véritable source de ces représentations. La silhouette de saint

Loup, dans la fenêtre nord-ouest de la nef du catholicon, est identique à celle de la *bolnitsa*, avec le même emplacement.

Avant d'être irrémédiablement détruite, l'ancienne peinture du sanctuaire et de la nef de Cozia fut probablement étudiée, voire copiée par endroits, par les nouveaux zôgraphes. Mais la coexistence avec certaines structures spécifiques à l'iconographie brancovane prouve que cet emprunt fut limité, de sorte qu'il est impossible aujourd'hui de préciser l'étendue et les limites de ce « palimpseste ». L'intention de conserver, tant soit peu, par des structures entremêlées à celles « modernes », le souvenir de l'ancienne peinture, détermina les zôgraphes brancovans à conserver les fresques du narthex, mieux lisibles, sans souci aucun pour la différence stylistique. Cette attitude est à retrouver à l'époque dans la démarche du prince Șerban Canatacuzeu qui

« restaura » le monastère de Curtea de Argeș (1682), ou de Constantin Brancovan à Bistrița (1683). Ce dernier refit, en 1699, les fresques de la chapelle princière de Târgoviște, en préservant, là aussi, certaines structures de l'ancienne peinture, du XVI^e siècle.

L'héritage de la peinture originale de Cozia dévoile l'autorité d'un modèle inconnu, codifié dans les structures de la nouvelle iconographie, et invite à réévaluer son importance dans la destinée de l'art roumain médiéval. Si le rôle du monastère Cozia dans l'évolution de l'architecture, ainsi que des programmes iconographiques des *narthika* valaques est unanimement accepté, la peinture de l'espace majeur des églises de Valachie semble puiser à la même source. Les racines serbe et macédonienne de la peinture roumaine se trouvent ainsi confirmées, en dépit de celle byzantine, représentée principalement par l'église St. Nicolas de Curtea de Argeș.

Notes

¹ 1390-1391, d'après Emil Lăzărescu, « *Data zidirii Coziei* », *SCIA-AP I*, 1962, p. 119, 132-133 ; Daniel Barbu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, București 1986, p. 60.

² Dossier no. 3937 à l'Institut National des Monuments Historiques de Bucarest (INMI) : Ion Neagoe, Viorel Grimalschi, *Proiectul privind lucrările de conservare-restaurare a picturii murale din biserica Sf. Treime Cozia (sec. XIV și XVIII)*, p. 9. Seulement dans le sanctuaire on a trouvé quelques zones où la couche d'*intonaco* a été appliquée au-dessus d'une autre couche de mortier.

³ Le texte de l'inscription à Constantin Bălan, *Inscripții medievale și din epoca modernă a României. Județul istoric Vâlcea*, București 2005, no. 345.

⁴ Mișu Davidescu suppose que la peinture du XVIII^e siècle (qu'il considère comme appliquée sur l'ancienne) conserve « en entier l'image iconographique de l'édifice » (*Mănăstirea Cozia*, București 1966, p. 18).

⁵ Texte complet: и пришедиши ѕвѣзда ста верхѣ, идеже вѣ втроча (*Liturgies*, Vuzău, 1702, f. 10^r).

⁶ Seulement à Stănești (départ. Vâlcea, 1536) où l'autel est prévu de deux fenêtres, l'*Amnos* est figuré sur la paroi, entre celles-ci.

⁷ Răzvan Theodorescu, « *Despre un însemn sculptat și pictat de la Cozia. În jurul despotiei lui Mircea cel Bătrân* », *SCIA-AP XVI*, 1969, no. 2, p. 191-3.

⁸ Arilje (1295/6; Richard Hamann-Mac Lean, Horst Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1963, pl. 18-19, photos 146-148), Matejèe (1356-7; Elizaveta Dimitrova, *The Monastery of Matejèe*, Skopje 2002, schéma II, liste no. 37), Kastoria-Métropole (1359; Stylianos Pelekanidis, Manolis Chatzidakis, *Kastoria*, Athina 1984, schéma p. 94-95), Kaleniæ (vers 1418; Draginja Simiæ-Lazar, *Kaleniæ et la dernière période de la peinture byzantine*, Skopje 1995, pl. p. 53), etc. A Ravanica (vers 1380-1390) on le voit au-dessus de la fenêtre, parmi les médaillons portant des figures des évêques (Marina Belovia, *Ravanica. History and Painting*, Beograd 1999, schéma 12, p. 100).

⁹ I. D. Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1931, p. 114.

¹⁰ René Bornert, *Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VII^e au XV^e siècle*, Paris 1966, p. 169, 227; Christopher Walter, « *The Christ Child on the Altar in Byzantine Apse Decoration* », in *Actes du XV^e Congrès International d'Etudes Byzantines*, II,

Athènes 1980, p. 912 ; Robert Taft, « *Mount Athos : a Late Chapter in the History of the Byzantine Rite* », *DOP* 42, 1988, p. 191-3, republié dans *Liturgy in Byzantium and Beyond*, Variorum Collected Studies, 1995.

¹¹ Chr. Walter, « *The Christ Child* », p. 911, citant la *Protheoria* de Nicolas d'Andida.

¹² Dora Iliopoulou-Rogan, « *Peinture murale de la période des Paléologues, représentant d'une manière originale la partie majeure de l'office liturgique* », in *Actes du XIV^e Congrès International des Études Byzantines* (1971), III, București 1976, p. 422.

¹³ « As is well-known, the preparation of the oblations in the chapel of the prothesis became a more important rite than the blessing of the oblations after the Great Entry. In later versions of the *Historia Ecclesiastica*, the commentary upon the rite of the proscomides (after the Great Entry) is transferred to the beginning of the treatise; it serves henceforward as a commentary on the rite of the prothesis » : Chr. Walter, « *The Christ Child* » (v. n. 10), p. 911. Les versions tardives sont celles des manuscrits des XIII-XV^e siècles (R. Bornert, *Les commentaires*, p. 140, v. n. 10).

¹⁴ Premier exemple daté à Kurbinovo, 1191: Chr. Walter, « *The Christ Child* » (v. n. 10), p. 911.

¹⁵ Idem, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Variorum Publications, London 1982, p. 236-237 (ms. Esfigmenou code 34, de 1306).

¹⁶ Le même texte accompagne l'image traditionnelle de l'*Amnos* dans la fenêtre du sanctuaire du monastère de Govora (1711): il s'agit d'une reprise due, probablement, au zôgraphe Iosif qui, une année auparavant, travaillait à Cozia, dans la chapelle déjà mentionnée, du Dimanche de Tous les Saints.

¹⁷ À Snagov (1563) les deux scènes sont placées sur la voûte est de la nef en croix grecque.

¹⁸ Carmen-Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București 1978, pl. 10.

¹⁹ Les autres dimanches du Penticostaire sont placés au commencement du premier registre de l'abside sud (Paralytique, Samaritaine, Aveugle-né, à côté d'autres miracles).

²⁰ Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVI^e siècle*, Paris 1930, p. 178, 200, 221, 204, 203, 198, 182-3 (éd. roum. București 1984, p. 169, 187, 206, 190, 189, 186, 172-4).

²¹ R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei* (v. n. 8), pl. 32-33.

²² E. Dimitrova, *Matejèe* (v. n. 8), p. 313 sq (liste nos. 79-103).

²³ La scène de la Résurrection du Christ du tombeau, malgré les repeints massifs survenus lors de la restauration, appartient quand même à l'iconographie du XVIII^e siècle. Il est difficile à dire quelle image se trouvait ici à l'origine ; une solution serait la Mise au tombeau, comme dans la *bolnitsa*, ou Anastasis. Cette dernière image se trouve aujourd'hui dans la conque nord, mais conformément à une pratique de l'époque brancovane.

²⁴ À Căluui, la série de la Passion de la nef se prolonge dans le sanctuaire avec quatre scènes du cycle de la Résurrection.

²⁵ P. Henry, *Les églises* (v. n. 20), p. 222, 180 (éd. roum. 205, 171-2) ; Constanța Costea, « *Naosul Suceviței* », in *Arta românească – artă europeană*, Oradea 2002, pl. p. 113-114, nos. 14-17.

²⁶ I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie, depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris 1932, p. 71. L'origine de cette tradition serait, selon l'auteur, à Mistra: il mentionne Pantanassa et Péribleptos, mais où les 12 fêtes sont placées, traditionnellement, sur les voûtes du bēma et de la nef centrale (Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, schémas XIV a-b, XVIII a-b).

²⁷ R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei* (v. n. 8), pl. 12-13, respectivement 18-19 et 14-15; Vojislav Djurić, Sima Djirković, Vojislav Korac, *Peèka Patrijaršija*, Beograd 1990, p. 57, 60, 62.

²⁸ C.-L. Dumitrescu, *Pictura murală* (v. n. 18), p. 98, n. 5.

²⁹ Christopher Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Ashgate 2003, p. 284 (Julien l'Apostate, au cas de st. Mercure et Kalojan pour st. Démètre).

³⁰ Victor Brătulescu, *Frescele din biserica lui Neagoe de la Argeș*, București 1942, pl. XXII, respectivement XI, X, XIII, XVII et VI-VIII (le modèle de st. Georges correspond à Cozia à st. Démètre et vice-versa). Après restauration: *Frescele de la catedrala Argeșului*, București 1998, cat. 10 (st. Procope), 8 (st. Jacques), 12-14 (Désis).

LAZARUS THE PAINTER

In the monks' row of the great *All Saints* composition - the Eastern component of the outside program of murals in 16th century Moldavia – at Voronet (1547), on the south apse, between *Kiriakus* and *Antonius the Great*, there appears *Lazarus* : quite infrequent figure, especially unusual owing to the attribute¹, the paint brush, kept in the right hand, while on the scroll in the left, an inscription reads **ВѢДѢХЪ ЗОУГРАВЬСКОЕ ХЪДОЖЕСТВО ПИСАХЪ**, *I have known the art of painting and depicted* (Fig. 1-3).

Lazarus the painter is mentioned in the *Synaxarion* of Constantinople² on November the 17th, as a confessor and sufferer for icons. His martyrdom under emperor Theophilus - during the second iconoclasm, in the 9th century - is registered in *Theophanes Continuatus*, a 10th century chronicle: Lazarus, renowned for his “art of painting”, refusing to blaspheme the icons, underwent such torments that his flesh melted with his blood; as he was released from prison, and restarted painting, he had his palms burned with red-hot iron sheets, until he came close to death. Through the divine Grace and due to the intercession of the empress, his life was spared and he was sent in exile to the monastery of the Forerunner, on the Asian shore, where he painted an icon of Saint John the Baptist that worked miracles; after emperor Theophilus' death, Lazarus himself set up the icon of Christ at the *Halke* gate³.

The name of Lazarus, “the only famous painter of the period”⁴ is associated with the mosaic decoration of the *Virgin and Child* and *the archangels* in the choir of Hagia Sophia in Constantinople (Fig. 4): a questionable attribution that opposed primarily A. Grabar, who favoured the hypothesis of the achievement by the martyr painter⁵ and C. Mango, much more sceptical⁶.

Constanța Costea

Two documents have been submitted to examination. The first is the narration of the pilgrim Anthony, archbishop of Novgorod, who visited Constantinople in the year 1200 and reported that the painter Lazarus, “for the first time represented in Constantinople, in the sanctuary of St. Sophia, the Holy Mother of God holding Christ, and two angels”⁷. The second is the homily of Patriarch Photius, delivered in Hagia Sophia in 867, in the presence of the emperor, that describes a new image of the Virgin and Child, the inauguration of which appeared as a final triumph over iconoclasm. This was a *locus* of scholarly controversies, regarding certain subtle meanings of the text and the inferred iconography, the correspondence with the existing mosaic and the historical context. Accepting ultimately the idea that the homily would refer to the decoration in the apse, Mango thought that the adversities of the ecclesiastical parties would have prevented, around 867, the entrusting of its execution to Lazarus⁸. A. Grabar, on the other side, assuming that the Patriarch's discourse described a great icon of the Hodegetria reproducing a type reinstated after 843, maintained “that the author of the mosaic in the choir is Lazarus,

because nothing stands against this attribution”⁹.

A detail in the 9th-10th centuries textual evidence regarding the Byzantine painter could be considered relevant for his representation in mid 16th century Moldavia: the syntagma, not so frequent as one might think, “art of painting”. It is to be found in *Liber Pontificalis* when the painter is mentioned as *picturiae artis nimie eruditum*¹⁰, as well as in Photius’s homily when describing Theotokos¹¹ or in *Theophanes Continuatus* when adducing the reason of the martyr’s fame; ζωγράφος τέχνη in the Greek sources - as well as the Latin phrase - is to be retrieved without change in зoґpавьскoе хъдожество in the mural inscription at Voronet as well as in the *Menaion* from the monastery of Dobrovat, datable late 15th- early 16th century (now in the Library of the Romanian Academy, BAR sl. 544, fol. 262r; Fig. 5)¹². The Slavonic Lazarus’ life reproduces, in the main, the version of the Constantinopolitan Synaxarium: monastic vocation at an early age, priesthood, opposition to the heresies of Eutychius, Nestorius, Dioscurius and to iconoclasm, mission to Rome, a second mission to Rome, death on the way, burial close to the walls of the Evandros monastery. There are few differences to be noticed, among which, the expression „art of painting”¹³.

The interest shown in Moldavia of the first half of the 16th century, in a figure of the iconoclasm, iconographically infrequent - as compared to the one of *Stephanus the Younger* - and the persistence of a term to be met in documents contemporary to the images controversy, indicates a revival of the search *at source* of the theory of representation.

The approach was mainly possible because of the presence, in the monastic milieu, of a significant number of manuscripts of Euthymian descent, including the Slavonic versions of certain selected texts of Byzantine literature, collected and revised through comparison

with the Greek parallels, in such scriptoria as those in Ternovo, Mount Athos or Studion in Constantinople.

In 15th century Moldavia such a group of codices existed and partially survived: it is the so-called *Studite collection* - in middle Bulgarian version and in the new, accentuated orthography - intended for the Moldovita monastery, now kept in the monastic library of Dragomirna¹⁴. The 15th century *Miscellaneum* Dragomirna sl.1813/724, bearing the inscription “*Saint Theodore the Studite, in whose monastery these books have been written*”¹⁵ includes teachings for the Great Lent - it is the so-called *Zlatoust* in the Old Slavonic literature - among which five homilies on icons, revealing an intense concern for the theory/theology and history of the image¹⁶: *Narration about the defence of the holy and honourable icons* (fol.20-41)¹⁷, *Word on the first Sunday of the Saintly Lent called of the Orthodoxy by Callistus, the archbishop of Constantinople* (fol. 41-51v)¹⁸, *Word on the cross and on the holy and honourable icons by Germanus, archbishop of Constantinople* (fol. 51v-58v)¹⁹, *Word delivered on the holy and honourable icons to all the Christians and against [the emperor Constantinus Cabalinus and] all the heretics, by John of Damascus* (fol.58v-73)²⁰, *Memory...of the honourable icon... of our Mistress Theotokos and ever Virginal Mary, the one in Rome* (fol.73-93)²¹.

More sermons on the representation of the divinity as compared to the a single one in the recent times Church rules, dedicated to the feast of Orthodoxy and meant for reading, are in the line with the Byzantine practice²², to which 15th -16th century Moldavia does not seem to be alien, as long as a 16th century *Triodion* from Dobrovat (BAR sl. 111) includes the whole biblical lections, but at the first Sunday of the Great Lent it mentions strictly the indications for the evangelical readings; hence, one may infer that the homilies on the icons were separately gathered, in a different tome²³.



Fig. 1-3 – VORONET: South apse, *Monks and martyrs, Lazarus*.



Fig. 4 – CONSTANTINOPLE, St. Sophia, apse: *Virgin and Child, archangel Gabriel.*

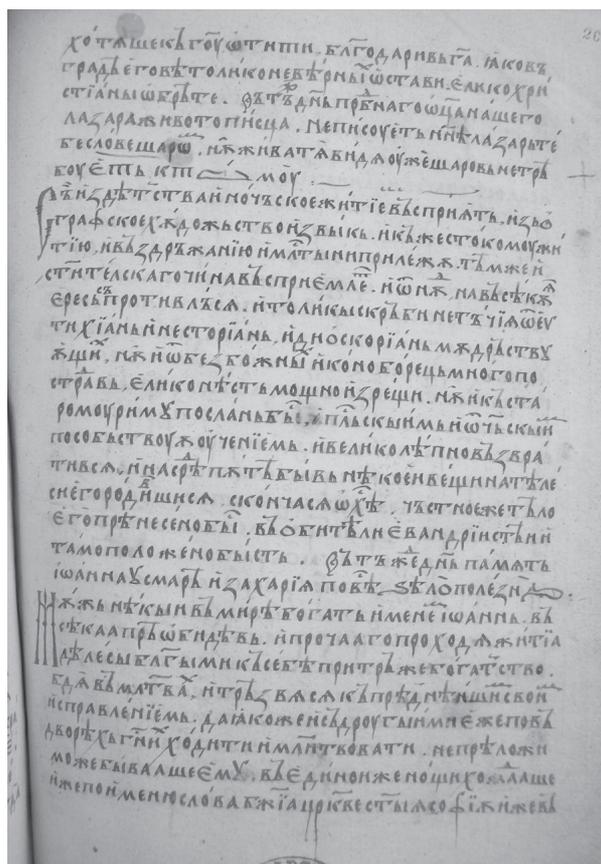


Fig. 5 – DOBROVAT, *Menaion*, Life of St. Lazarus.

The so-called *Studite* collection has not been, apparently, subject to many copies²⁴. There are, nevertheless, indications in the mural painting, that it was “visited” to the end of the 15th century and in the first half of the next one, by certain scholars, settled in the lineage of the hesychast erudition. To the indications previously reported – John the Persians’ emperor in the Voronet nave “extracted” from the *Life of Saint*

*Theodore of Edessa*²⁵ or the *Life and Beheading of Saint John the Baptist* in the narthex of Arbore, sourced in the narration attributed to Marc the evangelist²⁶ (both in a 15th century member of the *Studite* collection, ms. sl. Dragomirna 1880/791, fol. 149v-218v, respectively 354-359v) – a more discrete one could now be added: *Lazarus the painter* in the outside program of Voronet.

Notes

¹ As it is known, monks cannot be iconographically distinguished except, eventually, by certain pieces of monastic habit indicating the severity of their ascese.

² *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae* (ed. H. Delehaye 1902), p. 231-234, see Dumbarton Oaks Hagiography Project Database.

³ C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire. 312-1453. Sources and Documents*, Toronto, 1993 (first published 1972), p. 159.

⁴ C. Mango and E. J. W. Hawkins, *The Apse Mosaic of St. Sofia at Istanbul. Report on Work Carried out in 1964*, in DOP 19 (1965), p. 145.

⁵ A. Grabar, *Iconoclasmul bizantin*, București, 1991 (transl. after the 2nd revised and enlarged ed., Paris 1984), p. 454, 465-467.

⁶ C. Mango, *Documentary Evidence of the Apse Mosaic of St. Sofia*, in BZ 47 (1954), 395-402; Mango and Hawkins, *The Apse Mosaic*, p. 142-148.

⁷ Apud Mango, *Documentary Evidence*, p. 396.

⁸ Mango and Hawkins, *The Apse Mosaic*, p. 143, 145.

⁹ Grabar, *Iconoclasmul*, p. 466.

¹⁰ Apud Mango, *Documentary Evidence*, p. 397.

¹¹ Mango and Hawkins, *The Apse Mosaic*, p. 143.

¹² P. P. Panaitescu, *Catalogul manuscriselor slavomâne și slave din Biblioteca Academiei Române*, vol. II, ed. D.-L. Aramă, București 2003, p. 390-391.

¹³ Furthermore, a significant verse is added as an introduction: “Lazarus doeth not depict you now, o Word of God/But uncontained by colours is he seeing you now, living!”; as a matter of fact, he is called, as a painter, живо̀тописецъ “a lifelike painter”, as compared to писецъ.

¹⁴ I. Iufu, *Despre prototipurile literaturii slavomâne din secolul al XV-lea*, in MO XV (1963), nr. 7-8, p. 511-535; idem, *Mănăstirea Moldovița - centru cultural important din perioada culturii române în limba slavonă (sec. XV-XVIII)*, in MMS XXXIX (1963), nr. 7-8, 429-433; Zl. Iufu, *Manuscrisele slave din biblioteca și muzeul mănăstirii Dragomirna*, in Romanoslavica XIII (1966), p. 189-202; idem, *Za desetomnata kolektia Studion (iz arhiva na rumanskia izsledovac Ion Iufu)*, in Studia balcanica, Sofia, 1970, p. 299-343. Precautions regarding the hypothesis „aussi

séduisante que hardie” of the Constantinopolitan origin of the prototypes of the Slavonic manuscripts in Moldavia: I. R. Mircea, *Relations littéraires entre Byzance et lea Pays Roumains* in Actes du XIV^e CIEB, Bucarest 1971, p. 488, n. 9. Objection to the period and place of the *Studite collection*’s making up (Studion, end of 14th century) expressed by the Bulgarian researchers P. Rusev, G. Petkov (option for Ternovo and the culmination of Patriarch Euthymius’ activity), apud D. Zamfirescu, *Les Grandes Ménologies de lecture du Patriarce Euthyme de Ternovo*, paper read at the IV-th International Colloquium „Ternovska Kni•ovna Škola” Veliko-Ternovo, 1985, enlarged and distributed at the VIII-th International Congress of South-East European Studies, Bucharest, 1999.

¹⁵ I. Iufu, *Prototipurile*, p. 519; idem, *Mănăstirea Moldovița*, p. 434-435. „Whether this is the prototype itself, brought from Studion or it is a copy after the prototype that included the inscription, this could be a subject of debate”: Zl. Iufu, *Manuscrisele slave*, p. 201.

¹⁶ Z. Iufu, *Kolektia Studion*, p. 336-337.

¹⁷ BHG III, *Orthodoxiae festum* 1390g; I. R. Mircea, *Répertoire des manuscrits slaves en Roumanie. Auteurs byzantins et slaves*, ed. P. Bojceva, Sofia 2005, 970; the homily recounts the history of the iconoclasm in both stages, with references to older attitudes related to the VIth Ecumenical Council.

¹⁸ BHG III, *Orthodoxiae festum*, 1394h (attribution to Patriarch Philotheus); Mircea, *Répertoire*, 108; ODB I, p. 1095: „The homiliary attributed to Kallistos in Slavic translation is the work of Patr. John IX Agapetos”; the first part of the discourse retraces the history of the second iconoclastic wave.

¹⁹ Mircea, *Répertoire*, 284 (wrong reference to BHG or PG, which do not include the text); V. Baranov, *Unedited Slavonic Version of the Apology on the Cross and on the Holy Icons attributed to Patriarch Germanus of Constantinople (CPG 8033)*, in *Scrinium*, t. 2, Byzantinorossica, Saint-Pétersburg, 2006, p. 7-40 (attribution contested); it is an exposition of arguments peculiar to the first iconoclasm associated with reasons pertaining to the next century dispute about representability.

²⁰ BHG III, *Orthodoxiae festum* 1387e (attribution to John Patriarch of Jerusalem); PG 95, 309-344; Mircea, *Répertoire*, 612; the text displays, in polemical terms, the doctrine of representation and the history of the fight against icons, specific to the 8th century.

²¹ BHG III, *Maria Deipara* 1067 (uncertain attribution to Symeon Metaphrastes); M. Gedeon, in *Εκκλησιαστικὴ Αλήθεια* 3(1882-1883), p. 211-215, 229- 234; Mircea, *Répertoire*, 801; M. McCormick, *Origins of the European Economy. Communications and Commerce. AD 300-900*, Cambridge 2001, p. 921-922: „c. 843, Constantinople-Rome. Empress Theodora (and, presumably, the child emperor Michael III) and Patriarch Methodius sent envoys... and letters announcing the end of iconoclasm and, supposedly, requesting the return to Constantinople of a miraculous icon of the Virgin: *Commentarius de imagine Deiparae Romanae*...c.843, Rome-Constantinople. The pope (presumably Gregory IV or Sergius II) responded to the letters of Theodora and Methodius with letters, rejoicing over the restoration of orthodoxy and describing the miraculous icon”.

²² Makarios of Simonopetra, *Triodul explicat. Mistagogia timpului liturgic*, Sibiu, 2003, p. 169: the Evergetis *Typikon* indicates, for the first Sunday of the Great Lent: *Word on the image in Beryt, Word on Theophilus, Word on the restoration of icons*, Gregorius Dialogus, *The Second Epistle to Leon III the Isaurian* (BHG III, 1387d).

²³ In addition to Dragomirna sl. 1813/724, including texts dedicated to the Great Lent – from the Saturday of

the first week/of St Theodore, until the Palm Sunday – there are to be met homilies intended for the same period of the liturgical year, in Slavonic manuscripts of Serbian version, considered, by P.P.Panaitescu to have been copied out in Wallachia: BAR sl. 300, datable in the 16th century – first part, from the beginning of the *Triodion* to the Sunday of the Orthodoxy (*Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei RPR*, vol. I, București, 1959, p. 403- 406) or BAR sl. 303, datable in the 15th century – the second part, from the second Sunday of the Great Lent to the Friday of the sixth week (*Catalogul*, as in n. 12, p. 26-31); I. Iufu considered the two manuscripts belong to those „written on Mount Athos or sent to certain Athonite monasteries from Serbia, brought about, subsequently, in Wallachia” [*Mănăstirea Hodoș-Bodrog, un centru de cultură slavonă din Banat*, in MB XIII (1963), nr. 5-8, p. 235, n. 12]. It is to be noticed that in these homilies to each important day of the Lent more than one homily is dedicated, five on an average.

²⁴ Four of the five discourses on icons – except for *Maria Deipara* – can be retrieved in ms. BAR sl. 300.

²⁵ C. Costea, *John the Persians' Emperor*, in RRHA Série Beaux- Arts XLV (2008), p. 31-44

²⁶ Idem, *Herod's Feast at Arbore*, in RRHA Série Beaux- Arts XLI-XLII (2004-2005), p. 3-6; idem, *The Sources of the Medieval Painter. The Cycle of Saint John the Baptist at Arbore*, in RRHA Série Beaux-Arts XLIII (2006), p. 3-9.

À **Sinaia**¹ (1695-1696), un autre ensemble attribué à Pârvu Mutu, les Psaumes ne sont plus peints. L'image avec Jésus Emmanuel, au centre de la calotte, est encadrée par une gloire en 8 coins, allusion au huitième jour. Cette image est entourée en spirale par des registres illustrant les Vies des saints Georges, Démètre et Catherine (Fig.1). Tout comme à Filipești, au-dessus des arcades de l'exonarthex sont illustrés les vers 35-37 de Matthieu 25, avec les inscriptions : «Car j'ai eu faim et vous m'avez donné à manger, j'ai eu soif et vous m'avez donné à boire, j'étais un étranger et vous m'avez accueilli, nu et vous m'avez vêtu, malade et vous m'avez visité, prisonnier et vous êtes venus me voir, les morts, vous les avez enterrés» qui constituent la note moralisatrice du programme, l'invitation à l'amour et à la compassion envers les pauvres et ceux ayant des soucis. Le Jugement Dernier, mieux conservé, reprend la structure de Filipești : parmi les damnés se trouvent, à côté des juifs, les turcs avec les quatre empereurs païens : Nabucodonosor, Alexandre, «Augustus kesar», «Pontului ksar», et les élus sont distribués en six groupes portés par les nuages. Dans le feu de l'enfer on peut encore distinguer le riche (probablement, pendant de la représentation du pauvre Lazare dans la proximité du Paradis), trois hiérarques hérétiques – Arie, Dioscorie et l'aubergiste malhonnête –, trois rois et, à côté, l'Antichrist auquel se soumettent les égarés. Dans la zone du Paradis sont peints la Parabole des dix vierges et le Pauvre Lazare, ainsi que le Rêve du prophète Daniel.

La note particulière de ce programme est représentée par les trois vies de saints, dans la situation où l'église est dédiée à la Dormition. La présence des trois cycles hagiographiques peut être considérée une possible forme concise d'un synnaxaire, tel que celui de l'endonarthex des églises

L'ICONOGRAPHIE DE LA PEINTURE DE L'EXONARTHEX DES ÉGLISES BRANCOVANES (II)

Corina Popa

Plătărești et Topolnița. Mais l'analogie la plus proche apparaît dans l'endonarthex de l'église Doamnei, dédiée à la Présentation au temple, et où se trouve également l'illustration de la Vie de St. Georges. L'option pour ce thème dans une église placée dans le voisinage de la maison des jeunes princes s'expliquerait là-bas par le fait que ce saint militaire était le patron du fils de la princesse Marie, fondatrice de l'église. L'interprétation proposée par Dan Ionescu concernant les détails héraldiques du portail de Cotroceni pourrait être un autre argument : ce saint était respecté par les Cantacuzène grâce à sa qualité de protecteur de l'ordre constantinien et, par extension, de Constantinople². Cette dernière qualité est importante pour l'explication de la présence de la vie de St. Démètre, patron de la seconde capitale de l'empire byzantin, Thessalonique, et défenseur contre les «barbares»³. Enfin, la vie de Ste. Catherine peut être mise en relation avec le pèlerinage du fondateur du

monastère Sinaia, le connétable Michel Cantacuzène et de sa mère au célèbre monastère de Sinaï, dédié à Ste. Catherine. Le nom de Sinaia vient, paraît-il, du nom du monastère qui rappelle le même voyage vers l'une des capitales spirituelles du monde orthodoxe, le mont Sinaï.

L'église du monastère de la Dormition de **Râmnicul Sărat** (1697), fondation commune du prince Brancovan et de son oncle, le connétable Michel Cantacuzène, ne conserve que quelques fragments de la composition du Jugement Dernier. Dans la zone du Paradis se distinguent les élus flottant sur les nuages, leur procession vers la porte du Paradis, les pauvres près du trône de l'Hétémasie, le détail avec le Rêve du prophète Daniel ; dans la zone de l'enfer, Moïse suivi des juifs et des turcs, les empereurs tyrans (Alexandre et «Augustus kesar»), ainsi que l'ange qui réssuscite les morts de leurs tombeaux. Dans le coin sud-est, sur l'intrados d'une arcade, se conserve un fragment d'une séquence de la vie de St.Démètre.

Compte tenu du fait que la composition du Jugement évoque la solution, plus complètement articulée, de Hurezi, et les inscriptions encore lisibles dans l'exonarthex et dans l'endonarthex sont en grec, il est possible que la peinture de cette fondation princière soit l'œuvre commune des peintres de Hurezi et de Pârnu Mutu. En 1696, Constantinou avait fini la décoration du catholikon de Hurezi et il n'avait pas encore commencé le travail à la chapelle de la cour princière de Târgoviște (1698), donc, il aurait pu, en 1697, décorer l'église de Râmnicul Sărat, avec, peut-être, l'un de ses collaborateurs grecs. La contribution de Pârnu Mutu est attestée par l'inclusion de la Vie de St. Démètre dans le programme iconographique de l'exonarthex, tout comme à Sinaïa, et par la solution «originale» d'organisation de la peinture de l'endonarthex de l'église de Râmnic : la Vierge Platytera est entourée de cercles concentriques dans lesquels est illustré l'Hymne Acathiste, solution utilisée par le zôgraphe des Canatacuzènes dans



Fig. 1 – Sinaia, église du monastère, Jésus Emmanuel, Vies des saints Georges, Démètre, Catherine et le Jugement, calotte de l'exonarthex et mur est.

les exonarthex de Sinaia et Fundeni, fondations du même connétable Michel Cantacuzène.

Chronologiquement, le suivant ensemble peint par Pârveu Mutu et daté avec une inscription en 1699 est celui de **Mamul**, fondation de Constantin Brancovan. Le maître des Cantacuzène, secondé par Marin, le zôgraphe, qui, en 1696, finissait la chapelle de Hurezi et qui pourrait être le collaborateur de Pârveu à Filipești, propose à Mamul un programme différent de ceux de Filipești et de Sinaia. Ce programme combine le noyau iconographique eschatologique, représenté par le Jugement Dernier, avec les scènes communes des proto-parents de la Genèse et la Vie du saint patron, Nicolas, suivant une ancienne habitude de représenter des cycles hagiographiques dans les exonarthex et continuant avec sa préférence pour les thèmes hagiographiques, manifestes à Sinaia et Fundeni. Le maître de Hurezi est celui qui ajoute un thème récent pour le milieu valaque, les Martyres des apôtres, qui pouvait à son tour remplacer, partiellement, le Synnaxaire. Ce thème était déjà présent dans les embrasures des fenêtres de l'église Doamnei, ensuite, dans la nef du catholikon de Hurezi, toujours dans les embrasures, ainsi que dans l'exonarthex de la chapelle de Hurezi. Ce sera un thème de la peinture du porche repris dans quelques ensembles de Vâlcea⁴. Il est, paraît-il, de provenance épirote et on le retrouve aux églises de la Vierge Tsiatsiapas et St. Nicolas de la Dame Théologina (1663) de Castoria, où il s'associe à des vies de saints, en remplaçant ainsi un Synnaxaire⁵. Le thème aurait pu être colporté par Constantinos.

À **Fundenii Doamnei** (1700-1701 ?), la peinture de l'exonarthex avec des repeintures partielles, peut-être, que l'actuelle restauration va identifier, semble avoir suivi fidèlement le programme iconographique initial. Nous nous trouvons devant une autre variante de programme

iconographique proposé par Pârveu Mutu, programme dans lequel on peut reconnaître plusieurs continuités⁶. Sur la calotte elyptique qui couvre l'exonarthex, Jésus Emmanuel apparaît au centre, entouré de médaillons avec des prophètes, formule iconographique courante pour les calottes des exonarthex brancovans (l'Église Doamnei, Polovragi, Sărăcinești) et, comme à Sinaia, autour de cette composition centrale sont représentées les vies des saints Georges et Euthyme (l'église est dédiée à ce dernier). Le Jugement Dernier reprend la structure de Sinaia dans la zone supérieure, mais présente une ample image du Paradis sous la forme d'une cité entourée de murs à l'intérieur de laquelle apparaît la Vierge encadrée par les anges, le bon voleur et les trois patriarches : Avraam, Jacob et Isaac portant sur les bras les âmes des justes.

De même qu'à Hurezi, à l'intérieur du Paradis apparaissent les 5 vierges sages, et à côté du mur de la cité du Paradis, le pauvre Lazare accompagné par les anges. Ici également, dans la zone de l'enfer, à côté de Moïse en tête des Hébreux apparaissent les Turcs, suivis par les mêmes empereurs de l'Antiquité. À Fundeni, dans la zone de l'enfer, la personnification de la terre porte l'inscription «Le monde» et, dans la proximité de la bouche du Léviathan se distinguent deux moines rappelant le discours moralisateur de la peinture de l'exonarthex de Hurezi⁷.

Un dernier ensemble dû à Pârveu Mutu, partiellement conservé, est celui de l'exonarthex de l'église du monastère **Colțea**, qui, pareillement aux églises Sinaia et Fundeni, est une fondation du connétable Michel Cantacuzène, bâtie, probablement, en 1701–1702⁸. Le zôgraphe, à l'invitation et avec l'approuvement, peut-être, du fondateur, s'adapte aux grandes dimensions de l'exonarthex s'approchant de la solution de l'église Doamnei, solution qu'il développe en ajoutant au message dominant eschatologique un

message de glorification de la Vierge en tant qu'instrument de l'Incarnation et en qualité d'intercesseur.

Le Jugement Dernier, conservé jusqu'au niveau du tribunal céleste, reprend la manière même d'emplacement de la gloire de Jésus à droite de l'axe du mûr est, c'est-à-dire, dans la zone réservée aux choisis, quoique la composition soit recentralisée dans le registre inférieur. Les calottes répètent à leur tour, partiellement, l'iconographie de l'église Doamnei : dans la calotte sud est présent St. Jean Baptiste, ange, et dans les pendentifs, il y a des scènes de sa vie : sa Nativité, Jean guidé par les anges dans le désert, son Arrestation et sa Décollation qui rappellent, au point de vue de la disposition et de la rédaction, la peinture de la nef du skite des Saints Apôtres de Hurezi. Dans la calotte nord apparaît Jésus Emmanuel entouré par les anges et le Psaume 148, sur l'anneau de la calotte, suivi des vers du Psaume 149 et 150, en pendentifs⁹. Le Psaume 149 est illustré par les deux apôtres Pierre et Paul portant une église, solution similaire à celles d'Athos et présente à Hurezi. Le Psaume 149, vers 6, 7, 8 semblent être illustrés de soldats porteurs de sabres en train de décapiter un empereur, représentation ayant un caractère antiotoman, selon, paraît-il, le modèle athonite identifié par Schiementz à Kutlumusiou¹⁰. Au-dessus des arcades apparaissent de nouveau les scènes habituelles de la Genèse.

Selon le modèle de Hurezi, le peintre représente sur le tympan sud la Parole du mauvais riche et du pauvre Lazare, personnage fréquemment intégré dans la proximité du Paradis, ayant une signification moralisatrice proche à celle des vers 35-36 de Matthieu 25.

Dans le tympan nord se trouve la Multiplication des pains, thème avec une signification eucharistique, présent dans la nef de l'église Doamnei, repris dans l'exonarthex de Doicești, en 1705, scène

équivalente aux Noces de Cana, présente dans l'exonarthex de Filipești, toutes les deux illustrant la relation entre le sacrifice et le salut, entre l'eucharistie et le jugement.

Tout un registre composé de 24 scènes entoure l'exonarthex. Il s'agit de l'Hymne Acathiste, thème spécifique à l'endonarthex. En corrélation avec ce cycle dédié à Marie dans sa qualité d'instrument de l'Incarnation, sur les tympans ouest sont peints deux autres thèmes de Hurezi, devenus «brancovans» : «De toi se réjouit» et la «Stychère de Noël» (Fig. 2). Ces thèmes refont la dominante mariale de l'iconographie de l'endonarthex, espace dans lequel la calotte abrite d'habitude le Mégalinaire de la Vierge. Il ne s'agit pas d'un simple transfert ou d'une combinaison de thèmes, mais d'une mise en évidence de la liaison profonde entre l'Incarnation du Verbe vénérée par l'Hymne Acathiste, la Stychère de Noël et De toi se réjouit, le sacrifice du Christ (la Multiplication des pains) et l'économie du Salut, illustré ici par le Jugement, les derniers Psaumes et les paraboles au message eschatologique¹¹.

L'iconographie de la peinture de l'exonarthex de Colțea exprime clairement l'horizon informationnel du peintre et du fondateur, aussi bien que le fait que la peinture de Hurezi représentait un modèle, non seulement dans la zone de Vâlcea.

La relative variété de la structure de l'iconographie de la peinture des exonarthex brancovans confirme la liberté combinatoire dont disposait le peintre pour l'espace de l'exonarthex, car il n'y avait pas une iconographie précise et obligatoire pour cet espace.

En 1703, la peinture de l'église du monastère **Polovragi** était exécutée avec un groupe de zôgraphes venus de Hurezi¹². Dans l'exonarthex ayant des dimensions relativement petites se trouve un programme iconographique singulier. Aux thèmes communs de l'exonarthex brancovan – Emmanuel en tétramorphe sur

la calotte, encadré de prophètes, sur les arcades, les épisodes de la Genèse concernant les proto-parents et les martyres des apôtres – s'ajoutent, sur le mur est, réservé d'habitude au Jugement ou aux thèmes similaires, les vues d'Athos, de l'est et du sud¹³ (Fig. 3). Deux ans avant la peinture de l'église de Polovragi, on imprimait en grec, à Snagov, le Proskinitaire du Mont Athos, dont l'auteur était Ioan Comnenul, érudit grec de la cour de Brancovan¹⁴.

À l'époque circulaient des gravures représentant d'une manière schématique et conventionnelle la Montagne Sainte, et Paul d'Alep affirmait qu'il avait vu dans le porche de la métropole de Târgoviste les images des trois capitales de la spiritualité orthodoxe : Athos, Jérusalem et le Mont Sinai¹⁵.

L'administrateur de Polovragi fut le moine Mardarie, représenté sur le champ du Mont Athos, dans la partie gauche de l'entrée. Mais il paraît que le choix de ce thème appartient à l'archimandrite Jean, qui reprend la représentation d'Athos dans le petit exonarthex de la chapelle qu'il avait construite à Cozia. Une pareille option est en pleine concordance avec la politique brancovane de soutenir les fondations de la Sainte Montagne et constitue également l'expression de l'appréciation pour ce centre du monachisme orthodoxe, conservateur de la tradition et de la juste foi à une époque où la propagande calvine et catholique était devenue dangereuse et était combattue par les textes des hiérarques de l'Orient, abrités aux cours valaques.

Le salut des pécheurs était le titre d'un livre écrit par Agapie Landos, moine athonite. Ce livre qui circulait à l'époque contenait des textes sur la Vierge¹⁶. Athos était souvent nommé le Jardin de la Vierge, protectrice de la Sainte Montagne. C'est ainsi qu'on pourrait également expliquer la scène de la Vierge de Protection peinte à Polovragi, sur le mur ouest de l'exonarthex.

Cozia, ancienne fondation pricière de Mircea le Vieux, est «modernisée» par la présence d'un exonarthex sur de larges arcades soutenues de colonnes en pierre, grâce à la générosité de Șerban Cantacuzène Măgureanu qui a eu soin, aussi, de la nouvelle peinture de la nef et de l'exonarthex¹⁷. Les dimensions comparables des exonarthex de Cozia et de Hurezi et, peut-être aussi le rang égal des deux églises, fondations princières, ainsi que les relations proches entre Șerban Cantacuzène et son cousin le prince, ont concouru à la reprise en grandes lignes du programme iconographique du catholikon de Hurezi. Les ressemblances avec la peinture de Hurezi sont dues également à la présence du zôgraphe Constantinos, secondé par André et Georges mentionnés dans la prothèse.

Le Psaume 148 est représenté dans la calotte. Ici, aussi, se fait remarquer l'illustration, dans le pendentif SV Ps.149, 8, des trois rois que les 2 bourreaux se préparent à décapiter. Il s'agit d'un accent politique, identifié à Athos et considéré comme une allusion antiottomane¹⁸. Dans les autres pendentifs est illustré le Ps.150, par des *horas* (Fig. 4). Le Jugement présent sur le mur est est une forme plus restreinte du Jugement de Hurezi (Fig. 5), conservant la représentation des hiérarques hérétiques de Hurezi, les images des punitions pour les péchés quotidiens et personnels : les marchands et les ouvriers malhonnêtes, les moines pécheurs, les tyrans dans la zone de l'enfer, l'Antichrist auquel se soumettent les égarés ; les empereurs païens y manquent. Au nord de la scène, en marge, se trouve l'apôtre Paul, allusion, sans doute, à ses textes concernant la Seconde Parousie et au Jugement. Les inscriptions de la zone de l'enfer sont, ici également, en roumain, tandis que dans la calotte, les demicalottes et le tympan les inscriptions sont en grec. À la place des paraboles, le peintre Constantinos (signé dans l'exonarthex) représente des hymnes marials : De toi se réjouit, au sud et des vers de l'Axion dans

les autres tympans, en reprenant partiellement l'iconographie des calottes latérales de l'exonarthex de Hurezi (Fig. 6). Ici est inauguré un ensemble iconographique qui, complété avec la Stychère de Noël, est repris dans l'endonarthex de Surpatele, Fedeleșoiu et Govora¹⁹. Au-dessous des tympans, sur les côtés de l'exonarthex, sont peints les martyres des apôtres, groupés par six.

Symptomatique pour l'iconographie non-différenciée par rapport à la fonction de l'église et variable au cadre du message prévalent eschatologique est la peinture des exonarthex des chapelles de cour princière de **Mogoșoaia et Doicești**, peints en 1705 et 1706 et complètement différents. A **Mogoșoaia**, seules les calottes sont peintes et y apparaissent les images de Jésus ange et le Grand Concile, entouré de séraphins et Emmanuel en tétramorphe, donc, deux représentations de Jésus en deux hypostases, celle d'avant l'Incarnation, éternelle et celle parousiaque, comme l'indique l'association d'Emmanuel avec le tétramorphe²⁰. Les représentations du Pantocrator et de la Vierge comme des icônes en fresque d'une part et de l'autre du portail et l'icône du patron de l'église n'ont pas la structure d'un Deisis et pourraient être, dans le cas des deux icônes, encore un transfert des thèmes communs de l'endonarthex, présent à Rebegești, Hurezi, Doicești.

La chapelle de **Doicești** a été terminée, selon l'inscription votive, en 1706 et la peinture murale pendant l'été de la même année (si «embellissement» voulait dire «décoration peinte»). L'iconographie de l'exonarthex est pour la plupart tributaire au modèle de Hurezi, repris dans une forme plus réduite, mais contenant les principaux thèmes : le Jugement, les mêmes paraboles au message eschatologique, représentées dans le champ du Paradis (les Vierges sages, Pauvre Lazare, la Parabole de la paille et de la poutre) et dans les tympans (la Mort du mauvais riche et du pauvre Lazare, la Parabole des talents ?, des vigneronniers homicides), présentes à

Hurezi, des scènes de la Genèse concernant les proto-parents et les Martyres des 12 apôtres. À Doicești, l'enfer a une structure plus réduite par rapport à la composition de Hurezi, les moines et la multitude de punitions pour les péchés quotidiens, individuels y manquent. Dans le feu de l'enfer se distinguent le riche impitoyable, les empereurs tyrans, celui qui aime l'argent, les ouvriers malhonnêtes. La zone voisine est dominée par la figure monumentale de l'archange Michel.

Très intéressantes sont les résolutions iconographiques de **Surpatele et Govora** où la scène du Jugement est absente et elle est remplacée par Deisis et le Sacrifice d'Avraam, à Surpatele (Fig. 7) et le Pokrov, encadré de la Fuite en Egypte et Anapeson, à Govora. La rédaction plus lapidaire et symbolique du message eschatologique s'expliquerait par les suggestions offertes par l'archimandrite Jean, administrateur à Surpatele et «fondateur de la peinture» à Govora. Les maîtres André, Hranit, Joseph et Étienne, à Surpatele, et Joseph, Hranite, Théodose, à Govora étaient tous des zôgraphes expérimentés, membres des équipes de Hurezi. Les thèmes communs des deux exonarthex sont Emmanuel en tétramorphe dans les calottes et les Paraboles au message eschatologique, péripécies du Triode (la Parabole de l'ivraie, Matthieu 13, 24-30 ; Les vigneronniers homicides, Luc 20, 9-16 ; /Fig.8/Pauvre Lazare, Luc 16, 19-22). À Govora, à la place de la Parabole de l'ivraie apparaît la Parabole des ouvriers engagés à des heures différentes, rappelant le programme iconographique de l'exonarthex de Hurezi. Nous retrouvons ici, également, le même message à deux niveaux : théologique, abstrait et narratif, allusif, sans doute, plus accessible. Les scènes évangéliques renvoient à l'idée de jugement, de salut par la foi, et le sacrifice d'Avraam et la Parabole des vigneronniers homicides font allusion directe au sacrifice christique et de ceux qui ont fait l'annonciation, aussi bien qu'à ceux qui ont suivi Jésus et ont répandu son enseignement, en mettant

ainsi en évidence la liaison entre le sacrifice et la Résurrection²¹.

Une mention spéciale mérite la scène de la Vierge de Protection dans la variante de Govora (Fig.9). Thème d'inspiration russe, présent dans quelques lieux à Hurezi et repris à Polovragi sur le mur extérieur de l'exonarthex, il présente à Govora une rédaction peu commune : la Vierge porte des ailes et le texte qui l'accompagne est de l'Apocalypse, 12(14) «On a donné à la femme les deux ailes du grand aigle»²². Le départ dans le désert auquel fait allusion le texte pourrait expliquer la présence de la scène de la Fuite en Egypte, lorsque, à l'invitation de l'ange apparu dans le rêve de Joseph, ils ont quitté le Béthléem afin de sauver l'enfant menacé par Hérode. L'Anapeson est un thème fréquent dans l'endonarthex des églises : Tismana, la bolnitsa de Cozia, Filipeștii de Pădure, Berca. Le thème est une illustration approximative de la Genèse 49, 9, mais le contexte iconographique suggère ici plutôt une relation avec la liturgie de la Semaine Sainte, plus exactement avec les matines du Samedi saint, comme le propose Todici, texte qui concerne le sacrifice et la résurrection du Christ²³.

L'option pour un thème relativement familier à l'époque dans la zone de Vâlcea également, Vierge de Protection, dans une variante avec des allusions à l'Apocalypse, offre un caractère eschatologique, parousiaque, en conservant en même temps la qualité de la Vierge d'intercesseur et de protectrice. Ici, tout comme dans toutes les autres rédactions contemporaines, la Vierge reçoit sous son manteau des rois, des hiérarques et des moines en costumes contemporains, c'est-à-dire, les représentants de la société valaque du temps.

À **Sărăcinești**, Emmanuel dans la calotte est accompagné des représentations des Dimanches du Penticostaire en pendentifs (Fig.10), image d'un cycle court de la Résurrection, et les tympans contiennent la scène de la Chute des anges et les paraboles des Vignerons homicides et du Bon samaritain (Fig.11). Les

séquences de la Genèse concernent les proto-parents. Dans les derniers espaces du registre, l'un en face de l'autre, apparaissent le prophète Daniel et le prophète Nathan, portant des textes au message eschatologique²⁴. Les phylactères des prophètes placés sur les arcs latéraux ont un message similaire, de foi dans le pouvoir et la bonté divine. À la différence d'autres exonarthex, le Jugement et la Parole des vigneronniers homicides sont accompagnés de longs textes qui indiquent l'importance accordée au verbe qui accompagne les images, le penchant de l'époque vers le livresque. Ce phénomène se fait également remarquer aux ensembles muraux de la Castoria la (St. Nicolas de la Dame Theologina), où on a identifié des textes copiés de l'Hérménie²⁵.

Le Jugement Dernier porte l'inscription la Seconde Parousie du Christ, même si le thème est une rédaction plus restreinte du modèle de Hurezi : dans la zone du Paradis on remarque la place privilégiée des pieux, la présence des séquences des paraboles : les Vierges sages (Matthieu 25), tandis que dans la zone de l'enfer apparaissent de nouveau Moïse, les juifs et les turcs, ainsi que les quatre empereurs tyrans. Même s'il représente la scène du Jugement, le peintre exprime les textes recommandés par l'Hérménie pour la Seconde Parousie. Dans la zone supérieure de l'enfer il y a l'inscription : «Allez loin de moi, maudits... !» (Matthieu 25, 41), dans la zone du Paradis l'inscription est illisible. Elle pourrait être : «Venez, les bénis de mon Père recevez en héritage le Royaume qui vous a été préparé» (Matthieu 25, 34).

La reprise, en grandes lignes, du modèle de Hurezi est explicable ici par la présence de l'archimandrite Jean en tant qu'iconographe, selon sa représentation dans l'endonarthex. Le fondateur de la peinture est l'évêque Damascène, détail qui explique la longueur peu commune des textes. Les peintres zôgraphes sont Théodosie, Georges et Preda, membres des équipes de Hurezi.



Fig. 2 – Colțea, église de l'ancien monastère, Psaume 148, calotte nord, Stychère de Noël, tympan ouest, Acatiste de la Vierge, travée nord de l'exonarthex.



Fig. 3 – Polovragi, église du monastère, vue du Mont Athos.



Fig. 4 – Cozia, église du monastère, Psaume 148, calotte, exonarthex.



Fig. 5 – Cozia, église du monastère, Jugement Dernier, mur est.



Fig. 6 – Cozia, église du monastère, Axion (I), demicalotte nord.



Fig. 7 – Surpatele, église du monastère, Deisis, mur est, exonarthex.



Fig. 8 – Surpatele, église du monastère, Parole de l'ivraie, tympan sud.



Fig. 9 – Govora, église du monastère Vierge de Protection, tympan est et Parole du pauvre Lazare.



Fig. 10 – Sărăcine^oti, église de l'ancien skite, Jésus Emmanuel et les Dimanches du Pentecostaire, calotte de l'exonarthex.



Fig. 11 – Sărăcine^oti, église de l'ancien skite, Parole du bon samaritain, tympan nord.

*

En conclusion, l'iconographie de la peinture des exonarthex (des porches) brancovans représente un développement de la thématique eschatologique quasi absente au XVI^e siècle et qui commence à se rendre visible à l'époque de Matthieu Basarab et pendant les années '70 du XVII^e siècle (Arnota, Topolnița, Băjești).

Le thème du Jugement est toujours présent dans les ensembles de Moldavie ayant une peinture murale extérieure, mais il ne s'associe jamais avec l'illustration des Psaumes, ni dans les exonarthex de Probota ou Sucevitsa où on trouve un programme iconographique plus ample que celui des autres églises. Dans le programme iconographique des ensembles du XVII^e siècle (Golia, Cetățuia), le thème du Jugement ne suit pas la tradition moldave, mais les modèles grecs ou russes.

L'association du Jugement Dernier avec l'illustration du Psaume 148-150 est spécifique pour l'espace grec, pour la peinture athonite surtout de Météore, d'Epire, du nord-ouest de la Grèce, en général. La rédaction du Jugement présente une série de détails mentionnés dans l'Hérménie, mais identifiables déjà dans des ensembles appartenant aux XV^e-XVI^e-XVII^e siècles. L'assertion de G.Millet, selon laquelle Denys de Fournas a écrit son Hérménie à la suite de la recherche des ensembles déjà existants, est ainsi confirmée.

À ce «noyau» iconographique illustrant les deux «actes», la Seconde Parousie et le Jugement, en Valachie s'ajoutent, suivant et développant des composantes secondaires des rédactions athonites, tout une série de paraboles, péricopes du Triode, associées au Jugement, grâce au caractère eschatologique de la cathéchèse du Triode, une seule fois, les dimanches du Penticostaire, formant un cycle de la Résurrection, miracles ayant une signification eucharistique (la Multiplication des pains et les Noces de Cana).

Spécifique pour la peinture valaque, la composante mariale de l'iconographie de l'exonarthex forme, tout comme les Synodes œcuméniques, une continuation de l'iconographie de l'endonarthex, traditionnellement dédiée à la Vierge. Les thèmes dédiés à la Vierge, les chants et les hymnes représentent une glorification de la Mère de Dieu par laquelle le Verbe s'est incarné, comportant donc la valeur d'invocation de Marie comme principal intercesseur au Jugement Dernier. Enfin, on peut également signaler une relative fréquence des cycles hagiographiques et des martyres des apôtres, thèmes qui tiennent la place du Synnaxaire, présent uniquement dans l'endonarthex du catholikon de Hurezi, à Târgoviște, dans la chapelle de la cour princière et à l'église de la Dormition de Râmnicul Sărat.

Les sources littéraires du Jugement Dernier et de l'iconographie eschatologique sont d'abord, Matthieu 24-25, la prédication concernant la Seconde Parousie d'Ephraïm le Syrien, ainsi que l'Apocalypse. Les allusions à ce dernier texte sont très discrètes dans les ensembles analysés. Il ne s'agit que des anges qui rassemblent le firmament (Apocalypse VI, 14 et XX, 11), ou de la représentation, singulière, de Govora (XII, 14). Immédiatement après l'époque brancovane, dans deux ensembles bucarestois – à Văcărești et Crețulescu – le Jugement est remplacé par l'illustration de l'Apocalypse²⁶.

L'option pour le Jugement avec une ample exposition des punitions individuelles, selon les vices et les professions, accompagnées d'inscriptions en roumain, la place importante des paraboles au message eschatologique, les vies des saints et le nombre important de thèmes marials illustrent non seulement l'influence du modèle grec de tradition athonite, mais concordent avec la thématique de la littérature du temps (La traduction des évangiles, due à Théophilacte, les prédications d'Ephraïm le Syrien sur la Seconde Parousie, la littérature mariale) et

reflètent le niveau culturel du prince Brancovan et de sa cour, celui de ses parents cantacuzènes, ainsi que la qualité intellectuelle des hiérarques et des moines érudits de l'époque (les métroplites Théodosie, Antim Ivireanul, l'évêque Damascène de Râmnic, Mihtrophane de Buzău, l'archimandrite Jean, des moines copistes et des traducteurs), l'effort éducatif des iconographes et des peintres et même la relative liberté combinatoire des zôgraphes.

La peinture des exonarthex est une création de l'harmonie entre des thèmes plus anciens qui ne pouvait être réalisée que par un bon connaisseur de la tradition et des habitudes religieuses, aussi bien que du sens symbolique des textes ou des scènes. Un tel personnage a été dans la plupart des cas, en Vâlcea, l'archimandrite Jean.

Les analogies évidentes avec le monde athonite ou avec l'art épirote nous invitent à accorder sans réserves une contribution importante à Constantin et aux éventuels maîtres grecs, tel qu'André, dans la colportation de thèmes spécifiques pour les régions du nord-ouest de la Grèce. Les ensembles de Iannina (au XVI^e siècle, St. Nicolas Philantropinon), mais surtout de nombreux ensembles peints à Castoria tout au long du XVII^e siècle, ainsi que les ensembles de l'école de Linotopi, appartenant au même siècle, offrent une suite d'analogies claires.

Parallèlement avec un flux d'émigrations d'Epire vers la Valachie, les relations avec Ioannina gagnent une consistance culturelle seulement pendant les années '80-'90. La typographie grecque fondée

en 1690 à Bucarest était coordonnée par Mihail Macri de Ioannina. L'attention accordée par le prince aux monastères des diocèses Pogoniana et Ioannina auxquelles ne sont dédiés que des monastères de Valachie, sa générosité envers les écoles d'Epire attestent les bonnes relations du prince Brancovan avec la zone d'Epire, ce qui a sans doute favorisé des relations artistiques, aussi²⁷.

L'analyse de l'iconographie de la peinture des exonarthex brancovans exclue une opinion plus ancienne selon laquelle le célèbre zôgraphe des Cantacuzène, Pârveu Mutu s'était formé en Moldavie et, par conséquent, on lui avait attribué l'introduction du thème du Jugement Dernier dans la peinture valaque, après «un voyage d'études et de documentation» en Moldavie du nord. Nous considérons que le maître zôgraphe était au courant avec les nouveautés offertes par les peintures de Bajesti et Margineni, et la collaboration avec le moine Michel de Filipești, aussi bien que les exigences formulées par le connétable Michel Cantacuzène à Sinaia, Fundeni et Colțea ont eu comme résultat des variantes différentes de programme iconographique. Il s'agit d'une peinture post-byzantine, en général conservatoire. Mais ces ensembles reflètent le niveau culturel et le goût de l'époque par le contenu et la cohérence du discours iconographique. Les recherches récentes de Ioana Iancovescu élargissent l'horizon des relations et des interférences culturelles et visuelles de l'univers valaque brancovan avec le monde ukrainien et russe.

Traduit par Daniela Artăreanu

Notes

* Les photographies ont été prises par Vlad Bedros.

¹ La nouvelle peinture du décor mural de l'intérieur est attestée en 1795 (C. Bușe, *Mănăstirea Sinaia*, București, 1967, p. 18-19), mais la peinture originale, dont le programme a été repris, est attribuée à Pârveu Mutu (T. Voinescu, *Pârveu Mutu...*, p. 10). La peinture a été restaurée pendant les années '90 par Ioan Chiriac. À cause du microclimat, la peinture présentait des exfoliations, des lacunes et des érosions relativement

graves, la restauration se limitant à la conservation de la couche de peinture déjà existante.

² Dan Ionescu, *Serban Cantacuzène et la restauration byzantine, un idéal à travers ses images*, in *Études byzantines et post-byzantines*, 1979, p. 248-249.

³ Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Ashgate, 2003, p. 85-90, 111-127.

⁴ Les martyres des apôtres sont peints à Mamul, Polovragi, Cozia.

⁵ Melahroini P. Paisidou, *Oi toxografies toi 17oi aiona stoynaoyos tes Kastorias*, Thessalonice, 1995, p. 363.

⁶ Corina Popa, Dimitrie Nastase, *Biserica Fundenii Doamnei*, București, 1969, p. 21-22.

⁷ Dans la trapèze, deux allégories plaident pour et invitent à la conservation de la juste foi, le même message est adressé dans les allégories de l'exonarthex de la bolnitsa.

⁸ Aurora Ilieș, *Biserica mănăstirii Colțea*, București, 1969, p. 8; Abcar Baltazar, *Frescurile de la Colțea*, in *BCMI*, 1908, p. 120-132. L'auteur publie des images avec la peinture de l'exonarthex, en identifiant dans une petite mesure seulement leur iconographie. Récemment, les peintures ont été restaurées, mais, malheureusement avec des compléments regrettables, tels que ceux illustrant les séquences de la Genèse avec une iconographie, à présent, fantaisiste !

⁹ L'identification de cette scène est conforme avec l'interprétation de G. Paulus Schiementz, *The Painted Psalms of Athos*, p. 225-226. Le Psaume 149, 3 ; 149, 4-9 suit, les vers sont illustrés par des empereurs et des soldats portant des sabres, détails interprétés par Schiementz en tant qu'allusions aux infidèles, c'est-à-dire, les turcs et les sultans qui s'appelaient basilés dès le XVI^e siècle. Dans le dernier pendent est illustré le Psaume 150, 3-5.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Millet, *op. cit.*, p. 74-76. Se basant sur les inscriptions qui accompagnent l'image d'Emmanuel, il analyse la relation entre l'Incarnation et l'Eucharistie et entre l'Eucharistie et la Résurrection.

¹² Vasile Brătulescu, *Mănăstirea Polovragi*, in *BCMI*, XXXIII (1940), p. 5-34.

¹³ Les épisodes de la genèse sont : La création d'Adam. Dieu créa Eve du flanc d'Adam, le Serpent trompa Eve et ils ont mangé des pommes, la Chasse du Paradis». Sur la moitié sud du mur d'ouest de l'exonarthex : «Athon la Montagne Sfetagorii vers l'est : Filothe, Kothlumu, Zugraf, Iverul, Karal, Hilantar, Lavra, Karakal, Stravronukita, Semenu, Vatoped, Pantocrator, Athon Montagne Stagorii vers le sud : Kastamonit, Rusicon, Pavel ?, Anna ?, Simopetra, Xiropotamu, Dionisie (sic !), Xenofon, Grigorie».

¹⁴ D. Ionescu, *Epoca brâncovenească*, Cluj, 1981, p. 0; E. Costescu, *L'image du Mont Athos dans l'exonarthex de Polovragi (Vâlcea, Roumanie)*, in *Balkan Studies*, no. 2, 1973, p. 308-312.

¹⁵ Dory Papastratos, *Paper Icon. Greek-Orthodox Religious Engravings (1665-1899)*, vol. II, 1990, p. 418-419. L'auteur reproduit deux images du volume du *Proskinitarium* publié à Snagov, en 1701, volume

qui se trouve dans la British Library London ; *Călători străini...*, vol. VI, I^{ère} partie, p. 219.

¹⁶ N. Cartoian, *op. cit.*, vol. II, p. 148 où sont mentionnés deux manuscrits 2174 BAR et 2517 BAR écrits pour le monastère Hurezi en 1696 et 1699.

¹⁷ C. Popa, *Un ctitor...*, p. 247-255.

¹⁸ V.n.9.

¹⁹ I. Iancovescu, *Note asupra iconografiei unor inmuri mariale în pictura brâncovenească*, in *SCIA*, t. 41, 1994, p. 82-88.

²⁰ Idem, *Les peintures de la chapelle de Mogoșoaia*, in *RRHA*, t. XXXVI, XXXVII, p. 31-38 ; A. Elian, C. Bălan, H. Chirica, O. Diaconescu, *Inscripțiile medievale ale României, Orașul București*, București, 1965, no. 194. Dans la prothèse sont mentionnés les peintres Constantinos, Lambru, Radul, Fota et Tudor.

²¹ Sur le champ de la scène est représenté Jésus crucifié, la Lapidation de l'archidiacre Etienne, Esaïe coupé par la scie, le martyr de l'apôtre André.

²² I. Iancovescu, *Une image, ses sources et ses raisons d'être*, in *RRHA*, t. XLIII, p. 29-34.

²³ B. Todici, *Anapason iconographie et la signification du thème*, in *Byzantion*, t. LXIV, fasc. 1, p. 134 et 143.

²⁴ Daniel «Je vis et la vue de la tête me troubla» et Nathan «Rappelez-vous le jour du jugement».

²⁵ M. Paisidou, *op. cit.*, p.36. L'auteur identifie la présence de ces scènes dans 6 des 16 églises analysées.

²⁶ Voir pour ce sujet Cornelia Pillat, *Note despre unele reprezentari ale temei Apocalipsei în pictura medievală românească*, in *Variațiuni pe teme date în arta medievală românească*, București, 2003, p. 139-185. La série de représentations de l'Apocalypse commence en 1722 avec les ensembles de Văcărești et Crețulescu où sont également peints, tout comme à Hurezi, les Synodes œcuméniques et le Psaume 148. L'auteur mentionne également la traduction, en 1704, de l'interprétation de l'Apocalypse, due à André de Césarée, traduction faite par l'évêque Damascène de Buzău à l'invitation du métropolitain Théodosie. Nous mentionnons que ce livre se trouve parmi les volumes de la bibliothèque princière de Hurezi. Ce n'est peut-être pas par hasard qu'en 1750 l'Apocalypse était peinte dans la chapelle de l'évêché de Râmnic, ensuite, à l'église Saints Voïvodes de Călimănești, et dans l'oratoire nord de l'église Saint Nicolas de Șcheii Brașovului, construction qui appartenait à cette époque-là à l'évêché de Râmnic.

²⁷ C. Popa, «Tradiție» și «Renaștere» bizantină în arta epocii brâncovenești, in *Arta istoriei și istoria artei*, București, 2005, p. 153-154.

L'examen des inscriptions en slavon de l'iconostase de l'église de Plopeni – Suceava a été occasionné par la collaboration avec Mme Marina Sabados dans le cadre du projet « Art de l'iconostase moldave entre la tradition byzantine et les styles de l'Europe centrale et occidentale. Étude de cas : la région de Suceava aux XVI-XVIII^e siècles », projet de l'Académie Roumaine 2007-2008 (contrat n° 218/2007). Nous nous sommes proposé, parmi autres, de transcrire et de traduire les inscriptions des iconostases de cette période et de cette région-là, d'une part parce qu'elles sont, pour la plupart, inédites, et d'autre part parce que l'étude épigraphique peut fournir des indices concernant la datation, la provenance de l'icône ou de l'iconostase, de possibles modèles.

L'église de Plopeni (*Fig. 1*) – commune située pas loin de Suceava – a été fondée par Lupu Bal^o en 1754¹, comme l'annonce même l'inscription votive (écrite en roumain, en alphabet cyrillique) au-dessus de l'entrée : †*Cette sainte église, dont la fête patronale est la Dormition de la Très Sainte Mère de Dieu, a été achevée sous le règne du grand voïvode Io[an] Costantin Răcoviț par Lupul Balș, gouverneur du pays bas† Et a été consacrée par l'archevêque métropolitain Iacov en 1754, juin 20^e.*

L'iconostase (*Fig. 2*) date probablement de la consécration même de l'église ou a été montée très peu après³. Les inscriptions de l'iconostase sont en roumain, en alphabet cyrillique, à l'exception de celles du registre des prophètes de l'Ancien Testament, où les noms et les phylactères sont écrits en slavon. Il y a aussi une

* Un abrégé de cette étude a été présenté à la Session scientifique de l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, le 18 décembre 2008.

INSCRIPTIONS SLAVES SUR L'ICONOSTASE DE L'ÉGLISE *DORMITION DE LA TRÈS SAINTE MÈRE DE DIEU, PLOPENI, DÉPARTEMENT DE SUCEAVA**

Ruxandra Lambru

inscription en slavon sur l'icône *Naissance de Dieu* du registre des fêtes. C'est de celles-là que nous parlerons dans ce qui suit.

Le registre des prophètes est réduit à six médaillons, dans lesquels les douze personnages sont présentés deux par deux: (du nord au sud) Ézéchiel et Aaron, Jérémie et Jacob, David et Moïse, Gédéon et Daniel, Isaïe et Habacuc, Zacharie et Salomon, représentés de façon canonique, debout, chacun un phylactère parfaitement lisible à la main. Les textes des phylactères représentent, à deux exceptions près, des citations de l'*Acathiste de l'Annonciation* et du *Canon de la Mère de Dieu* – autrement dit des matines qui se célèbrent au cinquième samedi du Grand Carême, connu aussi sous le nom de « samedi de l'Acathiste ». Dès le IX^e siècle⁴, la tradition liturgique prévoit, pour les services religieux de la Semaine Sainte, le chant de l'*Hymne Acathiste*, ainsi

que du *Canon* de Joseph⁵. Le *Triode* de 1897 indique « Canon, composition de Joseph, dont l'acrostiche est *Toi qui es demeure de joie, à toi il sied de te réjouir*⁶ ». Les nouvelles éditions du *Triode* roumain ne font plus mention de cet acrostiche, qui est cité parfois dans l'iconographie⁷.

Voilà dans ce qui suit les inscriptions, telles qu'elles apparaissent sur l'iconostase⁸, suivies par la traduction et la source. Nous mentionnons que les traductions *ad litteram* ont été comparées avec des variantes roumaines actuelles⁹ de l'*Acathiste* et du *Canon de la Mère de Dieu*, mais aussi avec celles qui circulaient aux XVII^e et XVIII^e siècles (le *Triode* roumain publié à Ia^oi en 1747¹⁰, à Râmnic en 1731¹¹ et l'*Acathiste de la Mère de Dieu* traduit par Dosoftei en 1673¹²).

Ézéchiel et Aaron (Fig. 3):

1. **Г про(р)ок/ Иезе/кїиць/ Радѣ/исѧ д/вере
ѣ/дина/ еюже/ слово пр(о)/иде ед(и)н(о)**
« S<aint> prophète Ézéchiel: Réjouis-toi, seule porte par laquelle seule la Parole est passée » (*Canon de la Mère de Dieu*, troisième chant).

2. **Г про(р)ок(ъ)/ Ааронъ/ Жезль/
Ааронов(ѣ)/ прозѧ/вшїи/ и скри/жал/
завѣ/та**
« S<aint> prophète Aaron: Verge fleurie d'Aaron et table de la Loi » (cf. l'exapostilaire du ménologe du 21 novembre – la fête de la Présentation de la Très Sainte Mère de Dieu au Temple).

Jérémie et Jacob (Fig. 4):

3. **Г проро(къ)/ Иерем[и]/ѧ Пѣт/
породѣ/ша жїзни ра/дѣисѧ**
« S<aint> prophète Jérémie: Réjouis-toi, celle qui a donné naissance à la Voie de la Vie » (*Canon*, cinquième chant).

4. **Г про<рок>/ Иако/въ Ра/дѣисѧ/
лѣсът/вице нѣ(с)наѧ/ понен/же снї[дѣ]
Бѣ**
« S<aint> prophète Jacob: Réjouis-toi, échelle céleste, par laquelle Dieu-même est descendu » (*Acathiste de l'Annonciation*, deuxième icos).

David et Moïse (Fig. 5):

5. **Г про<рок> Дѣд¹³/ Радѣ(и)/сѧ ко/вче
ж(е)/ позл(а)/цен/нїи Д/хѣомъ**
« S<aint> prophète David: Réjouis-toi, ciboire doré par le Saint Esprit (*Acathiste*, douzième icos).

6. **Г пророк(ъ)/ Моис(е)и/ Радѣ(и)/сѧ
не(о)/палим(а)/ѧ кѣп/но обл(а)/че
пре/свѣтлїи**
« S<aint> prophète Moïse: Réjouis-toi, bûcher intacte, très lumineux nuage » (*Canon*, sixième chant).

Gédéon et Daniel (Fig. 6):

7. **Г пророк(ъ)/ Гедеон(ъ)/ Радѣ[и]сѧ/ рѣно
ор(о)/шеноѣ/ еже Ге/деонъ/ дѣво¹⁴
пр(е)жде ви/дѣ**
« S<aint> prophète Gédéon: Réjouis-toi, laine pleine de rosée, que Gédéon, Vierge, a vue auparavant » (*Canon*, sixième chant).

8. **Г пророк(ъ)/ Даниї(лъ)/ Радѣи/сѧ тѣ/
чнаѧ/ горо/ и сирена/ѧ¹⁵ Дѣхо(мъ)**
« S<aint> prophète Daniel: Réjouis-toi, montagne mouillée de pluies¹⁶ et liée au Saint Esprit » (*Canon*, le quatrième chant).

Isaïe et Habacuc (Fig. 7):

9. **Г проро(к)/ Исаїѧ/ ѣгль/ Исаїѧ/ проав/
леи с(ѧ)/ слон/це**
« S<aint> prophète Isaïe: Le charbon qui est apparu auparavant devant Isaïe, [tel un] soleil [du ventre virginal est apparu]¹⁷ » (irmos du cinquième chant du *Canon de la Croix*, les matines du vendredi, deuxième voix).

10. **Г про(р)ок(ъ)/ Аввак[ѣ](м)/ Радѣ[и]с(ѧ)/
огнен/нии ст(о)/лѣпе н(а)/ставлѧ/ѧ/
ѣдш[и]ѧ/ во/ тмѣ**
« S<aint> prophète Habacuc: Réjouis-toi, pilier de feu, qui guide ceux qui sont dans l'obscurité » (*Acathiste*, sixième icos).

Zacharie et Salomon (Fig. 8):

11. **Г пророк(ъ)/ За/харїѧ/ Радѣ[и]сѧ свѣ/
щѣн/иче/ и стѧм/но/ ман/нѣ/ носѧщаѧ**
« S<aint> prophète Zacharie: Réjouis-toi, chandelier et calice qui porte l'abondance » (*Canon*, quatrième chant).

12. С пророкъ/ Соломо/нь/ Радѣи/сѧ ѿ[та]/
▲ сѣы/хъ/ во/лѣша/▲
« S<aint> prophète Salomon: Réjouis-toi,
sainte, qui est au-dessus de tous les saints »
(*Acathiste*, douzième icos).

Ici finit le registre des prophètes. Le seul
endroit sur l'iconostase où apparaît encore
une inscription en slavon est le haut de
l'icône *Naissance de Dieu*, la quatrième dans
le registre des icônes de fête (Fig. 9, 10):

13. Слава во вышнихъ Бѣхъ и на¹⁸ зема[и]
[мир]

« Gloire à Dieu au plus haut des cieux et
sur la Terre [paix] » (hymne de Noël).

*

Après avoir transcrit et traduit les
inscriptions, nous avons essayé d'identifier
le type de rédaction du slavon auquel
appartiennent les inscriptions de
l'iconostase de l'église de Plopeni, pour
voir les influences qui circulaient dans la
région et à quel modèle pourraient
renvoyer les peintures des médaillons.
Dans la paléographie slave-roumaine on
considère qu'en Moldavie on utilisait le
slavon le plus composite du point de vue
des influences¹⁹, qui sont différentes par
rapport au texte que l'on a en vue. Si les
textes religieux et certaines chroniques
conservent les caractéristiques du médio-
bulgare, dans les documents de
chancellerie prédominent les éléments
slaves orientaux (de rédaction russo-
ukrainienne) et dans les actes bilatéraux
entre la Moldavie et la Pologne on
rencontre de nombreux calques ou même
des mots en polonais, l'influence de cette
langue slave occidentale se manifestant
surtout au niveau du lexique²⁰. Les textes
religieux sont les plus conservateurs, la
plupart gardent les caractéristiques du
médio-bulgare, mais on rencontre
souvent, même dans des copies du XVII^e
siècle, des éléments de vieux slave. Le
caractère même de *copie* des livres
liturgiques utilisés dans l'iconographie et
des manuels de peinture implique un

conservatisme plus grand au niveau du
texte et nous sommes autorisés à croire que
le modèle / les modèles se sont perpétués
pendant plusieurs siècles sans interventions,
rien qu'avec quelques lapsus, lectures
erronées, inversions et d'autres éléments
similaires causés par la reproduction à
travers des copies.

Du point de vue épigraphique, le
registre des prophètes est un ensemble
cohérent, car, à la différence d'autres
situations, il n'y a pas plusieurs sources
citées pour chaque prophète – livres de
l'Ancien Testament, chants liturgiques –
mais une seule source: les matines du
cinquième samedi du *Triode* (à l'exception
du phylactère du prophète Aaron, qui
reproduit de manière approximative
l'exapostilaire de la fête de la Présentation
de la Très Sainte Mère de Dieu au Temple,
et celui du prophète Isaïe, qui reproduit
exactement l'irmos d'un chant de
l'Octoèque). Cela nous a permis de
comparer les inscriptions de Plopeni avec
quelques éditions du *Triode* de cette période-
là, en partant de l'hypothèse que nous
trouverons des graphies, des éléments
phonétiques et même des formes
grammaticales identiques à l'une de ces
variantes, ce qui pourrait nous aider à
indiquer avec un haut degré de certitude le
lieu de provenance de l'ouvrier ou de
l'atelier qui a exécuté l'iconostase.

Les éditions que nous avons consultées
ont été un *Triodion* publié à Lvov en 1664²¹,
ci-dessous Lv.I, un autre de 1699²²,
ci-dessous Lv.II, un *Triode* publié à Kiev en
1761²³ (Kv.) et deux éditions publiées à
Moscou, l'une en 1683²⁴ (Mv.I) et l'autre en
1780²⁵ (Mv.II). Nous avons choisi aussi, à
titre de comparaison, un triode publié à
Buzău en 1700²⁶ (ci-dessous Buzău), qui ne
reproduit en slave que le texte du canon,
tandis que les hymnes et les icos de
l'Acathiste sont en roumain. Finalement,
nous avons consulté le *Triode* publié par
Coresi en 1578²⁷ (ci-dessous Coresi), pour
des phénomènes phonétiques et graphiques
plus conservateurs²⁸.



Fig. 1 – Église de Plopeni – Suceava.

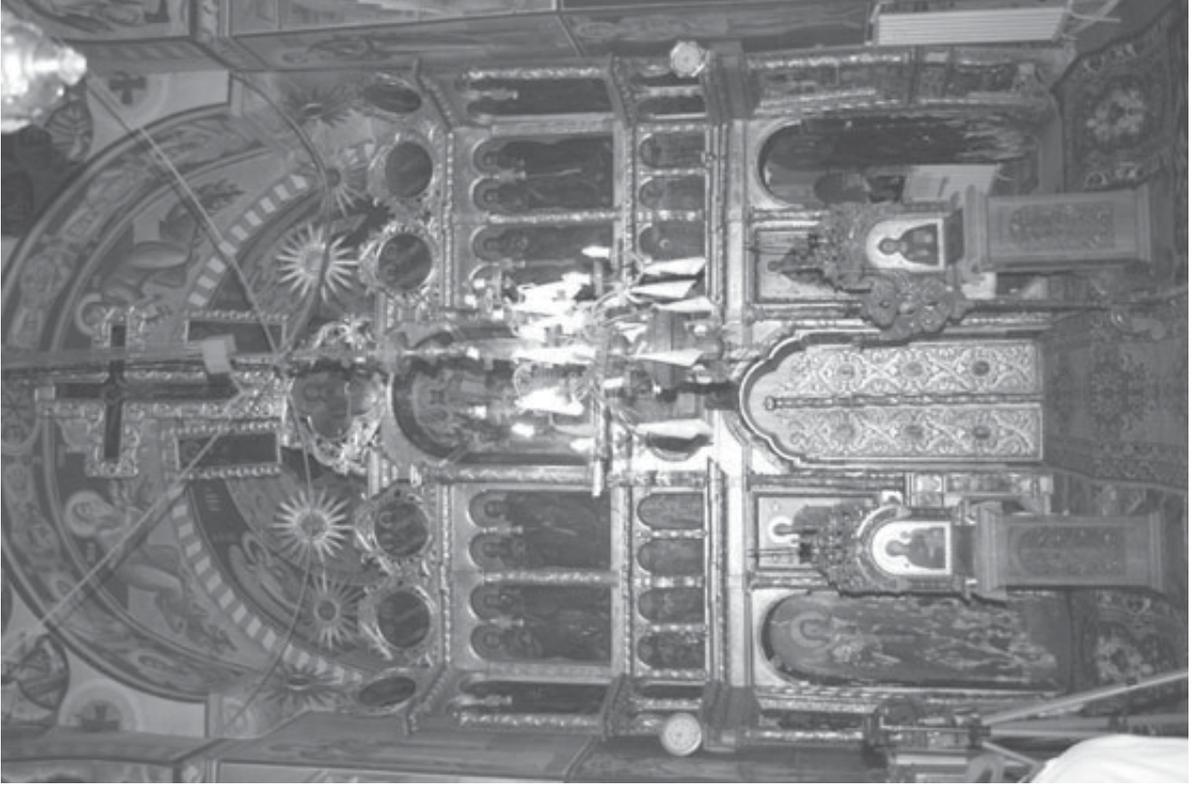


Fig. 2 – Église de Plopeni – vue de l'iconostase.



Fig. 3 – L'iconostase de Plopeni, registre des prophètes – Ézéchiél et Aaron.



Fig. 4 – L'iconostase de Plopeni, registre des prophètes – Jérémie et Jacob.



Fig. 5 – L'iconostase de Plopeni, registre des prophètes – David et Moïse.



Fig. 6 – L'iconostase de Plopeni, registre des prophètes – Gédéon et Daniel.



Fig. 7 – L'iconostase de Plopeni, registre des prophètes – Isaïe et Habacuc.



Fig. 8 – L'iconostase de Plopeni, registre des prophètes – Zacharie et Salomon.



Fig. 9 – L'iconostase de Plopeni, registre des icônes de fête – l'icône *Naissance de Dieu*.



Fig. 10 – L'icône *Naissance de Dieu* – détail.

Nous allons reproduire dans ce qui suit, en parallèle, les vers qui apparaissent sur les phylactères des prophètes de Plopeni (à l'exception d'Isaïe et d'Aaron) et celles des éditions mentionnées, suivies par des observations résultées de l'analyse comparative des textes.

1. Plopeni: Радѣсѣ дѣре єдина єюже слово пр(о)иде єд(и)н(о)

Lv.I, Lv.II, Buzău: Радѣсѣ дѣри єдинаѣ, юже слово проиде єдиноє

Kv., Mv.I, Mv. II: Радѣсѣ, дѣре єдина, єюже слово проиде єдино

Coresi: Ра(д)ѣсѣ дѣрми єдина, єжже слово проиде єдино

3. Plopeni: Пѣт(ъ) породѣша жизни радѣсѣ

Lv.I, II: Пѣть порож(д)шаѣ жизни, радѣсѣ

Kv., Mv.I, II: Пѣть рождаѣ жизни, радѣсѣ

Buzău: Пѣть породшаѣ жизни, радѣсѣ

Coresi: Пѣть рождѣшїѣ жизни ра(д)ѣсѣ

4. Plopeni Радѣсѣ лѣствѣце ѿб(с)наѣ понеже снї[дѣ] Бѣ

Lv.I, II: Радѣсѣ лѣствѣце ѿб(с)наѣ, понеже снїде Бѣ

Kv., Mv. I, II: Радѣсѣ лѣствѣце ѿб(с)наѣ, єюже снїде Бѣ

Coresi Ра(д)ѣсѣ лѣствѣца ѿб(с)наѣ понеже снїде Бѣ

Ici il y a plus de similitudes avec les éditions publiées à Lvov.

5. Plopeni: Радѣ(и)сѣ ковче ж(є) позл(а)щенїи Дѣомъ

Lv.I, II, Kv., Mv. I, II, Buzău: Радѣсѣ, ковчеже позлащенїи Дѣомъ

Coresi: Ра(д)ѣсѣ ковче же позлащенїи Дѣомъ

6. Plopeni: Радѣ(и)сѣ не(о)палим(а)ѣ кѣпно облаче вѣсе свѣтлїи

Lv.I: Радѣсѣ неупалимаѣ кѣпно, облаче вѣсе свѣтлїи

Lv.II, Kv, Mv. I, II., Buzău: Радѣсѣ неупалимаѣ кѣпно, облаче вѣсвѣтлїи

Coresi: Ра(д)ѣсѣ неупалимаѣ кѣпно облаче пресвѣтлїи

7. Plopeni: Радѣ[и]сѣ рѣно ор(о)шеное єже Гедѣонъ дѣво пр(є)жде ви/дѣ

Lv.I, II, Buzău: Радѣсѣ рѣно вдѣвленное, єже Гедѣонъ, дѣво прѣжде видѣ

Kv.: Радѣсѣ рѣно вдѣвленное, єже Гедѣонъ, дѣво, прѣвидѣ

Mv.I,II: Радѣсѣ рѣно вдѣвленное, єже Гедѣонъ, дѣво, прѣвидѣ

Coresi: Ра(д)ѣсѣ рѣно врошеное, єже Гедѣонъ дѣво прѣжде видѣ

8. Plopeni: Радѣсѣ тѣчнаѣ горо и сїренаѣ Дѣомъ

Lv.I, II, Kv., Buzău: Радѣсѣ тѣчнаѣ Горо и оусыреннаѣ Дѣом (Lv.II Дѣомъ)

Mv.I, II: Радѣсѣ тѣчнаѣ горо, и оусыренаѣ Дѣомъ

Coresi: Ра(д)ѣсѣ тѣчнаѣ горо и оусыренаѣ Дѣомъ

10. Plopeni: Радѣ[и]сѣ(ѣ) огнѣннїи ст(о)лѣпе н(а)ставаѣѣ сѣщ[и]ѣ во тѣмѣ

Lv.I, II: Радѣсѣ огнѣннїи столпе, наставаѣѣ сѣщїхъ въ тѣмѣ

Kv., Mv. I, II: Радѣсѣ, огнѣннїи столпе, наставаѣѣ сѣщїѣ во тѣмѣ

Coresi: Ра(д)ѣсѣ огнѣннїи стлѣпе наставаѣѣ сѣщї въ тѣмѣ

11. Plopeni: Радѣ[и]сѣ свѣщїнїче и стамно маннѣ носѣѣѣ

Lv.I, II, Kv., Mv.I, II, Buzău: Радѣсѣ свѣщїнїче, и стамно маннѣ носѣѣѣ

Coresi: Ра(д)ѣсѣ свѣщїнїче и рѣчкоманнѣ носѣѣѣ

12. Plopeni: Радѣсѣ с[та]ѣ стѣхъ волшаѣ

Lv.I, II, Kiev, Mv. I: Радѣсѣ стѣѣ, стѣхъ волшаѣ

Mv.II: Радѣсѣ, стѣѣ, стѣхъ волшаѣ

Coresi: Ра(д)ѣсѣ стѣѣ стѣ(х)[ъ] волши

accompagnent les fresques ou les icônes, nous avons essayé d'identifier, dans la mesure du possible, la langue de rédaction et, à la suite, les influences, les modèles, les sources de l'iconographie. La plupart du temps, la réponse a été hésitante, et la petite étude de cas que nous proposons ici peut expliquer le dilemme du chercheur philologue. Il ne peut y répondre tout seul,

¹ Dans G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, Bucarest, 1933, p. 228 et Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, Bucarest, 1974, p. 64, l'église est datée 1753, probablement en suivant Nicolae Iorga (v. la note suivante).

² L'inscription votive a été publiée pour la première fois par Nicolae Iorga, qui a transcrit 26 novembre au lieu de 20 juin et, par conséquent, a mal interprété l'année – 1753 au lieu de 1754. V. *Inscripții din bisericile României*, Bucarest, 1905 – 1908, fascicule 2 (1908), p. 4.

³ G. Balș note: « L'iconostase, peinte par un Russe en 1754 [...] », mais sans préciser la source de cette information. V. *Bisericile și mănăstirile moldovenești...*, p. 231.

⁴ « Puisque la fête célébrée le 25 mars tombe souvent pendant le Grand Carême, sous le patriarche Metodie (842-847) ou le patriarche Fotie (858-886), la célébration de l'Acathiste – au début concomitante à la fête de l'Annonciation – a été fixée un samedi du fin du Carême » – Macaire de Simonos-Petra, *Triodul explicat. Mistagogia timpului liturgic*, traduit par le diacre Ioan I. Ică jr., Sibiu, 2000, p. 259.

⁵ Joseph le Studite (†830), hymnographe comme son frère Théodore le Studite (†826). On leur attribue la composition et l'introduction dans le *Triode* de la plupart des canons. Joseph est auteur de plus de deux cents hymnes. V. aussi Mircea Oros, *Imnografi creștini, autori de imne liturgice din cartea Triodului*, in *Studia Universitatis Babeș-Bolyai – Theologia Orthodoxa*, Cluj-Napoca, XLVIII (2003), 1-2, pp. 184-185.

⁶ *Triodiu, adică Trei Cântări*, deuxième édition, Bucarest, 1897.

⁷ Par exemple, sur le phylactère de l'archange Gabriel de l'autel de Surpatele. Je tiens cette information de Mme Ioana Iancovescu, que je remercie pour me l'avoir signalée.

⁸ Nous avons descendu les lettres suscrites entre parenthèses rondes et nous avons signalé les compléments par des parenthèses carrées. Nous avons aussi marqué la fin de ligne.

⁹ *Ceaslov*, Bucarest, 1973, pp. 294-320 et *Triod*, Bucarest, 2000, pp. 446-461.

¹⁰ Référence bibliographique BRV 262 (v. *Catalogul colectiv al cărții românești vechi [online]*, projet de CIMEC – Institutul de Memorie Culturală, www.cimec.ro/carte/cartev/carte.htm).

rien qu'en s'appuyant sur des citations liturgiques, qui ne sont que fragmentaires, sauf dans les cas où les indices sont clairs et renvoient à l'auteur, l'année et l'endroit où le monument a été construit; ses conclusions doivent être coordonnées toujours avec celles de l'historien de l'art et du restaurateur.

¹¹ BRV 204.

¹² Пречестныи Якаѡстѣ и молебенѣ Прѣтѣки Бѣи, канонѣ воскрѣсенѣ, и прочіа сп(с)телныа молвыи къ Г(с)дѣ шѣемѣ ІГ Хр(с)тѣ, ѡниев, 1673 (BRV 66).

¹³ Le nom est écrit au-dessus du phylactère.

¹⁴ Dans ce cas il n'y a pas d'abréviation, donc le tilde ne s'avère pas nécessaire.

¹⁵ Au lieu de: ѡсыреннаа.

¹⁶ Chez Dosoftei (v. note 13) *munte gras* « grasse montagne », syntagme conservé dans la version roumaine jusqu'à aujourd'hui.

¹⁷ Les compléments d'après le *Grand Octoèque*, Bucarest, 2003, p. 158. Je remercie M. Constantin Ciobanu pour ses suggestions en ce qui concerne la traduction.

¹⁸ Où н est écrit comme и.

¹⁹ V. Damian P. Bogdan, *Characterul limbii textelor slavo-române*, Bucarest, 1946, p. 7.

²⁰ V. Mihai Mitu, *Slavona românească. Studii și texte*, Bucarest, 2002, p. 18.

²¹ [Триодион, си естѣ трипѣснецѣ], въ Львовѣ, 1664.

²² Триодіон, сі естѣ трипѣснецѣ, Львовѣ, 1699.

²³ Триодіон, сі естѣ трипѣснецѣ, Киевѣ, 1761.

²⁴ [Триодѣ постная], [Москва, 1683].

²⁵ Триодіон, си естѣ трипѣснецѣ, Москва, 1780.

²⁶ BRV 121.

²⁷ BRV 21.

²⁸ Nous nous sommes appuyés sur des variantes publiées car nous avons considéré qu'une édition imprimée consacre l'une des variantes manuscrites, en lui donnant une circulation plus ample. En ce qui concerne l'observation que l'Acathiste et le Canon de la Mère de Dieu n'apparaissent pas seulement dans le *Triode* et peuvent faire partie d'autres livres de culte (l'Acathistier, le Livre d'heures), nous avons restreint la comparaison au *Triode* pour des raisons de représentativité, car celui-ci est destiné exclusivement au culte liturgique et n'est absent d'aucune église, qu'elle soit habituelle ou de monastère.

²⁹ Pandele Olteanu (coord.), *Slava veche și slavona românească*, Bucarest, 1975, pp. 244 et 248.

³⁰ *Ibidem*, p. 245.

³¹ André Vaillant, *Grammaire comparée des langues slaves*, seconde édition, tome I, Paris, 1964, pp. 27 et 36 *passim*.

Notes

A few years ago, during one of my visits to the Nicolae Grigorescu Museum in Câmpina, I noticed a small album of Japanese drawings in a display case that also included other objects described as Japanese: a sword, a statuette of Buddha, two vases, a box, etc. Two other Japanese items caught my eye: a photograph of a Japanese woman in traditional attire that Grigorescu saved in an album and his copy of Pierre Loti's Japanese novel *Madame Chrysanthemum* published in 1889. I mentioned this small discovery to the Director of the Fine Arts Museum in Ploiești, the late Ruxandra Ionescu, and she informed me that the painter's library, although partially destroyed, still includes several Japanese albums. It turns out that no fewer than 20 such albums¹ survive. (Figs.1, 2, 3) According to the Museum's catalogue, five are by Hokusai, two by Kunisada, one by Joshi, one by Toyokuni, two by Kuni. My limited knowledge of Japanese art prevents me from commenting on the authorship of these images. They seem to be ordinary prints, not at all different from the countless copies that hit the markets of Western Europe in the second half of the nineteenth century, when Japan opened to the world and the fascination with Japanism² reached its zenith. The last page of several albums has the inscription *Guerrier, 205, rue St. Honoré, Paris*, stamped almost certainly by the bookstore that stocked them.

The Goncourt brothers mention albums such as these in the novel *Manette Salomon*, a work published in 1867, when Grigorescu was in France for his first long visit. The Goncourt were the first writers to treat Japanism as a literary motif. Coriolis, their hero, is a painter, and more significantly he is, like Grigorescu, a follower of the Barbizon school. Coriolis is a modern artist who abandoned the rules

GRIGORESCU AND JAPANISM

Ioana Vlasiu

and aesthetic conventions of traditional academism for the freedom of nature and *plein-air* painting. Here is the relevant text in the Goncourt novel: "Pour Coriolis, après quelques essais de travail lâche, quelques coups de brosse, il prenait dans une crédence une poignée d'albums aux couvertures bariolées, gaufrées, pointillées ou piquées d'or, brochées d'un fil de soie, et jetant cela par terre, s'étendant dessus, couché sur le ventre, dressé sur les deux coudes, les deux mains dans les cheveux, il regardait, en feuilletant, ces pages pareilles à des palettes d'ivoire chargées des couleurs de l'Orient, tachées et diaprées, étincelantes de pourpre, d'outremer, de vert d'émeraude. Et un jour de pays féerique, un jour sans ombre et qui n'était que lumière se levait pour lui de ces albums de dessins japonais. Son regard entrait dans la profondeur de ses firmaments paille, baignant d'un fluide d'or les silhouettes des êtres et des campagnes; il se perdait dans cet azur où se noyaient les floraisons roses des arbres, dans cet émail bleu sertissant les fleurs de neige des pêcheurs et des amandiers, dans ces grands couchers de soleil cramoisis..."³

Like Coriolis, his fictitious contemporary, Grigorescu experienced the attraction of Japanism. Dr. C.Istrate, the painter's friend

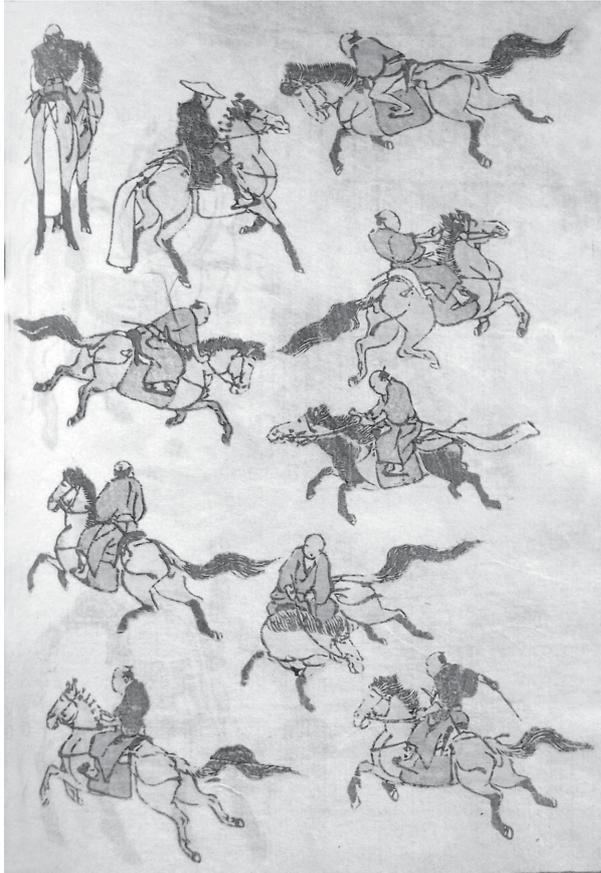


Fig. 1 – Page from an album of Japanese prints. Memorial Museum “Nicolae Grigorescu” Câmpina.

and his neighbor at Câmpina, mentions the Japanese albums in his *Memoirs* dating from 1908. Commenting on Grigorescu’s library he remarked that the painter interrupted his work “only to read or take a walk. He was greatly interested in prints and cartoons and loved them, *but only if they had artistic value* (Istrati’s italics). In the evening, when he was not working, he browsed through the many albums and publications he owned, *especially through the Japanese ones that he truly loved and greatly admired.*”⁴ (Istrati’s italics).

All Grigorescu scholars, and most notably among them George Oprescu and Remus Niculescu, have explored the way his works related to French paintings dating from the time of his apprenticeship. They focused on the Romanian artist’s position with regard to the main currents in contemporary art: Classicism,

Romanticism, Realism, and Impressionism. The copious bibliography devoted to Grigorescu does not make any mention of the painter’s encounter with Japanese art. However, since we know he collected albums of Japanese prints and contemporary evidence indicates he perused them frequently, it seems worth investigating how deep his knowledge of Japanese art was. This line of inquiry may fill a gap in our understanding of Grigorescu and may lead to the identification of a Japanese influence on the Romanian painter.

Like many contemporary artists, Grigorescu used to collect antique and exotic objects. Remus Niculescu mentioned Grigorescu’s love of collecting when he described the painting titled *The Artist’s Studio* (probably the studio located at 59, rue de Seine, Grigorescu’s last

Fig. 2 – Page from an album of Japanese prints.
Detail. Memorial Museum “Nicolae Grigorescu” Câmpina.



Fig. 3 – Page from an album of Japanese prints.
Memorial Museum “Nicolae Grigorescu” Câmpina.

Parisian address prior to 1870)⁵. The painter's collection included the usual paraphernalia: rugs, unusual fabrics, arms, tapestries, pieces of furniture and ceramics. He had purchased these objects during his wanderings through Europe, some in Constantinople or Rome, others in Brittany, many in Paris, where he had also bought most of his books. We know that Grigorescu used to go to auctions when he was looking for books for his friend, the botanist Dimitrie Grecescu. His love of collecting is duly mentioned in all his biographies and so is his passion for old churches and old cities, such as the town of Vitré, for whose preservation he pleaded.

Thanks to Virgil Cioflec we can catch a glimpse of Grigorescu's collection as it was in 1881, when the painter decided to move to Paris because his work had failed to spark the interest of Romanian bureaucracy. Before leaving Romania, Cioflec tells us, Grigorescu "emptied his house and put everything on the auction block, as it were. He even sold his *Japanese dress* (italics mine), his two Goblins, and forty-two cups. He threw all his possessions out of the studio and left for Paris burdened by a deep sadness."⁶ Apparently the Japanese dress mentioned by Cioflec had a privileged place in the painter's collection. This is in line with the period's admiration for the kimono, as exemplified in the encomiastic text written by those arbiters of good taste, the Goncourt brothers, who saw in the kimono a veritable introduction to Japanese aesthetics⁷.

Grigorescu's surviving Japanese albums were probably acquired after 1881, when the painter dispersed his first collection, but Cioflec's testimony proves that by that time the painter was already interested in Japanese art. What was the circumstance that triggered his Japonism? We know that François Millet and Théodore Rousseau owned Japanese albums since 1863⁸. During the same period Rousseau⁹ and Narcisse Diaz de la

Pena were considered devotees of Japonism. Grigorescu's first visit to France started in 1862. During the summer of 1863 he stayed in Barbizon, near Paris, with the famous colony of artists who rebelled against the methods taught at the *École des Beaux-Arts* and the canons embodied in the official art. In Barbizon Grigorescu met Courbet, Millet, Théodore Rousseau, Diaz, and many others. Some of them became his friends. In 1868 Grigorescu exhibited with them in Barbizon and it appears that Napoleon III bought one of his paintings. Grigorescu's formative years in France were closely related to the Barbizon school and Romanian historiography did investigate thoroughly this relation¹⁰. In 1867, when Grigorescu exhibits in Romania's pavilion at the World's Fair in Paris, Japan makes its first official presence in France.

One of Grigorescu's close friends, the physician Louis Brocq¹¹ was a collector. He specialized in contemporary art, but he was also interested in Chinese and Japanese art. Georges de Bellio¹², the friend and patron of the Impressionists who was Grigorescu's neighbor in 1876–77, may also have encouraged the painter to look closer at the artistic space of Japan. Grigorescu painted Bellio's portrait during the same period and Bellio's collection included a Japanese mask.

The discovery of Japanese art in Europe was mistakenly attributed to the Impressionists alone. In France, after 1860, the reverence for Japonism was so pervasive and dominated French visual sensibility so much that it is hard to believe that Grigorescu, who was inquisitive and open to modern trends, did not absorb it through more channels than we were able to list. At the time, Japanese art was described in countless articles and many books. Extraordinary collections of Japanese art were being created, exhibits were opened, and Japanese artifacts were available in an ever growing number of

stores. The public could even watch Japanese calligraphers and painters at work. In 1878 Watanobe-sei invited the public to watch him paint a kakemono and the Goncourts gave a detailed description of the event in their *Journal*: “Watanobe tient deux pinceaux dans la même main, l’un tout fin et chargé d’une couleur intense et filant le trait; l’autre plus gros et tout aqueux, élargissant la linéature et l’estompant...” And later on: “Le dessin, pour être précieux au Japon doit être fait sans aucune reprise du trait, sans aucun repentir. On attache même une certaine importance à la rapidité du faire, et le compagnon du peintre a été regarder l’heure à la pendule, quand l’artiste a commencé!”¹³

In 1868 the well-known critic Champfleury commented on “a Japanese invasion of art.”¹⁴ In 1891, the year the craze for Japonisme reached its zenith, Roger Marx drew a parallel between the contemporary enthusiasm for all things Japanese and the Renaissance’s fascination with Classical Antiquity. Late nineteenth-century modernism found in Japanese art its model and its justification, as pointed out Geneviève Lacambre¹⁵, a respected scholar and the author of the 1988 exhibition at the Grand Palais.

While it is sheer common sense to assume that Grigorescu could not escape being attuned to the prevalent taste of his time, it is also natural to ask whether there is any real affinity between his art and the Japanese ethos or rather between his art and the Far-Eastern ethos as it was perceived by Europeans in the second half of the nineteenth century, when they made little distinction between Japanese and Chinese art.

Surprisingly, there is only one mention of Japan in the bibliography devoted to Grigorescu and it was made by the much-maligned Alexandru Vlahuță, the artist’s friend and monographer, generally credited with a literary appreciation of Grigorescu’s subjects and criticized for his

limited understanding of the visual arts. Two passages in Vlahuță’s monograph comment on a segment of the painter’s work little known to the general public despite its real importance: his caricatures. Many of them depict two of his friends: the botanist Dimitrie Grecescu and the chemist Alfred Bernath. Vlahuță first mentions Grigorescu’s debt as a caricaturist toward the French graphic artist and fellow caricaturist Paul Gavarni, then describes his caricature of Dimitrie Grecescu: “...as the botanist communes with nature and is surrounded by flowers, the painter captures his movements with the speed of a Japanese artist.”¹⁶ This is a subtle remark and reveals an insight that goes far beyond the lyrical outpouring Vlahuță is usually credited with.

Vlahuță also recorded a significant remark Grigorescu made about the “Roman alphabet lacking picturesque and expressive traits”¹⁷. The painter was obviously comparing the Roman characters to the Cyrillic alphabet he had used in his youth. As an artist, Grigorescu signed in Cyrillic several icons. The fact that he pondered upon the character of the two systems of writing creates another link between Grigorescu and Chinese and Japanese art. In the Far Eastern tradition the esthetic value of writing is understood and emphasized. The consubstantiality of calligraphy and painting is a datum of Chinese and Japanese art and their interplay was made manifest in the albums Grigorescu was perusing.

Most of Grigorescu’s close friends as well as many of his later critics have remarked that he was a very fast worker. In time the general admiration for this quality was replaced by criticism and his work was examined from a different esthetic and moral angle. Dr. Istrati noticed “how fast and almost effortless was his work: within an hour he would complete a portrait.”¹⁸ Grigorescu probably anticipated his later critics when he felt

compelled to add: “You can only paint the portrait of a person you were well acquainted with for many years.”¹⁹ This is how Alfred Bernath described Grigorescu at work: “He felt no need to trace the outline of a painting, but started splashing the colors right on the canvas and was able to model a head or a face with amazing precision, without correcting, erasing or otherwise retouching his work. The painting was completed in 20-25 minutes”. The same Bernath recalled how Grigorescu painted “fourteen bovines in various postures in less than one hour.”²⁰

Most detailed and most significant for our inquiry is Cioflec’s depiction of Grigorescu at work: “In his left hand he was holding several brushes like a bunch of arrows; he grabbed one of them, used it for a few moments, discarded it and grabbed a fresh brush, and he splashed the colors with rapid movements striving to capture the right impression.”²¹ There is an amazing similarity between this description and the account of Watanobesei’s performance quoted above.

William Ritter, the Swiss art critic who praised Grigorescu in several foreign publications and spent long periods of time in Câmpina in his entourage, included the following description in his obituary of the painter: “He composed his paintings with total spontaneity, right on the spot. I often saw him completing no fewer than five paintings in one day. Paintings? Paintings according to his own definition of the term. Unforgettable studies, vivid, daring, and seductive...”²² This revealing testimony proves that even a professional critic who was also a painter in his own right, found Grigorescu’s technique impressive.

Vlahuță had a similar comment: “He expressed his emotions in *written* (italics mine) form without delay. The habit to observe and a long practice had established in him a perfect coordination of eye, mind, and hand so that the three of

them functioned together, helping and completing each other almost subconsciously.” Vlahuță was also impressed when Grigorescu drew with the tip of his finger on the condensed window of a train “the image of a Bulgarian, harsh and sullen, immensely evocative.”²³ George Oprescu, who devoted an ample article to Grigorescu’s drawings²⁴, described the “diabolical verve”, “amazing speed,” and “incomparable brio” of the artist’s duct, fast “as the lightning”. Several painters have made similar remarks. Francisc Sirato²⁵ mentioned Grigorescu’s “prodigious verve”, while Vasile Varga considered him one of the artists able to draw, as Delacroix put it, a body while it is falling down from an upper floor²⁶. Nicolae Petrașcu, one of Grigorescu’s biographers and a man who knew both the painter and the sculptor Ion Georgescu, preserved an interesting story that can be viewed as modern version of a famous Renaissance *paragone*: the comparison of painting with sculpture. Georgescu wished to model Grigorescu’s likeness and asked the painter to pose for him. Grigorescu submitted patiently to the ordeal but not for long. Distressed by the slow pace of toiling at a sculpture, he postponed indefinitely the sittings adding: “There’s little return in sculpture!”

Grigorescu displayed the same efficiency when he worked without any model. Again we have Nicolae Petrașcu’s testimony: “I remember seeing him paint an imaginary landscape, quite precise in its details and very poetical, without first sketching it, without stopping to consider or correct, as if he was working from nature.”²⁷ This is another point of contact between Grigorescu and the art of China and Japan. Adrian Maniu, a subtle poet and intuitive critic, had a deep understanding for Grigorescu’s need to repeat the same motifs. Here is a text he wrote in 1938 commenting on the Centennial Grigorescu exhibition: “Grigorescu’s leitmotifs are

repeated time and again, increasingly superb, drawings he did for his own use, to capture the movements and rhythms suggested by lines.” And later on: “It would be a mistake not to acknowledge this diligence, this superb and uninterrupted renewal and to take it for a simple repetition... It would be unfair to condemn works that look natural and spontaneous because they were done after many years of exhausting toil.”²⁸

Grigorescu was probably aware of an implicit criticism of his way of painting and explained that speed was needed when one tried to depict forms in the process of moving. “The horse has to run”, he used to repeat. The ephemeral character of views taken from nature was another reason to work fast: “Make haste when depicting wild flowers for they blossom suddenly, but they fade even faster,” or “Do not keep pursuing a subject, for it feels you are stalking it and goes into hiding.”²⁹ One is tempted to compare these statements with a precept dating from the Song Dynasty era (as mentioned above, in Europe the distinction between Chinese and Japanese art was ignored in the second half of the nineteenth century): “When you start painting a bamboo plant, you must first paint it in your inner forum. Then... you grab the brush and concentrate until you see clearly what you wish to paint. You start moving the brush and you transcribe the vision rapidly like the hawk that seizes the rabbit he sees. If you hesitate however briefly, the vision disappears.”³⁰

The *plein-airisme* and the naturalistic aesthetic that Grigorescu absorbed during his stays in Paris require the painter to combine keen observation with rapid execution. The painter does not perfect his rendering, but keeps going back to the same subject, not for the sake of repetition, but to attain a certain kind of perfection, a certain performance. This is not the cold and impersonal perfection the Academists were striving for in their studios, but a

quest to capture the truth of a nature that reveals itself fleetingly to the painter, eluding him and disclosing unique and non-repeatable forms.

On the other hand, a keen observation of life in its transience and an execution as concise as possible are the core elements of the aesthetics promoted by the *ukiyo-e* school. Hokusai, “the old man madly in love with drawing”, was a follower of this school and its best-known representative in Europe. The precepts of European realist aesthetics, adopted and exacerbated by the Impressionists, and the poetics of Far-Eastern art were combined with felicitous results in the late nineteenth century³¹.

The great exhibition devoted to Japanism at the Grand Palais in 1988 came after similar events in Berlin, Tokyo, Munich, and Cleveland and emphasized the complex and diverse channels that linked Japanism to Western European art, an entire nexus of subtle influence that was less explicit and less programmatic than its interference with the art of the Impressionists.

The Japanese albums Grigorescu owned and perused were not his only contact with Japanese art. He lived in Paris for long periods of time during the *fin de siècle* and even considered moving there and was, therefore, exposed to Japanism in many ways. He must have found in Japanism legitimacy and support for his own options, for his passion for real life and nature, for his virtuoso exercises designed to sharpen his power of observation and strengthen to his means of expression. Japanism also provided him with ammunition in the stubborn war he waged with some of the critics of his time as he defended spontaneity and expressed his views on the non-finite and the intrinsic affinity of painting and sketch. Grigorescu’s oils and drawings (Figs. 4, 5, 6, 7) include many of the elements that define Far-Eastern visual sensibility as perceived by



Fig. 4 – *View of Bucharest*. Oil on wood. National Museum of Art, Bucharest. Collection G. Oprescu.



Fig. 5 – *Women at haymaking*. [1886-1895]. Coal and white chalk on paper. National Museum of Art, Bucharest. Cabinetul de Desene și Gravuri.



Fig. 6 – *Girl lying*. Library of the Romanian Academy, Bucharest. Cabinet of Drawings and Engravings.

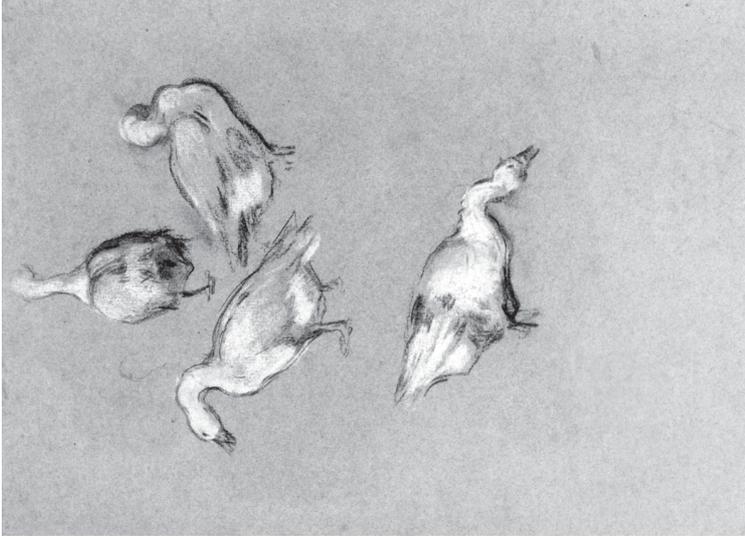


Fig. 7 – Geese. [1868]. Coal and white chalk on paper. National Museum of Art, Bucharest. Cabinet of Drawings and Engravings.

European artists in the late nineteenth century: non-perspective spaces, chromatic treatment of perspective through overlapping horizontal bands, asymmetric composition, and the highly fluid brushstrokes that are so essential to his art and were largely misunderstood by Theodor Pallady, for example, who viewed them as poor drawings. Despite the presence of these elements, I believe that Grigorescu's Japanism is not simply a matter of technique, but has an implicit quality and is related to Grigorescu's perception of modernism.

For all these reasons I suggest we should add Far-Eastern art to the vast array of formative elements the critics have already detected in the artist's visual culture. The contact with oriental art confirmed and strengthened Grigorescu's moral and esthetic options. Communing with nature at a quasi-religious level is the moral ideal of the Barbizon school and the Impressionists. In a very specific way it is also the ideal of the Japanese artist. Towards the end of the nineteenth century Western and Eastern sensibilities converged in their efforts to capture life in its transience and nature in its auroral freshness, and in their cult for the ephemeral and the perception that combines eye, hand and mind.

Before concluding this study, I would like to comment on the monochromatism of Grigorescu's late paintings. G. Oprescu and many other critics with him considered it was caused by the medical problems that plagued Grigorescu's vision in his last years. Without going into a long argument, I would like to suggest a different explanation of the artist's monochromatism, an explanation that derives from the theme of this inquiry. On the one hand, monochromatism in nineteenth century art was the concrete manifestation of a polemical anti-academic attitude. This is how Jacob Negruzzi perceived it in 1870, when he criticized one of Grigorescu's

paintings for using a uniform red color³². On the other hand, in the 1890s, a new movement was gaining momentum in European and Romanian art: symbolism. Breaking away with the naturalistic aesthetic of the Barbizon school and the Impressionists, the Symbolists were striving to represent a world of the spirit beyond the variegated images of the tangible world. As a result of this principle, they abandoned or redirected towards different goals the techniques used to create illusionism in paintings. While the Impressionists focused on perception, the Symbolists focus on suggestion. Monochromatism, which is not limited to color uniformity, but can also encompass subtle tonal differences within the same nuance, is the symbolist painter ideal tool.

Extreme precision in separating closely similar nuances, gradual transition from one tone to the next, a mastery of the magical effects of merging colors, all these elements can be found in Japanese art as well. They are present in the monochromatic paintings produced, for example, by Whistler, an artist that represented so well that taste of his time and combined in his work so many seemingly discordant elements³³.

The white period in Grigorescu's paintings coincides exactly with Whistler's triumph and the vogue of symbolism. If the influence of symbolism is clearly recognizable in the work of post-Grigorescu Romanian painters, there is no reason to ignore the master's striving for *aggiornamento*. Grigorescu never abandoned his own style of painting, but to the end of his life he continued to absorb artistic innovations with the same correct instincts he had had as a young man.

European scholars of Far-Eastern art detected in this art the paradoxical yearning to celebrate life while also believing that existence is but an illusion and experiencing a feeling that all is vanity. This is the source of the insidious melancholy that pervades Japanese and Chinese art. Grigorescu's art

is also imbued with a melancholy that Vasile Varga aptly described: “The viewer is invited to step out of the suspended time of classical paintings into a real time, a temporal space that embraces movement, a space where objects breathe an air that is not a material prerequisite of life, but the spiritual medium of being. A tragic torment can be perceived under rosy appearances, a premonition of the

ephemeral and the enduring, of the precarious character of life...”³⁴

It seems appropriate to conclude this essay on Grigorescu and Japonism on a Japanese mode by a quote from the artist’s sayings that has the poetic quality and the brevity of a haiku: “no one can dress your hair like the wind does.”³⁵

Translation by Liana Lupas

¹ Their size is 18.2 / 12.2 cm. for thirteen of them and 22.7 / 15.7 for the other seven. I am grateful to the staff of the Nicolae Grigorescu Museum in Câmpina for their kind assistance. I thank the Art Museum in Ploiești and the National Museum of Art in Bucharest for the copyright of these illustrations.

² For the reception of Japanese art in Europe, see *Japonisme in Art*. An International Symposium. Ed. by the Society for the Study of Japonism, 1980; see also the review of the exhibition Japonisme in Paris, Grand Palais. *Japonisme*, in *Burlington Magazine*, July, 1988, 554–555. On the taste for Far-Eastern Art in Romania, see Petre Oprea, *Gheorghe Băgulescu*, in *Colecționari de artă bucureșteni*, București, 2007, p.166–168.

³ Apud E.& J.Goncourt, *L’art du dix-huitième siècle*. Présentation par J.P.Bouillon, Hermann, Paris, 1967, p.190–191 [Manette Salomon, ed. def. p.188–190].

⁴ Dr. C.I.Istrati, *Doi luceferi*, in *Calendarul „Minervei”*, 1908, p.130.

⁵ Remus Niculescu, *Grigorescu la Fontainebleau*, in *SCIA*, Seria Artă plastică, 1957, p.228.

⁶ Virgil Cioflec, *Grigorescu*, Cultura Națională, București, 1925, p. 29.

⁷ E.& J.Goncourt, *op.cit.*, p.194. Describing the kakemonos the Goncourt brothers admire the magic of colours: “L’originalité de beaucoup de ces robes consiste dans le passage des épaules aux pieds d’une couleur à une autre, par les transitions et les dégradations les plus harmoniques. C’est ainsi qu’une robe vert d’eau meurt dans du violet, qui d’abord presque insensible devient du violet foncé; ainsi qu’une robe blanc de crème se colore presque imperceptiblement et finit dans du jaune d’or.” E.& J.Goncourt, *op.cit.*, p.194. This description matches perfectly Grigorescu’s painting from the “white period”.

⁸ See Geneviève Lacambre, *Les milieux japonisants à Paris*, in *Japonisme in Art*, p.43–55.

⁹ Theodore Rousseau’s relationship to Japonism is discussed by Alfred Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, Paris, 1872. He wrote also the monograph *La vie et l’oeuvre de J.F.Millet*, Paris, 1881, which Grigorescu owned and is still preserved in his library in the Museum “Nicolae Grigorescu” in Câmpina.

¹⁰ G. Oprea, *Grigorescu și Franța. Studiu asupra formației spirituale și artistice a pictorului*, in *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii literare*. Seria III, tomul XV, Mem.3; Remus Niculescu, *Grigorescu la Fontainebleau*, in *SCIA*, IV, 1-2, 1957, p. 213–254. For Remus Niculescu’s contributions on Grigorescu’s life and work, see *Liste des travaux*, in *RRHA*. Série Beaux-Arts, Numéro dédié à Remus Niculescu, XLIII, 2006, p. 38–44.

¹¹ M.-D. Riviere, *La donation Brocq au musée des Beaux-Arts d’Agen*, in *Nicolae Grigorescu. 1838–1907. De l’École de Barbizon à l’impressionnisme*, Musée départemental de l’École de Barbizon, Musée des Beaux-Arts d’Agen, Somogy, Paris, 2006, p. 49–51.

¹² Remus Niculescu, *Georges de Bellio, l’ami des impressionnistes*, in *Paragone*, Firenze, Sansoni, 1970.

¹³ Henri Focillon, *Hokusai*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1925, p. 17, 15.

¹⁴ Apud *Impressionnisme. Les origines. 1859–1869*, par Henry Loyrette et Gary Tinterow. Paris 1994, New-York, Réunion des Musées Nationaux, p. 233.

¹⁵ Geneviève Lacambre, *art.cit.*

¹⁶ Alexandru Vlahuță, *Pictorul Grigorescu*, Ed. Casa școalelor, București, 1910, p.103.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Apud G.Oprea, *op.cit.*, p.36.

¹⁹ Romulus Cioflec, *op.cit.*, p.30.

²⁰ Remus Niculescu, *Grigorescu ‘n amintirile și corespondența lui Alfred Bernath*, in *SCIA*, XII, 2, 1965, p.222.

²¹ Romulus Cioflec, *op.cit.*, p.36.

²² Remus Niculescu, *William Ritter despre N. Grigorescu. Aspecte ale perioadei finale a pictorului*, in *SCIA*, XXXI, 1984, p.55.

²³ Alexandru Vlahuță, *op.cit.*, p.108.

²⁴ G.Oprea, *op.cit.*, p.10. See also: Idem, *Grigorescu desinator*, Academia Română. Publicațiile Fondului Elena Simu, București, 1941.

²⁵ Vasile Varga, *Grigorescu*, București, 1973, p.135.

²⁶ Apud I. Jianu, V. Beneș, *Mărturii despre N. Grigorescu*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957, 115.

²⁷ *Ibidem*, p.91.

²⁸ *Ibidem*, p.115.

²⁹ Virgil Cioflec, *op.cit.*, p.36.

³⁰ Apud Carmen Brad, *Xie Ho-Liu Fa. Aspecte ale funcției pensulei 'n pictura chineză*, in *Studii muzeale*, Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, 1983, p.171. I wish to thank Carmen Brad for the bibliographical suggestions concerning Far-Eastern art which she generously offered me.

³¹ An interesting observation from 1894 concerning this aspect could be found in brothers' Goncourt diary: "L'art chinois et surtout l'art japonais, ces arts qui

paraissent aux yeux bourgeois d'une si invraisemblable fantaisie, sont puisés à la nature même. Tout ce qu'ils font est emprunté à l'observation. Ils rendent ce qu'ils voient..."", E.&J.Goncourt, *op.cit.*, p.189–190.

³² Apud K.H. Zambaccian, *Grigorescu*, Cartea românească, București, f.a., p.21.

³³ *Ibidem.*

³⁴ Vasile Varga, *op.cit.*, p. 41.

³⁵ Virgil Cioflec, *op.cit.*, p. 30.

Avant une esquisse – sans doute, sommaire – de la trajectoire artistique de Johann von Tscharner (Lemberg, Autriche-Hongrie, à présent, Lviv, Ukraine, 12 mai 1886 – Zürich, 20 juin 1946) à partir de fiches biographiques présentes dans des dictionnaires de l'art¹, des catalogues de musées et d'expositions², ou dans des études monographiques et des articles d'une ampleur plus ou moins grande³, en général, peu accessibles, je voudrais, afin d'introduire une note personnelle, évoquer mon éblouissement devant le superbe paysage panoramique, datant de 1910, reproduit dans un catalogue d'une exposition consacrée à la Colonie de Baia Mare, exposition organisée à Vienne⁴. Le paysage signé par Tscharner était baigné dans une douce lumière, ayant des arbres sur le premier plan, peints dans une tonalité rougeâtre, alternant avec des groupes dorés, et les deux tours de la Cathédrale catholique se profilant sur un fond montagneux. László Jurecskó, dans la fiche consacrée à l'ouvrage, notait justement des influences du groupe surnommé *Neos* (on peut surtout déceler des consonances stylistiques avec la vision de Tibor Boromisza ou Sándor Ziffer, qui fréquentaient, tout comme Tscharner, l'école de Matisse, ayant, pour le reste, des biographies existentielles très différentes)⁵. (Fig. 1)

À part quelques rapprochements, faciles à opérer, qui particularisent son orientation artistique à cette époque-là, il y a une certaine atmosphère de mélancolique résignation à peine instaurée par le régime des lumières, très nuancé, opposé à la violence des contrastes de couleurs complémentaires et à la tension expressionniste de ses collègues, note distinctive qui va accompagner toute sa création, même s'il traversera quelques étapes définitives et sera influencé, d'une

DE BAIJA MARE À ZÜRICH: JOHANN VON TSCHARNER

Gheorghe Vida

manière plus ou moins décisive, par des courants et des groupes artistiques d'avant-garde ou modernistes de la première moitié du XX^e siècle.

J'ai voulu savoir davantage sur cet artiste et j'ai découvert, en feuilletant des publications consacrées à l'art suisse, qu'il est une personnalité bien connue dans ce pays, avec de nombreuses participations significatives et une constante présence dans la vie artistique suisse. Il fut ainsi impliqué dans les manifestations patronnées par le groupe dadaïste⁶, sans quand-même adhérer à la furie de démolition des promoteurs de ce mouvement, tout en restant étranger, en essence, face à la provocation, au hasard et à l'esprit ludique qui caractérisaient ce groupe, aussi bien que l'attitude de fronde vis-à-vis des valeurs du passé. Tscharner est lié aux dadaïstes plutôt par ses relations personnelles d'amitié, il a connu au long des années de grands peintres tels que Derain, Giorgio de Chirico, Otto Meyer-Amden (1885-1933), Marianne von Werefkin ou Hans Arp et des sculpteurs comme Hermann Haller (1880-1950), un très fidèle ami. Parmi ses proches se trouvaient des écrivains exponentiels



Fig. 1 – Johann von Tschärner, *Paysage de Baia Sprie*, huile sur toile, 75,5 x 90 cm, coll.privée.

comme Hermann Hesse (qui lui a dédié une poésie) ou des historiens de l'art comme Goththard Jedlicka (1899-1965), professeur à l'Université de Zürich, admirateur constant de l'artiste auquel il a consacré plusieurs écrits importants.

Mais qu'est-ce qui l'a lié à la Colonie de Baia Mare, au-delà de l'impulsion initiale et les encouragements de Simon Hollósy, qui avait été son professeur à Munich dès 1907? Nous signalons le fait que, dès 1911, il est devenu membre fondateur de la Société des peintres de Baia Mare et a pris part à l'Exposition

jubilatoire de la Colonie de 1912⁷. Sans doute, il a été également motivé par ses relations familiales, sa femme, qu'il épouse le 29 octobre 1908⁸, le peintre Ilona Spiegelhalter (1889-1971), est originaire de Baia Sprie, là où naît, en 1910, leur première fille, Hela (Fig. 2). Mais ce qui l'a surtout attiré a été le charme de la nature, spécifique à ces lieux, ainsi que la camaraderie des artistes qu'il y a rencontrés en même temps que les échos des leçons de Hollósy. Quoique les publications suisses affirment que Tschärner l'avait suivi à Baia Mare, en

réalité, Hollósy s'était retiré dès 1903 de Baia Mare, par des raisons conflictuelles, s'installant d'abord à Hunedoara, ensuite, depuis 1904, à Teceu (aujourd'hui, en Ukraine)⁹.

Les détails concernant le passage de Tschärner à travers Baia Mare ou les environs, entre 1908 et 1914, sont peu nombreux¹⁰. À l'exception de l'ouvrage mentionné, il y a encore une variante de ce paysage de Baia Sprie, datant de 1912, reproduite dans la monographie dédiée à l'artiste, en 1986, par Irene Meier, qui reprend également un texte plus ancien de Gotthard Jedlicka¹¹. La reproduction en noir et blanc ne permet pas beaucoup de commentaires, les différences résident dans le déplacement de l'accent sur le milieu construit, plus riche, suggéré aussi par la végétation uniforme du premier plan. Deux autres paysages reproduits dans la même monographie¹², l'un de 1912, situé dans le parc de la ville de Baia Mare, (Fig. 3) l'autre de 1913, (Fig.4) représentant le bord de la rivière Săsar (à présent, des Miniers) offrent, surtout le premier, une végétation luxuriante, très

proche du «naturalisme de la couleur à base synthétique» promu par Károly Ferenczy¹³.

Au point de vue stylistique, les deux paysages de Baia Mare diffèrent des paysages exécutés à Baia Sprie, ces derniers sont caractérisés par une luminosité particulière et par la richesse des harmonies chromatiques. Les paysages de Baia Mare sont plus ténébreux, misant sur de mystérieuses profondeurs somptueuses, créées par les feuillages. Tandis que les peintures réalisées à Baia Sprie (et il s'avère ici un précurseur de la future communauté d'artistes des années '20 et '30 de Baia Sprie¹⁴) se rapprochent en quelque sorte de la vision «orphique» de Tibor Boromisza, celles de Baia Mare appartiennent, sans doute, à une tradition plus ancienne, instaurée d'une manière autoritaire par Károly Ferenczy.

Mais qu'est-ce qui se conserve encore dans la substance de la personnalité de Tschärner des enseignements de Simon Hollósy, enseignements dont il a assez peu bénéficié, quoi qu'on ne puisse éliminer la possibilité d'une visite à Teceu. Rappelons-nous d'abord quelques étapes



Fig. 2 – Ilona et Johann von Tschärner (1908), photographie apud Irene Meier et Gotthard Jedlicka, *Johann von Tschärner*, Zürich, 1986, p.16.



Fig. 3 – Johann von Tscharnner, *Paysage de Baia Mare* (1912), huile sur toile, 59,5 x 75,5 cm, apud Irene Meier et Gothard Jedlicka, *op.cit.*, p.27.



Fig. 4 – Johann von Tscharnner, *Paysage de Baia Mare* (1913), huile sur toile, 59,5 x 76 cm, apud Irene Meier et Gothard Jedlicka, *op.cit.*, p.29.

de sa formation intellectuelle, avant d'être l'élève de Hollósy. Né à Lemberg, où ses parents avaient des propriétés, il n'interrompt jamais ses relations avec la Suisse (il va fréquenter l'école primaire à St.Gallen). Il suit les cours du lycée de Kiev, ensuite s'inscrit à l'Université Jagellonne de Cracovie pour étudier la philosophie. Il fréquente en même temps l'Académie de beaux-arts de la ville, en bénéficiant des conseils du peintre de sujets historiques Florent Cynk (1836-1912) et du portraitiste Theodor Axentowicz (1859-1938). Il abandonne ses études philosophiques et, en 1907, il s'inscrit à l'école privée de peinture de Simon Hollósy ; dès 1908, il passe ses étés à Baia Mare et à Baia Sprie. Entre 1909 et 1910, on le retrouve à Paris, où il bénéficie des conseils de Henri Matisse. Après la Première Guerre Mondiale et le changement de la situation politique de Russie, il vit en permanence à Zürich, se confrontant au début, suite à la perte de la fortune familiale en Russie, à de grandes difficultés.

En revenant à la pédagogie de Hollósy, nous considérons que celui-ci l'a surtout fasciné par sa tenue éthique et la permanente ouverture vers le nouveau, vers des modalités actuelles, même si elles n'étaient pas en concordance avec son style, un mélange particulier d'historisme, de plein-air et une vive aspiration vers la modernité. L'un de ses anciens élèves des années 1910-1912, donc, d'une époque tardive, proche à l'intervalle des études de Tschärner sous l'influence de Hollósy, Zsigmond Cselényi Walleshausen, se rappelle : «Il ne s'est pas arrêté à Baia Mare et lorsque le naturalisme hongrois a connu ses premiers succès, il parlait déjà à ses élèves de Cézanne et Van Gogh, et même davantage, il discutait des problèmes théoriques du cubisme»¹⁵.

Le regretté historien de l'art Lajos Németh, l'auteur le plus autorisé sur Hollósy, dans une remarquable conférence

donnée à Sighetul Marmaşiei, le 11 mai 1991, synthétisant ses opinions sur cet artiste, affirmait que Hollósy était une personnalité impulsive, déterminée par le moment : «Hollósy – tout le monde se rappelle – était l'homme du moment. Extrêmement impulsif, très intuitif et plein d'idées, souvent accompagné par d'immenses explosions et fatigues. Il n'a pas été capable de créer une oeuvre aussi logique que celle de Ferenczy Károly, ce maître parfait de l'école de Baia Mare. Il commençait quelque chose – il devenait fatigué, il voulait quelque chose de nouveau – il n'était pas content de soi-même»¹⁶.

Nous avons essayé de suggérer, à travers les quelques caractérisations de la personnalité et de la pédagogie de Hollósy, la manière dont cette figure d'une particulière attraction, qui était Hollósy, aurait pu influencer Tschärner, une influence sur le plan plutôt éthique et spirituel que stylistique.

Afin de suivre la destinée artistique de Tschärner, nous allons faire appel aux chapitres signés par Irene Meier dans la monographie mentionnée, intitulés d'une manière significative : *Un nouveau commencement en Suisse ; Les premiers succès ; Amis, collectionneurs et critiques ; Souffrance et final*, chapitres qui synthétisent la trajectoire de la vie de l'artiste sur terre suisse¹⁷.

Ainsi, après la mort de son père, en 1913, il revient en Russie pour régler son héritage. En 1914, il se trouve de nouveau à Paris, et le début de la Première Guerre Mondiale le surprend en Russie. Très difficilement, il aboutit à emmener sa famille en Suisse, à Genève d'abord. Il n'avait alors le moindre soupçon que l'établissement en Suisse sera définitif. Jusqu'à ce changement radical, il était habitué à la vie d'un citoyen du monde, riche et cosmopolite en essence. Il devra complètement orienter différemment sa manière de vivre. Pour gagner son existence, il se déplace de Tessin à Zürich. Grâce à sa

constitution très robuste il s'engage, pour une courte période, porteur à la gare.

Soutenu par le bien connu propriétaire de galerie Hans Corray (1880-1947), impliqué dans l'organisation des expositions dadaïstes, Tscharner participe aux manifestations du mouvement Dada de Zürich, où, à l'occasion de la première exposition de la galerie Corray, de janvier 1917, il expose, à côté de Chirico, Marcel Jancu, Richter, A. et Otto van Rees, Lüthy (1882-1945), Helbig (1878-1968) et Marcel Slodtki (1892-1943). Il participera également à la seconde exposition Dada (mai 1917), exposition organisée sous le titre *Graphique, broderie, relief*. Il s'intègre de plus en plus dans la vie artistique suisse et obtient ses premiers succès.

Il ouvre ainsi une exposition personnelle en avril 1923, dans le canton Graubünd, au musée cantonal de Czur. Dans un article de *Neue Bründner Zeitung* on affirme: «L'artiste est fasciné par le parfum des tons chromatiques, moins par la lumière comme telle, quant à la forme, il retient autant qu'il faut pour déchiffrer le contenu de l'image par la ligne»¹⁸. On peut constater, dans cette chronique aussi, le changement de son ancienne vision, après avoir parcouru des étapes liées au futurisme et au cubisme, dont on ne conserve que peu de témoignages, pour se camper dans une zone de la sérénité, de la méditation, tendance qui caractérisera toute sa création. Dans les années '20, l'artiste revient, de plus en plus insistant, au visage humain (les figures familiales surtout) et à la nature morte, influencé par Giorgio Morandi, dont il sublime l'ascèse formelle dans une sorte de réalisme magique, attitude qui n'était pas singulière dans l'art européen des décennies deux et trois du XX^e siècle¹⁹.

Ses modèles préférés deviennent sa femme et ses enfants : Hela (n.1910), Jeannette (n.1920), Mauri (n.1922) et Dina (n.1930). Il lie amitié avec toute une série d'artistes de Zürich, tels que les peintres Walter Helbig, Albert Wenner (1879-

1962), Ernst Morgenthaler (1887-1967) et Cuno Amiet (1868-1961), ou les sculpteurs Hermann Haller, Karl Geiser (1898-1957) et Hermann Hubacher (1885-1976). Il voyageait souvent à Tessin pour rendre visite à Walter Helbig. Ce dernier avait fondé, avec Ernst Frick (1881-1956), Albert Kohler, Gordon McCough et Otto Niemeyer, en 1924, à Ascona, le groupe appelé *Le Grand Ours*. Tscharner avait des contacts permanents à Tessin avec des artistes comme Fritz Pauli et Robert Schürsch, (1895-1941) qu'il rencontrait souvent au restaurant *Borromeo* d'Ascona. Le paysage de Tessin lui inspire de nouvelles interprétations picturales, caractérisées par la même palette discrète et des tonalités mélancoliques. Dans les années '20 et '30, à Zürich, le lieu principal de rencontre des artistes était au Café Odéon. Tscharner, durant les heures tardives de l'après-midi, y rencontrait Max (1898-1973) et Eduard Gubler (1891-1971), Oscar Lüthy, Hermann Huber (1888-1967), Paul Bodmer (1886-1983), Reinhard Kündig (1888-1984) et Otto Meyer-Amden. Un rôle important a eu pendant ses vieilles années le mécène Berta Coninx-Girardier. À la fondation Werner Coninx, fondée par son fils, il y a aujourd'hui encore 40 œuvres de Tscharner.

Des historiens importants comme Max Rafael (1899-1952) ont analysé son œuvre : «Je ne connais aucun artiste contemporain dont les images soient plus liées à la vie de sa famille. (Fig. 5) Si dans le salon on discute avec lui et avec sa femme et on joue avec ses enfants, si on se réjouit de son hospitalité dans la salle à manger, lorsqu'on entre dans l'atelier, on retrouve le même univers, les mêmes enfants, la même épouse, la même table avec le pain, les tasses et les raisins. Le même esprit les a formés : la vie et l'art, la première, avec toutes les difficultés et ses complications, l'autre, avec un style mystique et une approche plastique»²⁰. Ce sont des mots qui définissent la conception promue par Tscharner dans sa création,



Fig. 5 – Johann von Tschärner et sa femme dans leur atelier, mai, 1936, photographie, apud Irene Meier et Gothard Jedlicka, *op.cit.*, p.74.

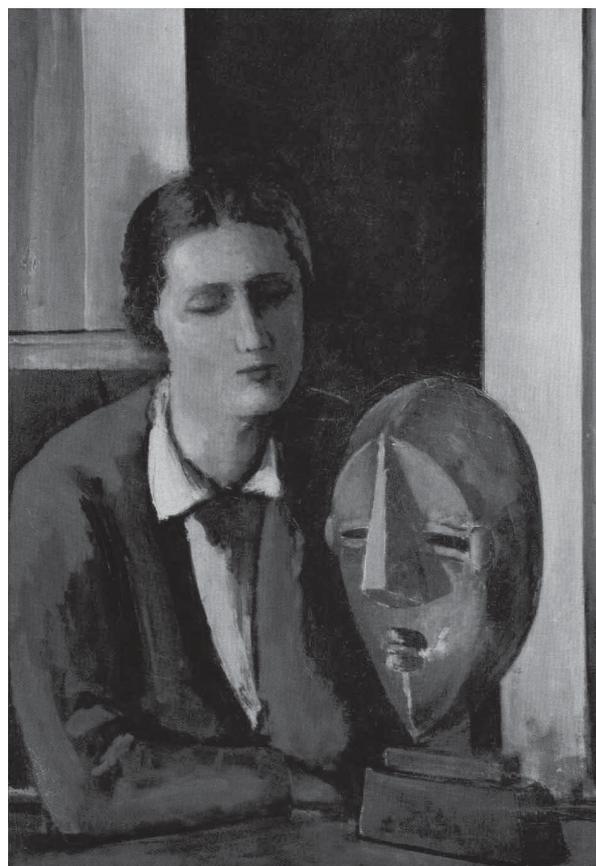


Fig. 6 – Johann von Tschärner, *Femme portant un masque*, (1940), huile sur toile, 99 x 72 cm, Musée de la Ville de Zürich, apud Irene Meier et Gothard Jedlicka, *op.cit.*, p.105.

après avoir traversé des expériences picturales et spirituelles complexes. Sa nature intime et authentique, méditative et intériorisée a trouvé sa véritable manière d'expression dans le monde qui lui était proche et dans le retour vers soi, «dans son continent intérieur», pour employer une expression du peintre et de l'écrivain autrichien Albert Paris Gütersloh.

Dans le catalogue de l'exposition commémorative de 1957, Gotthard Jedlicka écrivait, entre autres : «Au long de toute sa vie, il a toujours dit adieu à la vie avec ses tableaux, et dans sa peinture il fait toujours soir et sera toujours la nuit»²¹. (Fig. 6)

Et pour finir, je rappelle une strophe de la poésie *La souffrance*, dédiée à Tschärner par son ami Hermann Hesse. Ce sont des vers qui définissent avec prégnance, croyons-nous, son profil humain : «Schmerl ist ein Meister der uns klein macht, /Ein Feuer das uns ärmer brennt,/ Das uns von eignen Leben trennt, /Das uns umlodert und allein macht» (La souffrance est un maître qui nous réduit,/ Un feu qui nous consume, nous, les pauvres,/ Nous sépare de notre propre vie, / Nous enflamme et nous éloigne)²².

Traduit par Daniela Arțăreanu

Notes

¹ *Dictionary of Art*, vol. 31, Londres, 1996, p. 396; l'article de Vincent Lieber, *Biographisches Lexikon der Schweizer Kunst*, vol. II, Zürich et Lausanne, 1998, p. 1051-1052; l'article d'Irene Meier.

² *Johann von Tschärner. 1886-1946*, Kunsthaus Zürich, 10 März bis 14 April 1957, texte introductif par Gotthard Jedlicka ; *Aargauer Kunsthaus Aarau. Sammlungs Katalog* (catalogue de Beat Wismer et Paul-André Jaccard), vol.II, Aarau, 1986, p. 484-485.

³ Ernst Morgenthaler, *Johann von Tschärner 1886-1946*, in *Zürcher Kunstgesellschaft*, Zürich, 1947, p. 3-12; *Schweitzer Maler*, Zürich, 1977 (articles biographiques par Dorothea Christ, éditeurs: dr.Max Ras et Willy Wagner), p.46; *Johann von Tschärner* (introduction par Rudolf Koella, textes d'Irene Meier et Gotthard Jedlicka), Zürich, 1986. Je remercie ma collègue Maria-Irina Schürch qui m'a procuré de Suisse toute une suite de textes importants sur la biographie de Tschärner.

⁴ *Seele und Farbe. Nagybánya. Eine Künstlerkolonie am Rande der Monarchie*, Collegium Hungaricum, Wien, 1999, p. 02 (huile sur toile 75,5 x 90 cm, collection privée). L'ouvrage a été récemment reproduit dans le catalogue *A Nagybányai Művésztelép*, 2008 (coordinateurs Boros Judit et Szücs György), illustrant l'étude signée par Szücs György, intitulée *Egy Közép-Európai művésztelép*, p. 27.

⁵ *Magyar Vadak. Párizstól Nagybányáig, 1904-1914*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2000, mars 21-juillet 30 (catalogue rédigé par Passuth Krisztina et Szücs György), p. 252-253. (Boromisza Tibor : article de Jurecskó László, p. 284-285 ; Ziffer Sándor : article de Mecseki Eszther).

⁶ Raimund Meier, *Dada in Zürich*, Frankfurt am Main, 1990, p. 208, 210.

⁷ Szathmári Gizella, *Külföldi növendékek Nagybanyan*, Magyar Nemzeti Galéria (catalogue de Csorba Géza et Szücs György), Budapest, 1996, mars 14-octobre 20, p.175.

⁸ Irene Meier, *Johann von Tschärner*, in *op.cit.*, p.16.

⁹ Mezei Ottó, *Nagybánya. A hazai szabadiskolák multjából*, Budapest, 1983, p. 34.

¹⁰ Un fragment d'une lettre expédiée de Baia Mare par l'écrivain Tersánszky Jenő à Tschärner, datée 13 décembre 1911, est la preuve que Tschärner connaissait bien la langue hongroise, et son ami lui relatait des faits tenant aux préoccupations de jeunes artistes de Baia Mare, en route vers l'affirmation, dans un conflit de générations avec les maîtres tels que Thorma et Réti. (*Válogatas a Nagybányai Művészek Leveleiből 1893-1944*, dans la rédaction de András Edit et Bernáth Mária, Mission Art Galéria, Miskolc, 1997, p.188-189.

¹¹ Johann von Tschärner, *op.cit.*, p.15. L'œuvre se trouve à présent à la Fondation Werner Coninx de Zürich (huile, 79 x 89 cm).

¹² *Ibidem*, p.27 (huile, 59,5 x 75,5) et p. 29 (huile, 59,5 x 76 cm).

¹³ Genthon István, *Ferenczy Károly*, Budapest, 1963, p. 91.

¹⁴ Voir pour la Colonie artistique de Baia Sprie Murádin Jenő, *A felsőbányai művésztelép*, Koloszar, 2005.

¹⁵ Cité in Mezei Ottó, *op.cit.*, p. 39-40.

¹⁶ Németh Lajos, *A Hollósy jelenség*, in *Kárpát-Medencei Magyar Paletta. Szöllösy Tibor összeállításában*, Intermix Kiadó, Ungvár-Budapest, 1003, p. 26.

¹⁷ Irene Meier, *op.cit.*, p.17-25.

¹⁸ *Ibidem*, p. 20.

¹⁹ Pour le réalisme magique, voir *Les Réalismes* (catalogue, commissaire général Pontus Hulten), Centre Georges Pompidou, Paris, 17 décembre 1980-20 avril 1981, les études de Wieland Schmied (p. 19-23) et Jean Clair (p. 25-33).

²⁰ Max Rafael, *Blick in Zürcher Ateliers*, in *Tages Anzeiger*, Zürich, 23 novembre 1932, reproduit par Irene Meier, in *op.cit.*, p. 23.

²¹ Gotthard Jedlicka, *Johann von Tschärner. 1886-1946*, p. 7.

²² Poésie reproduite par Irene Meier, in *op.cit.*, p.25.

Les rapports de Constantin Brancusi avec le mouvement d'avant-garde sont d'une extrême complexité et, pour ce motif même, loin d'être élucidés. La correspondance adressée au sculpteur par les avant-gardistes roumains – publiée il y a quelques années¹ – en est une preuve. À la suite d'une analyse de ces pages de correspondance, on s'aperçoit que le sculpteur était plutôt rétractile à l'égard du mouvement d'avant-garde. Il avait exposé ses œuvres en compagnie des avantgardistes roumains une seule fois, en 1924, à l'exposition internationale organisée par la revue bucarestois *Contimporanul*. Bien que les avant-gardistes roumains aient exprimé leur enthousiasme à l'égard des photos que Brancusi leur avait envoyées², une fois l'exposition fermée, toute collaboration effective entre le sculpteur établi à Paris et les milieux roumains d'avant-garde cessèrent, le sculpteur refusant *de plano* la publication des reproductions de ses œuvres – sculptures, dessins, photos – dans les revues roumaines d'avant-garde³. Seules ses notes olographes concernant le dadaïsme témoignent de l'enthousiasme et de l'admiration qu'il éprouvait à l'égard de ce mouvement radicalement novateur. Il n'est certainement pas dû au hasard que ces notes ne laissent entrevoir aucune adhérence au mouvement d'avant-garde, notamment au Dada, à part de celle affective. Bien au contraire, une considération même sommaire des photos de l'archive du sculpteur pourrait être suggestive quant aux liens d'amitié qui unissaient le sculpteur aux dadaïstes. Une photo⁴ qui date très vraisemblablement de 1921, nous présente Brancusi dans son atelier situé au 8, Impasse Ronsin, en compagnie de Tristan Tzara, de Marcel Duchamp et de Man Ray. Même si un pareil document pouvait, à lui seul, être

DADA ET BRANCUSI – SES ÉCRITS, SES AMIS DADAÏSTES

Cristian-Robert Velescu

suffisant pour nous indiquer que les rapports du sculpteur avec les dadaïstes, et, par extension, avec le dadaïsme étaient une réalité indubitable, nous ne sommes pas en possession d'un témoignage quelconque qui pourrait prouver que Brancusi s'intéressait à la poétique dadaïste en tant que créateur. Revenant à la photo et à ses protagonistes, on peut affirmer que l'appartenance au dadaïsme des amis qui entourent Brancusi peut constituer le sujet d'un débat approfondi, qui ne conduira pas nécessairement à la conclusion que Duchamp et Man Ray étaient vraiment enrégimentés dans le mouvement Dada⁵. Bien que les noms des deux soient dûment imprimés sur le carton d'invitation au *Salon Dada*⁶, ouvert du 6 au 30 juin 1921 à la Galerie Montaigne, le premier s'est abstenu de répondre à l'invitation envoyée par Picabia. Quant au second, même si ses œuvres y étaient exposées, on pourrait à peine affirmer qu'il était un «fidèle» de Tzara, du moment que son portrait allait prochainement compléter le célèbre «échiquier» rassemblant les portraits des surréalistes «homologués». Après une courte période dadaïste, qui se confond, peut-être, avec le dadaïsme dans

sa variante new-yorkaise, Man Ray rejoint le groupe surréaliste. Il est à signaler que Brancusi – comme son ami Marcel Duchamp d’ailleurs – avait refusé d’être enrégimenté dans n’importe quel mouvement artistique, ce qui ne l’empêchait pas de rester un véritable et fidèle ami des avant-gardistes, chose démontrée, entre autres, par la photo que nous venons d’évoquer.

Pour les avant-gardistes roumains établis Paris, ou pour ceux d’entre eux qui s’y trouvaient de passage, ainsi que pour tout autre artiste roumain, rendre visite à Brancusi était une sorte d’obligation qui tournait au rituel. Les motifs en pourraient être deux, le premier étant déterminé par l’appréciation sincère de l’œuvre du sculpteur et de sa contribution à l’initiation d’un nouvel esprit créateur⁷, tandis que le second tenait de la simple amitié, si non de la conduite mondaine. Les frontières entre ces motifs correspondant à deux attitudes distinctes étaient plutôt floues et, par conséquent, difficiles à départager. L’exemple de Tzara en pourrait être concluant. Nombreuses sont les preuves d’appréciation qu’il avait manifestées à l’égard de Brancusi, mais l’une d’entre elles engage, croyons-nous, sa personnalité toute entière, c’est-à-dire l’homme prêt à offrir son amitié sincère, ainsi que le théoricien du dadaïsme. Dans une lettre qu’il avait adressée à Brancusi le 12 avril 1921⁸, on peut découvrir à côté de l’habituel idéogramme - la main indiquant sa signature -, le syntagme «les yeux ouverts». Pour le moment, nous voulons focaliser notre attention sur ce détail, en apparence peu significatif. Il serait intéressant de savoir ce que Tzara entendait par tenir «ses yeux ouverts». Pour résoudre le problème, il faut considérer un fragment de ses écrits, où le théoricien du mouvement Dada affirme: «A priori, c’est-à-dire les yeux fermés, Dada place avant l’action et au-dessus de tout : Le Doute. DADA doute de tout. Dada est tatou. Tout

est Dada. [...]»⁹. Nous comprenons que le doute correspond à une sorte d’apriorisme de nature kantienne, qui impose à celui qui doute de rester les yeux fermés. Bien au contraire, tenir ses yeux ouverts correspond à une connaissance fondée uniquement sur l’expérience. En saluant Brancusi «les yeux ouverts», Tzara lui annonce qu’il ne l’apprécie pas aprioriquement, mais en connaissance de cause. Voilà un témoignage sans équivoque. Quant à Brancusi, son attitude l’égard des avant-gardistes s’avère plutôt ambiguë : même s’il ne partageait pas leurs convictions esthétiques – chose démontrée par son œuvre-même – sa conduite était celle d’un ami. Revenant au «code de Tzara» – dont Brancusi aurait finalement déchiffré la signification –, nous supposons que face à l’art d’avant-garde, qu’il refusait aprioriquement, le sculpteur tenait «ses yeux fermés», tandis qu’en présence de ses amis avant-gardistes, il les ouvrait largement. En faisant preuve d’une attitude enthousiaste, il ne s’était pas contenté de prendre uniquement part aux turbulentes manifestations avant-gardistes, mais il voulait exprimer par écrit ses idées sur le dadaïsme¹⁰. En analysant ces notes conservées dans les archives du sculpteur, il résulte que Brancusi admirait le dadaïsme, qu’il aimait les dadaïstes en tant qu’ami, mais qu’en tant que créateur il ne s’intéressait pas du tout à ce mouvement, dont le caractère novateur se manifestait surtout par le côté corrosif, par l’esprit nihiliste, ainsi que par «l’initiative» que les dadaïstes prêtaient au hasard durant le processus créatif. Ces qualités du dadaïsme et de l’œuvre dadaïste ne s’accordent en aucune manière avec l’élaboration lente et suivie, soutenue d’un prononcé côté artisanal, perceptible à la simple considération de l’œuvre du sculpteur, ainsi qu’avec sa poétique, fondée principalement sur la philosophie platonicienne¹¹.

Il semble que Tzara soit le premier des avant-gardistes roumains qui ait franchi le

seuil de l'atelier du 8, Impasse Ronsin. Arrivé de Zürich le 17 janvier 1920 en Gare de Lyon¹², il rencontre Brancusi très vraisemblablement un mois plus tard – fin de février, début du mois de mars –, fait attesté par la correspondance Brancusi Picabia¹³. La première lettre que Tzara adresse à Brancusi le 12 avril 1921, annonçant sa visite à l'atelier en compagnie de Picabia, de Man Ray et d'une dame américaine n'est qu'une preuve tardive de leurs rencontres suivies, commencées en février ou mars 1920. Cette première lettre de Tzara est suivie par d'autres, ayant un caractère plus personnel¹⁴. Une mention spéciale doit être faite relativement l'invitation olographe adressée au sculpteur sur l'affiche qui annonce la représentation de la pièce de Tzara *Le cœur à gaz*, ainsi que la *Soirée du cœur à barbe*¹⁵. Le spectacle a eu lieu le 6 et 7 juillet 1923, au Théâtre Michel. Cette affiche constitue la preuve irréfutable des rapports qui se sont établis entre Brancusi et l'avantgarde européenne, notamment entre lui et le mouvement Dada dans sa variante parisienne. Il faut observer que d'une manière conséquente le sculpteur avait été invité uniquement en tant que spectateur, qualité qu'on lui avait assignée déjà en 1920, l'invitant le 27 mars aux *Manifestations Dada* de la Maison de l'Œuvre, ainsi que le 26 mai 1920 au «Festival Dada», qui a eu lieu à la Salle Gaveau, 45, rue de la Boétie¹⁶. On pourrait aisément s'interroger pourquoi les dadaïstes ne l'avaient pas invité en tant qu'exposant? Le Salon Dada de 1921 de la Galerie Montaigne aurait pu être l'occasion parfaite. Que les avant-gardistes aient invité Brancusi à leur manifestation uniquement en tant que spectateur pourrait se constituer en sujet de méditation. Pourquoi ne le considéraient-ils pas comme «un des leurs»? Pensaient-ils, peut-être, que son art n'était pas conforme au principe de la totale liberté de création, proclamée par leurs manifestes et surtout

par celui rédigé par Tzara en 1918? Ou bien connaissaient-ils déjà la résistance obstinée du sculpteur, réfractaire à toute tentative destinée à l'enrégimenter? En dépit de ces hypothèses très plausibles, on pourrait découvrir au moins un motif apte à justifier la présence de Brancusi parmi les exposants de la Galerie Montaigne. Ainsi, en 1920, sa sculpture intitulée *Princesse X* avait été exclue du Salon des Indépendants; or, l'année suivante, en 1921, les dadaïstes auraient voulu faire de ce Salon le cadre privilégié de leurs manifestations. Mais ils ont eu à affronter le refus catégorique des organisateurs des *Indépendants*¹⁷. Invitant Brancusi en tant qu'exposant aux manifestations Dada de 1921, les avantgardistes auraient pu se solidariser, même tardivement, avec lui, étant donné qu'une année auparavant le nom de Tzara ne se trouvait pas parmi ceux des protestataires du *Journal du Peuple*, venus au secours du sculpteur après l'exclusion de la *Princesse X* du Salon¹⁸. Il est à noter qu'au moment de l'exclusion, Tzara se trouvait déjà à Paris et que le bruit suscité autour de la *Princesse* aurait pu lui offrir une belle occasion de monter sur le tréteau de la vie artistique parisienne en manière avant-gardiste, c'est-à-dire accompagné de l'habituel scandale¹⁹. L'amitié qui unissait Brancusi et Duchamp, datant depuis 1912, ainsi que leur participation conjointe à l'Armory Show newyorkais de 1913²⁰, auraient pu constituer un second et double motif, apte à placer le sculpteur sur la liste des exposants de la Galerie Montaigne. À cet égard, il ne faut pas oublier que Man Ray, présent parmi les exposants, avait quitté l'Amérique peu après Duchamp, et qu'il devait ses liens aux milieux artistiques parisiens exclusivement à ce dernier.

Revenant à la photo qui représente Man Ray, Tzara, Duchamp et Brancusi, réunis dans l'atelier du 8, Impasse Ronsin, ainsi qu'à l'affiche du spectacle *Le cœur à gaz*, on observe que la personne et le nom de

Man Ray sont à découvrir sur les deux documents. Il tient donc du domaine du possible que Tzara ait connu Brancusi par l'intermédiaire de Man Ray, ou par celui de Picabia, tenant compte du fait qu'il se rend à Paris en répondant aux exhortations de ce dernier. Le fait que les milieux roumains d'avant-garde ne soient pas responsables de la rencontre Tzara-Brancusi résulte des «distances» que le théoricien du dadaïsme prend à l'égard de son pays natal. Il arrive à Bucarest le 28 juin 1920, mais uniquement pour changer de train, afin de rendre visite à ses parents, à Moinești. Durant son séjour roumain, il adresse une lettre à Picabia: «Je suis depuis hier soir à Bucarest, je pars ce soir à la campagne et je ne désire que retourner, soit à Paris, soit autre part. Les Balkans et la mentalité d'ici me dégoûtent profondément. [...] Je crois que je ne pourrai rien travailler ici. Il fait trop chaud. Ç'aurait été peut-être mieux de ne pas partir du tout. Je m'ennuie ici horriblement, et je ne suis que pour vingt-quatre heures à Bucarest»²¹.

Nous croyons qu'il est temps maintenant de diriger notre attention vers ces documents dûs au sculpteur qui témoignent de son intérêt pour le mouvement Dada. En les parcourant, on peut s'interroger sur les raisons qui ont déterminé Brancusi à prendre la plume, du moment que la poétique dadaïste n'avait laissé aucune trace dans les structures de son œuvre²². On sait qu'au cours des manifestations Dada, la lecture des manifestes était une partie obligatoire du programme, à laquelle, dans sa double qualité d'organisateur et de protagoniste, Tzara ne voulait en aucune manière renoncer²³. Brancusi avait assisté à ces manifestations, en prenant connaissance «sur le vif» du contenu corrosif des manifestes. L'esprit ludique de ces spectacles l'aura sans doute influencé, puisqu'il avait continué de méditer chez soi, la plume à la main, sur ce qu'il avait

vu et entendu le 27 mars 1920 la Maison de l'Œuvre (Salle Berlioz)²⁴, ainsi qu'au «Festival Dada». L'impression produite aura dû être profonde, car ces notes olographes sont rédigées en esprit dadaïste, même «calquées» selon le modèle des manifestes Dada²⁵. En les comparant aux documents Dada dont l'authenticité est au-dessus de tout reproche, on constate un rigoureux parallélisme thématique²⁶. Voilà une des réflexions du sculpteur, griffonnée sur une page jaunie de carnet : «les manifestations dada ne sont que des affiches / dada fait pas d'affaires / dada vous apporte de la joie / Dada vous distre / Dada vous decrase le cerveau / Dieu Dada vos aport la clef du Paradis»²⁷. Afin de saisir une certaine ressemblance que nous apprécions comme substantielle, il faut diriger notre l'attention vers le «contrepois» dadaïste de cette assertion, provenant d'une conférence que Tzara avait donnée le 7 février 1920²⁸ au *Club du Faubourg* : «L'art doit redevenir un amusement, il n'y a que la joie qui soit simple et naturelle. / On a détruit l'idée de Dieu, mais on l'a remplacée par d'autres religions, celles de l'art et de la beauté. Eh bien, nous sommes CONTRE toute religion. L'amour de la beauté est une hypocrisie»²⁹.

Nous croyons que sur le motif de la joie – qu'on retrouve dans les deux documents, chez Brancusi comme chez Tzara – il est inutile d'insister. En échange, nous sommes d'avis qu'il vaut la peine d'approfondir d'une manière quasiarchéologique les origines de l'équivalence mouvement Dada-déité (Dieu Dada), présente dans la note de Brancusi. Nous croyons qu'en optant pour cette identification, Brancusi se rapporte au texte de la *Conférence du Club du Faubourg*, en retenant uniquement ce qui correspondait à ses convictions, à savoir que l'idée de Dieu avait été détruite et qu'on lui avait substitué «d'autres religions», peut-être celles de «l'art et de la beauté». Mais la lecture de Brancusi

s'arrête ici, tout comme sa réceptivité. Le sculpteur ne partage pas l'opinion de Tzara selon laquelle «l'amour de la beauté est une hypocrisie», de même qu'il ne partage pas l'idée que le rôle des dadaïstes était celui «de détruire ce qu'on a fait [...] en art, en religion et littérature, en musique»³⁰. Persuadé que le mouvement Dada est une forme de l'art par laquelle le principe de la joie est retrouvé, et retenant du texte de Tzara qu'on avait remplacé «l'idée de Dieu [...] par d'autres religions» – le sculpteur étant convaincu que l'art en était une –, il aurait dû aboutir à la conclusion que dans le contexte de la vie moderne le mouvement Dada n'est ni plus ni moins qu'une divinité, «Dieu Dada», comme il l'affirme dûment. Pour le syntagme «Dieu Dada», Brancusi aurait pu se rapporter aisément au *Dégoût dadaïste*, texte que Tzara avait rédigé en 1918. Voilà le fragment qui, très vraisemblablement, l'avait inspiré : «[...] croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité : DADA [...]»³¹. En parcourant la deuxième proposition de la définition que Brancusi donne au dadaïsme, on apprend que : «dada fait pas d'affaires». Par cette formule il nous offre le «négatif» d'un fragment du *Dégoût dadaïste*, précisément celui dans lequel Tzara affirme que : «[...] la réclame et les affaires sont aussi des éléments poétiques»³².

Revenant au texte de Brancusi, on s'aperçoit qu'à l'exception de la première assertion, celle concernant «les manifestations dada» qui ne seraient «que des affiches» – assertion que nous interprétons comme dépréciative –, le sculpteur fait preuve d'une attitude profondément positive à l'égard du phénomène Dada. Évitant de le critiquer, il transforme en vertus les prétendus «défauts» que les dadaïstes semblaient assumer avec orgueil lorsqu'ils clamaient par l'intermédiaire de Tzara que la réclame et les affaires sont des éléments

poétiques³³. La deuxième note concernant le mouvement Dada est, selon notre opinion, un couronnement de cette tendance appréciative, du moment que le sculpteur va jusqu'à identifier sa démarche créatrice au dadaïsme :

«les théories sont des échantions sans valeur. Ce n'est que l'action qui compte / depuis qu'on a enventé les artistes les arts ont fichu le camp / ce n'est que l'idée qui est Dada – le rest c'est de l'esclavage – or la sculpture / Dada est tous qui vive sans entrave – »³⁴.

Il est connu que Brancusi avait conçu sa poétique autour de «l'idée» platonicienne. Tzara n'ignorait pas ce programme de création. Un portrait qu'il fait au sculpteur nous apprend que «la façon d'envisager le monde de Brancusi n'est pas analytique mais tient des idées universelles»³⁵. Mais alors on doit s'accorder à reconnaître que l'assertion selon laquelle «ce n'est que l'idée qui est Dada – le reste c'est de l'esclavage»³⁶, correspond à une identification complète de l'œuvre du sculpteur au mouvement Dada, ou bien – on pourrait le dire – au monde Dada. Il est à supposer qu'en mettant le signe de l'égalité entre l'idée que nous supposons platonicienne et le mouvement Dada, Brancusi avait élargi au maximum les «frontières» du dadaïsme. La réciproque au sens mathématique garde, à son tour, sa validité tout entière, puisque, par son universalité, l'œuvre du sculpteur manifeste la vocation d'assimiler toute réalité, y compris le dadaïsme. S'attaquant au problème de la «sculpture Dada», qui «vive sans entrave», Brancusi semble imaginer une relation privilégiée entre son œuvre et le mouvement Dada. Or, on sait que la «sculpture Dada» – pour reprendre le syntagme de Brancusi – est plutôt une chose rare, sinon inexistente dans le contexte de la production artistique des représentants du mouvement.

Parvenus à cette étape de nos considérations, nous souhaitons offrir une

fois de plus un fondement à nos hypothèses. Ainsi, après avoir saisi le rapport de dépendance qui rattache les notes du sculpteur aux manifestes dadaïstes, cause d'une indéniable ressemblance structurelle, il est temps de nous interroger sur les circonstances ainsi que sur les personnes qui auraient pu favoriser un contact réel et à la fois substantiel entre Brancusi et les documents qui lui ont servi de modèle. En remémorant les événements Dada qui ont eu lieu durant l'intervalle 1920-1921, nous nous rappelons que le 7 février 1920, Tzara avait lu au Club du Faubourg de la rue Puteaux le texte d'une conférence ayant pour thème le mouvement Dada³⁷. Breton, Aragon et Ribemont-Dessaignes y étaient présents. À cette occasion Breton avait lu le *Manifeste* de 1918, rédigé par Tzara à Zürich. Même si Brancusi ne s'était pas rendu au Club du Faubourg, nous savons qu'il se trouvait parmi les spectateurs des manifestations Dada de la même année. Par conséquent, il avait pu s'imprégner de l'esprit des manifestes. D'autre part, au cours de ses visites à l'atelier, Tzara l'aurait certainement informé sur «l'histoire récente» du mouvement, dans sa variante parisienne, en lui relatant les épisodes significatifs, y compris la conférence qu'il avait donnée au Club. En feuilletant, même de façon sommaire, les écrits de Tzara, on peut constater que l'idéologue du dadaïsme n'était en aucune façon négligent à l'égard de son œuvre. Bien au contraire, au cours du temps il avait agi en scrupuleux archiviste. Si l'on s'intéressait de plus près à la manière dont les événements du Club du Faubourg se sont passés le 7 février 1920, la précarité de la manifestation surprendrait certainement³⁸. Tzara avait pourtant soigneusement préservé le texte qu'il avait lu à cette occasion, étant pleinement conscient de sa valeur révolutionnaire, aussi bien que théorique, qualités qui avaient sans aucun doute échappé à

l'assistance rassemblée au club, selon notre opinion trop mêlée au point de vue intellectuel. Il est possible que le zèle d'archiviste de Tzara ait été stimulé par le caractère périssable, irrépérable et impossible à reproduire des événements Dada. Parmi ces événements il faut mentionner celui du Club du Faubourg, auquel les dadaïstes s'étaient rendus plutôt en qualité de personnes ayant des convictions politiques de gauche. Comme n'importe quel écrivain, fût-il dadaïste, Tzara était surtout intéressé par l'image qu'il transmettait la postérité. Selon notre opinion, c'est la raison pour laquelle il avait soigneusement préservé ses textes. Mais avant de s'inquiéter de l'image que la postérité aurait pu se forger à son égard, il devait être intéressé de partager ses idées aux plus proches de ses amis, à Constantin Brancusi et à Marcel Duchamp³⁹, entre autres. Dans l'intervalle 1919-1923, Duchamp voyage assidûment entre New York et Paris, s'intéressant peu à l'activité dadaïste. Le célèbre télégramme PODE BAL⁴⁰, qu'il avait expédié à la place de ses œuvres et qui a été exposé – dit-on – sur les cimaises du Salon Dada de 1921, se substituant ainsi à la production artistique absente, en est une preuve. Quant à Man Ray, il était à peine arrivé de New York, donc peu initié au dadaïsme européen. Comme la photo d'atelier, dont nous avons déjà fait mention, nous présente Tzara en compagnie de Brancusi, de Duchamp et de Man Ray, il est à supposer que le premier aurait profité d'un pareil moment pour informer ses amis sur son activité dadaïste de 1920, en leur lisant, peut-être, le texte de la conférence du Club du Faubourg, ainsi que d'autres textes concernant le mouvement Dada. Brancusi a pu donc assimiler le contenu de ces textes en se rendant aux manifestations Dada de 1920, mais aussi chez soi, en écoutant tout simplement Tzara.

Même si elles sont peu nombreuses, les notes de Brancusi concernant le

mouvement Dada sont percutantes, faisant preuve d'une connaissance directe des documents. Lorsqu'il affirme que «les manifestations dada ne sont que des affiches»⁴¹, il semble être au courant du rituel selon lequel les manifestations se déroulaient. Reconstituant la *Soirée Dada* du 10 juin et les deux *Matinées* du 18 et du 30 juin 1921, Xavier Rey précise:

«[...] Une grande place est [...] laissée aux aphorismes, qui se déploient un peu partout sur les murs ainsi que sur les pages du catalogue, auquel prennent part tous les artistes»⁴².

Que Brancusi ait bénéficié d'une lecture approfondie des documents Dada résulte de la structure même de ses notes. Quand il précise que «dada fait pas d'affaires / dada vous apporte de la joie / Dada vous distre / Dada vous decrasse le cerveau / Dieu Dada vos aport la clef du Paradis»⁴³, il semble répéter, par miroitement⁴⁴, la formule de Tzara, présente dans le *Dégoût dadaïste*. Parcourant le texte de Tzara, on se rend aisément compte que le discours prend la forme de la liste, ou bien celle du catalogue. Le poète nous laisse entendre que l'unique manière qui lui permet de formuler une définition convenable du dadaïsme est celle d'allonger – si possible à l'infini – cette liste de réalités et de qualités avec lesquelles le phénomène Dada se confond⁴⁵. Brancusi reprend l'artifice de la définition-liste lorsqu'il précise:

« dada est calin / Dada est féroce / dada est bonne / dada est méchante / dada est intelligente... »

Tout en continuant sa définition, mais, cette fois-ci en cherchant à économiser ses mots à l'aide des guillemets, le sculpteur affirme – en se servant, comme d'habitude, de son orthographe très libre – que Dada est:

« hidiote / - - - renne / - - - esclave / - -
- pleure / - - - chie / - - - fait pipi / - - -
l'amour / - - - aime / - - - n'aime pas. »

En parcourant la liste tout entière, nous apprenons finalement que dada fait tout⁴⁶.

L'analyse de cette définition nous mène à la conclusion que Brancusi change – peut-être d'une manière dadaïste – le principe selon lequel les différentes réalités se succèdent dans l'espace d'une et même liste, en arrivant à mêler les choses en mettant tout dans le même panier. À partir de l'énumération des qualités de Dada, il continue en précisant les êtres et les choses avec lesquels – à son avis – Dada se confond, pour aboutir à ce que Dada fait. Finalement on se rend compte que, pour Brancusi, Dada est une entité vivante, capable d'agir.

Arrivés à la fin de cette analyse, nous attarderons sur la dernière affirmation présente dans la liste de Brancusi : « dada fait tout ». Le sculpteur avait habilement choisi un moyen qui lui permet de clore sa liste, tout en la laissant ouverte, au moins virtuellement. Si, au lieu de nous dire « ce que dada fait », il nous avait communiqué « ce que dada est », l'une des idées de Tzara présente dans le *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* aurait été reproduite, car, à la fin d'une de ses nombreuses et choquantes assertions, Tzara précise que : [...] « Tout est Dada.⁴⁷»

Durant cette lecture comparée, on apprend non seulement que Brancusi connaissait les textes dadaïstes, mais qu'il les avait approfondis d'une manière conséquente. Tenant compte du fait que son français était plutôt maladroit, on peut s'interroger sur les raisons qui ont déterminé un pareil effort rédactionnel ? La seule réponse convenable – l'équivalent d'une hypothèse – et que le sculpteur espérait être invité par ses amis dadaïstes à l'une de leur futures manifestations, non pas en qualité de simple spectateur, mais d'acteur capable d'agir sur une scène dadaïste⁴⁸. Depuis son expérience de spectateur, il avait appris que la lecture des manifestes était une composante obligatoire du programme des manifestations

dadaïstes. Par conséquent, il avait préparé son manifeste à lui, désireux de le lire en public dès que l'occasion se présenterait. On pourrait dire qu'il n'attendait qu'un signe de la part de ses amis dadaïstes. Mais une pareille attitude pourrait être la preuve même que Brancusi s'était laissé séduire par l'esprit de l'avantgarde historique, par sa composante syncrétique, apte à dissoudre les frontières qui séparent les différents arts et les différents genres de l'art, afin de favoriser une libre manifestation

– au sens créateur – de l'individu, doué ou non du don de la créativité⁴⁹. Il n'est pas moins vrai que de pareilles convictions théoriques n'ont pas eu les moindres retombées sur la pratique artistique, sa poétique penchant plutôt vers les principes formatifs d'un classicisme atemporel, dont l'empreinte est à trouver dans maintes œuvres de la modernité des premières décennies du XX^e siècle, dont celle du sculpteur roumain n'est qu'un exemple des plus significatifs.

Notes

¹ *La dation Brancusi, dessins et archives*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2003 ; *Brâncuși inedit, însemnări și corespondență românească (Brancusi inedit, notes et correspondance roumaine)*, édition de Doina Lemny et Cristian-Robert Velescu, Bucarest, 2004.

² Voir la lettre que Milița Petrașcu, disciple de Brancusi, avait adressée au sculpteur à cette occasion, in *Brâncuși inedit...*, p. 105-128.

³ Voir la lettre que le compositeur avant-gardiste Marcel Mihalovici avait envoyée à Brancusi de Bucarest le 20 septembre 1925, in *Brâncuși inedit...*, p. 250-252.

⁴ Publiée in *Les carnets de l'Atelier Brancusi – Regards historiques : Brancusi & Duchamp*, Paris, 2000, p. 32. Le visage de Man Ray, reconnaissable dans l'extrémité droite de la photographie, date très vraisemblablement le cadre. Man Ray se trouve à Paris dès 1921, tandis que les deux autres hôtes de Brancusi, Duchamp et Tzara, y étaient déjà présents: „C'est en 1921 que Man Ray est arrivé à Paris; j'habitais rue de La Condamine et je l'ai installé dans une chambre de bonne à côté”. In Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, 1995, p. 82. D'autres photos que le sculpteur avait pris avec son caméra nous présentent Lizica Codreanu – sœur d'Irina Codreanu et disciple de Brancusi – dans l'atelier de 8, Impasse Ronsin. Entourée de sculptures et portant un costume réalisé par l'amphitryon, elle danse sur les Gymnopédies d'Erik Satie. Ami, et par conséquent habitué de l'atelier, le compositeur fait, à son tour, le sujet de plusieurs photos de Brancusi (voir Friedrich Teja Bach, *Brancusi, photo reflexion* – catalogue de l'exposition ouverte chez Didier Imbert, 2 octobre-30 novembre 1991 –, Paris, 1991, p. 116). Étant donné que danseuse et compositeur figurent sur l'affiche de la représentation de la pièce de Tzara *Le cœur à gaz*, qui a eu lieu le 6 et 7 juillet 1923, au Théâtre Michel, on peut aisément affirmer que le mouvement Dada avait „élargi” sa scène parisienne, la poussant jusqu'à l'Impasse Ronsin, dans la proximité des sculptures de Brancusi.

⁵ Il est généralement accepté que Duchamp, Man Ray et Francis Picabia comptent parmi les principaux

«promoteurs» de la variante new-yorkaise du Dada, dont la genèse est redevable à l'ambiance du cénacle constitué autour des époux Louise et Walter Arensberg, dans leur appartement de West 67th Street de Manhattan. C'était, en fait, le véritable foyer de l'avant-garde américaine, une avant-garde plutôt atypique et, par conséquent, difficile à classer. C'est d'ailleurs l'opinion des organisateurs de l'exposition du Centre Pompidou, consacrée en 2005-2006 au mouvement Dada: «Bien que les chercheurs ne s'accordent pas sur la définition ni sur la chronologie du mouvement dada en Amérique, il ne fait aucun doute qu'avril 1921 marque la publication de *New York Dada*. Encouragés par le succès des manifestations parisiennes, Marcel Duchamp et Man Ray décident d'éditer une revue dada à New York». Séverine Gossart, *New York Dada*, in *Dada* (catalogue publié sous la coordination de Laurent le Bon à l'occasion de l'exposition *Dada*, présentée au Centre Pompidou, entre le 5 octobre 2005 et le 9 janvier 2006), Paris, 2005, p. 756. Pour une perspective élargie sur le dadaïsme newyorkais, voir aussi les considérations de Marcel Duchamp, consignées par Pierre Cabanne in Marcel Duchamp (Pierre Cabanne), *op. cit.*, p. 68-69.

⁶ Publié in *Dada* (catalogue publié sous la coordination de Laurent le Bon...), p. 775.

⁷ De véritables «portraits» de Brancusi ont été esquissés dans les écrits de différents avant-gardistes. Le ton que les «portraitistes» ont choisi est chaque fois celui de la déférence, sans être contaminé par «l'humour» ou la dérision caractéristiques au dadaïsme. Duchamp, Man Ray, Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Marcel Iancu sont les auteurs de tels portraits. Ils font tous la preuve d'une réelle et profonde connaissance de l'œuvre du sculpteur.

⁸ Le fac-similé de la lettre a été publié in Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandre Istrati, *Brancusi*, Paris, 1996, p. 142 et *La dation Brancusi...*, p. 206.

⁹ Tristan Tzara, *Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, in *Œuvres complètes*, tome I^{er} (1912-1924), (ouvrage publié, présenté et annoté par Henri Béhar), Paris, 1975, p. 381.

¹⁰ *Brâncuși inedit...*, p. 73-74.

¹¹ Pour ce problème voir le texte que Tzara consacre au sculpteur (*Brancusi*, in Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, 1975, p. 619-620), les considérations de Vasile Georgescu Paleolog (*C. Brâncuși*, Bucarest, Forum, 1947, p. 32), ainsi que nos travaux consacrés à ce sujet.

¹² *Dada* (catalogue publié sous la coordination de Laurent le Bon...), p. 66.

¹³ „8 Impasse Ronsin Paris (15^{em} / 2 mars 1920 / Mon cher Picabia / je vien de me rappeler que dans les / photos que Zara à importé presque toutes / les choses apartien a de Zayas (Marius) et quil / c'est toujours opposé a reproduir – ainsi que / sans son avis, je ne veu pas qu elles soit / publient – je vous prie d'avoir la gentillesse / de communiquer cette lettre a Zara et de me donner / son adresse d'urgence / en attendant je rest tres cordialement / votre C. Brâncuși” Lettre que Brancusi envoie à Francis Picabia in *La dation Brancusi, dessins et archives...*, p. 172. La manière dont le sculpteur avait orthographié le nom de Tzara est un indice que leur rencontre était de date récente. Le document démontre non seulement que Tzara commence ses visites au 8 Impasse Ronsin durant l'intervalle déjà mentionné, mais qu'il s'intéresse à l'art de son ami – du moment qu'il emprunte des photos représentant ses sculptures –, attitude que Brancusi ne semble pas encourager, étant donné qu'il exige la restitution urgente de ces photos. La lettre illustre les rapports de Brancusi avec les dadaïstes, qui sont en train de s'établir au début de 1920, ainsi que la retractilité proverbiale du sculpteur à l'égard du dadaïsme et de n'importe quel autre mouvement de l'avant-garde. Le fait qu'il refuse la reproduction de ses œuvres dans les publications que Tzara prépare dès le début de son séjour parisien en est une preuve. Le retard avec lequel Tzara rencontre Brancusi peut être surprenant, si l'on tient compte de la promptitude avec laquelle les avant-gardistes roumains, une fois arrivés à Paris, étaient pressés de rendre visite au sculpteur. C'est pourquoi nous supposons que Tzara ne fait pas la connaissance de Brancusi grâce aux contacts roumains, mais par l'intermédiaire de l'avant-garde parisienne. Pour cette raison même, il peut sembler étrange que la signature de Tzara ne figure pas sur la liste des protestataires du *Journal du Peuple*, révoltés à cause de l'exclusion de la *Princesse X* du *Salon des Indépendants*. La protestation avait été publiée le 25 février 1920.

¹⁴ Pour la correspondance Tzara-Brancusi voir Doina Lemny, *Le milieu roumain*, in *La dation Brancusi...*, p. 206-207, ainsi que *Brâncuși inedit...*, p. 357-361.

¹⁵ Publiée in *La dation...*, p. 206.

¹⁶ «Le 27 mars il prend part aux turbulentes lectures du „Manifeste cannibale” de Picabia, faites par Breton au Théâtre de l'Œuvre.” Voir Friedrich Teja Bach, *Brancusi – Metamorphosen plastischer Form*, Köln, 1987, p. 339. Pour la participation de Brancusi au «Festival Dada», voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*

(Édition nouvelle, revue, remaniée et augmentée par Anne Sanouillet), Paris, 2005, p. 153.

¹⁷ «Ce projet, en germe depuis que le Salon des Indépendants a refusé de l'intégrer à son programme, au mois de février, tient autant de Tzara que de Picabia, lequel a mené les négociations auprès de Hébertot, le directeur du théâtre des Champs-Élysées, avenue Montaigne.» Xavier Rey, *Paris, manifestations 1921*, in *Dada* (catalogue publié sous la coordination de Laurent le Bon...), p. 774. Voir aussi Michel Sanouillet, *op. cit.*, p. 240-241.

¹⁸ L'événement a eu lieu «[...] le 20 janvier vers cinq heures». Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandre Istrati, *op. cit.*, p. 130.

¹⁹ Il semble que la sculpture phalliforme intitulée *Princesse X* avait pourtant inspiré Tzara, ainsi que ses amis dadaïstes, du moment que «Le sexe de Dada» avait été présenté lors l'une des manifestations Dada : «En prélude à l'exposition de Ribemont-Dessaignes, avait eu lieu le mercredi 26 mai 1920 un „Festival Dada”, la manifestation sinon la mieux réussie, du moins la plus mouvementée de l'histoire de Dada. [...] La salle comblée, en partie grâce aux invitations et aux „taxes” généreusement dispensées par Picabia, avait commencé à hurler dès l'apparition du „Sexe de Dada”, un énorme cylindre de papier blanc phalliforme reposant sur deux ballons, qui constituait le premier numéro du programme, et tint bon jusqu'à la „vaseline” finale. Connaissant fort bien la nature du divertissement qui les attendait, les spectateurs complices avaient bourré leurs poches de munitions diverses, comme on stocke les cacahuètes en vue d'une visite au zoo. Pendant toute la séance, carottes, navets, choux, tomates et oranges pourries, oeufs, accompagnés de gros sous et des plus classiques fléchettes en papier, décrivent de gracieuses trajectoires, parmi les cris d'animaux et des traits d'esprit qui jaillissent spontanément dans les congrégations populaires». Michel Sanouillet, *op. cit.*, p. 149-153. Il est sans aucun doute intéressant de savoir que Brancusi se trouvait parmi les spectateurs, à côté d'André Gide, Jules Romains, Roger Vildrac, Georges Duhamel, Paul Valéry, Jacques Rivière, Henri-Martin Barzun, Albert Gleizes, Fernand Léger, Jean Metzinger, Marthe Chenal et d'autres. *Ibidem*, p. 153.

²⁰ Picabia était présent lui aussi parmi les exposants de L'Armory Show.

²¹ La correspondance Tristan Tzara – Francis Picabia, Bibliothèque Jacques Doucet, in Michel Sanouillet, *op. cit.*, p. 484.

²² Dans l'immense bibliographie concernant Brancusi et son œuvre il est à trouver des positions théoriques qui contredisent notre affirmation. Voir Edith Balas, *Brancusi, Duchamp et Dada*, *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), XCV, avril 1980, p. 165-174, ainsi que Rosalind E. Krauss, *Forms of readymade: Duchamp and Brancusi*, in *Passages in modern sculpture*, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1990.

²³ Résultat de la «collaboration» des hommes de lettres et des plasticiens, les manifestations ont eu lieu

durant l'intervalle 1920-1921. On arrivait ainsi à l'accomplissement de l'un des desiderata de Tzara, concernant l'effacement des limites qui séparaient jusqu'alors les arts et les genres. C'était d'ailleurs l'une des caractéristiques importantes de la poésie dadaïste. Voir la présentation détaillée des manifestations due à Michel Sanouillet, in *op. cit.*, p. 130-148, ainsi que celle due à Xavier Rey, in *Dada* (catalogue publié sous la coordination de Laurent le Bon...), p. 768-779.

²⁴ *Manifeste cannibale dans l'obscurité* – texte et musique de Francis Picabia – avait été lu par André Breton à cette occasion, accompagné au piano par Marguerite Buffet, cousine de Gabrielle Buffet Picabia et pianiste de profession. Voir Michel Sanouillet, *op. cit.*, p. 141.

²⁵ Voir *Brâncuși inedit...*, p. 73-74.

²⁶ Pour l'analyse de ces notes et de leur rapports avec le dadaïsme, voir Cristian Robert Velescu, *Corespondența Brâncuși – document personal...*, in *Brâncuși inedit...*, p. 111-115.

²⁷ *Ibidem*, p. 73.

²⁸ La conférence avait succédé à la manifestation Dada organisée au Grand Palais le 5 février 1920. Voir Michel Sanouillet, *op. cit.*, p. 134-135.

²⁹ Tristan Tzara, *Conférence sur Dada au Club du Faubourg*, in Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome I^{er}, p. 571.

³⁰ «Nous ne croyons en rien, notre rôle est de détruire ce qu'on a fait jusqu'à maintenant, en art, en religion et littérature, en musique. Nous voulons une vie nouvelle, une vie plus simple, sans hypocrisie, sans mensonges.» *Ibidem*.

³¹ Tristan Tzara, *Manifeste Dada – Dégoût dadaïste*, in *Œuvres complètes*, tome I^{er}, p. 367.

³² *Ibidem*, p. 363.

³³ L'ambiguïté de ce fragment du *Dégoût* dadaïste constitue – selon notre opinion – la mesure même de sa profondeur, une profondeur que Brancusi n'avait pas saisie. Inclure «la réclame» et «les affaires» dans la substance d'une œuvre d'art n'est pour lui qu'un simple «défaut» de la poésie dadaïste. C'est pourquoi il préfère son négatif, qu'il illustre par l'assertion que «dada fait pas d'affaires». L'origine de la consécration sur le plan esthétique des activités lucratives doit être cherchée dans un certain fragment de la lettre que Tzara envoie à Paul Dermée le 24 juin 1918: «[...] Les affaires sont aussi des éléments poétiques comme la douleur ou la farce [...]» (voir Michel Sanouillet, *op. cit.*, p. 532). Nous ne sommes pas en mesure de déterminer la chronologie des deux fragments. Il est possible qu'ils soient rédigés simultanément, du moment que le manifeste avait été lu lors d'une soirée à la Meise Halle de Zürich le 23 juillet de la même année. Pourtant, en jugeant d'après son «aristotélisme», nous supposons que la lettre précède le manifeste. Par les mots «douleur» et «farce» Tzara renvoie évidemment à la tragédie et à la comédie. Ces mots ne sont pas à trouver dans le texte lu à la Meise Halle. En nous interrogeant sur la cause de cette absence, nous ne pouvons que supposer qu'elle

est due au caractère iconoclaste du manifeste, que Tzara voulait ménager à tout prix. En supprimant les mots «douleur» et «farce», l'auteur évitait d'attirer l'attention du public et de ses futurs lecteurs sur la portée classique de sa pensée, en évidente disharmonie avec le «dégoût dadaïste», qu'il était en train de promouvoir.

³⁴ Voir *Brâncuși inedit...*, p. 73.

³⁵ Tristan Tzara, *Brancusi*, in *Œuvres complètes*, tome I^{er}, p. 620.

³⁶ Pour ces considérations, par lesquelles Brancusi rattache sa propre démarche créatrice au dadaïsme, ou, par contre, manifeste la tendance de l'assujettir, en l'assimilant à sa poésie, voir Cristian Robert Velescu, *Corespondența Brâncuși – document personal, ori sursă...*, in *Brâncuși inedit...*, p. 110-115.

³⁷ Cette manifestation pourrait-être considérée comme «fruit» ou plutôt «écho» de la première manifestation d'envergure du dadaïsme parisien, organisée au Grand Palais le 5 février 1920. Léo Poldès, le président du «club» présent, lui aussi, décida d'inviter les avant-gardistes pour une nouvelle manifestation dans la vieille chapelle du 6, rue Puteaux, devenue siège du «Club». Pour la présentation détaillée de l'événement, voir Michel Sanouillet, *op. cit.*, pp. 134-135, ainsi que Xavier Rey, *Paris, manifestations 1920*, in *Dada* (catalogue publié sous la coordination de Laurent le Bon...), p. 771.

³⁸ «Le surlendemain, un petit groupe composé de Tzara, Breton, Aragon et Ribemont-Dessaignes représente Dada au Club du Faubourg, cercle politique de gauche, héritier des grands clubs de la Révolution. Les débats, qui se tiennent dans une ancienne chapelle, rue de Puteaux, attirent un public issu des milieux populaires. Les jeunes dadas qui, dans leur combat contre l'art et ses institutions, veulent se rapprocher des populations les moins cultivées, ont accepté l'invitation du président du club, Léo Poldès. Les dadaïstes constatent, déçus, que parmi le millier de personnes présentes, se trouvent plus d'intellectuels, d'hommes politiques et de syndicalistes que de simples ouvriers. Après des discussions portant sur l'actualité judiciaire, l'esthétique et le pacifisme de Barbusse et Dostoïevski, auxquelles le groupe se garde bien de se mêler, Dada, plébiscité, est invité sur la scène. Sur ordre de Tzara, des exemplaires du *Bulletin dada* circulent dans l'assistance. Mais les dada font rire avant même d'avoir dit un mot. Aragon, agacé, sème alors la confusion en vitupérant le socialisme bourgeois, ce qui lui vaut le soutien d'un groupe d'anarchistes. Pour éviter tout amalgame, Breton se lance dans la lecture du *Manifeste* de 1918, écrit par Tzara, ce qui plonge définitivement la séance dans le chaos.» *Ibidem*.

³⁹ Il y a assez de motifs qui pourraient nous faire penser que Tzara était désireux de communiquer ses idées à Duchamp. Ainsi, dans une lettre que Tzara envoie à Picabia, l'expéditeur avoue que pour lui le nom de Duchamp est encore celui d'un illustre inconnu: «Je ne connais rien de M. Duchamp, voulez-vous m'envoyer quelques photos d'après ses choses. Dites-

lui mes salutations [...]». Lettre non datée, que Michel Sanouillet suppose avoir été expédiée en octobre 1919. Michel Sanouillet, *op. cit.*, p. 473.

⁴⁰ Le télégramme avait été envoyé à son beau-frère, Jean Crotti. Voir *Dada* (catalogue publié sous la coordination de Laurent le Bon...), p. 365.

⁴¹ Voir note 27.

⁴² Xavier Rey, *Paris, manifestations 1921*, in *Dada* (catalogue publié sous la coordination de Laurent le Bon...), p. 774.

⁴³ Voir note 27.

⁴⁴ Le «miroitement» concerne la place que le mot «dada» occupe dans les allégations de Brancusi et de Tzara. Tandis que toutes les propositions par lesquelles le sculpteur nous communique ce que Dada est commencent invariablement par le vocable «dada», chez Tzara les affirmations à valeur de définition le précèdent. Les propositions affirmatives, dont l'enchaînement compose le *Dégoût dadaïste*, finissent toujours par le mot «dada», l'équivalent d'une sentence définitive et irrévocable.

⁴⁵ «Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est *dada* ; protestation aux poings de tout son être en action destructive : **DADA** ; connaissance de tous les moyens rejetés jusqu'à présent par le sexe pudique du compromis commode et de la politesse : *DADA* ; abolition de la logique, danse des impuissants de la création : *DADA* ; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos valets : *DADA* ; chaque objet, tous les objets, les sentiments et les obscurités, les apparitions et le choc précis des lignes parallèles, sont des moyens pour le combat : *DADA* ; abolition de la mémoire : **DADA** ; abolition de l'archéologie : *DADA* ; abolition des prophètes : **DADA** ; abolition du futur : *DADA* ; croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité : *DADA* ; saut élégant et sans préjudice d'une harmonie à l'autre sphère ;

trajectoire d'une parole jetée comme un disque sonore cri ; respecter toutes les individualités dans leur folie du moment : sérieuse, craintive, timide, ardente, vigoureuse, décidée, enthousiaste ; pelier son église de tout accessoire inutile et lourd ; cracher comme une cascade lumineuse la pensée désobligeante ou amoureuse, ou la choyer – avec la vive satisfaction que c'est tout à fait égal – avec la même intensité dans le buisson, pur d'insectes pour le sang bien né, et doré de corps d'archanges, de son âme. Liberté : **DADA DADA DADA**, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE ». Tristan Tzara, *Dégoût Dadaïste*, in *Œuvres complètes*, tome I^{er}, p. 367.

⁴⁶ Pour la définition du mouvement Dada due à Brancusi, voir *Brâncuși inedit...*, p. 73-74.

⁴⁷ «A priori, c'est-à-dire les yeux fermés, Dada place avant l'action et audessus de tout : Le Doute. *DADA* doute de tout. Dada est tatou. Tout est Dada ». Tristan Tzara, *Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, in *Œuvres complètes*, tome I^{er}, p. 381.

⁴⁸ Nous croyons que l'esprit ludique du sculpteur, ainsi que ses tendances de se manifester en histrion confirment notre hypothèse.

⁴⁹ Dans une conversation datant des années '40, Tzara offre une perspective «démocratique» sur le phénomène de la créativité : «Dada avait proclamé la négation de la théorie et l'expression de la personnalité sans fard. Il avait déclaré que le dogme mène l'art à l'absence de toute signification, l'anti-art. Les dadaïstes voulaient que la description soit humaine et directe, comme toute autre action authentique. Ils avaient affirmé que tout est art et que chacun a sa part à l'en créer – ce qui est d'ailleurs valable pour tout autre phénomène. » Dorothy Norman, *Two Conversations. Marcel Duchamp and Tristan Tzara*, in *The Yale University Library Gazette*, tome 60, n° 1-2, octobre 1985, p. 77-80.

About the subject

The cover of Paul Ardenne's book *Un art contextuel* shows the picture of a young man dressed in black carrying on his shoulder a rod made of colored segments. The black and white background of the photograph suggests a generic city. *Établir le Desordre* is the title of the image and the name of the carrier of the rod is André Cadere¹.

The subtitle of Ardenne's book "création artistique – en milieu urbain – en situation d'intervention – de participation" clarifies the emblematic role assigned by the author to André Cadere (1934–1978), an artist well-known internationally while still alive.

Exhibitions of his work, information regarding auctions and other internet listings confirm the increased attention received lately by this artist who, before his departure to France in 1967, lived and was active in Romania. Ioana Vlasiu's *Drumețul Andrei Cadere* is so far the only published article that looks at Cadere's activity from a perspective connecting the years before and after his departure from Romania². Having as backdrop the 1989 André Cadere exhibition at the Institute of Contemporary Art, PS1 Museum in New York, followed in 1992 by *Hommage à André Cadere* at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Vlasiu's article presents information about Cadere's early activity, suggesting new interpretative options regarding the subject. Maintaining this perspective, my text will contribute a few personal memories about Cadere and relate them to readings, re-readings, reflections

* This article is a modified version of "Din Mers: Note despre Andrei Cadere", published in the supplement of *Observator Cultural*, nr. 144 (402), December 13-19 (2007). Many thanks for technical support to Octavian Maerean.

ANDRÉ CADERE: POINTS OF ACCESS*

Sanda Agalidi

and interrogations. Ideally, the contingencies of this text would meet Cadere's destabilization program (as suggested by the caption of the image on Ardenne's book cover), his nomadic mode, and prompt awareness about the circuitry of historical time.

After his arrival in Paris, Cadere's work took several turns. Between 1968–1971 he participated in group exhibitions with assemblages which gradually became early forms of the "barres de bois rond", or rods, that made him known. After 1972 the rod (whose colored wooden components were assembled according to a system of permutations including each time an error), became portable, and the artist started to bring it to various artworld events. Of course, the organizers of the solo or group exhibitions, were annoyed by these impromptu "portable exhibitions". The more unforeseen and annoying, the more noticeable his presence, which acted not unlike statics (radiophonic term) jamming the smooth and noiseless operation of the visual arts distribution and validation system in France, as well as in Holland, Belgium, Italy or Germany,

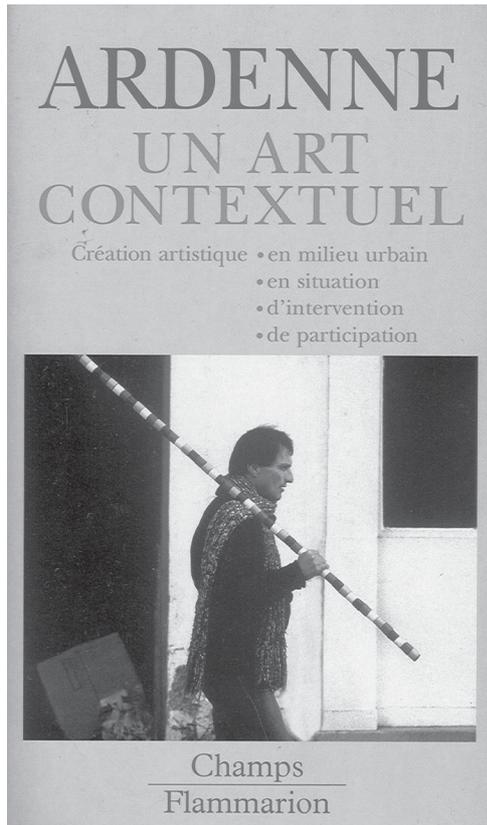


Fig. 1 – Book cover of *Un Art Contextuel* by Paul Ardenne.

countries which Cadere gradually added to his “exhibition” network. The “jamming” interrupted the tasty gallery and museum ceremonials, revealing them as complex operations of exclusion that sealed off access to newcomers, a live example of which Cadere made himself. The fact that between openings and other art events, carried on his shoulder, the rod traveled through the city on streets, plazas or subway stations, provocatively questioned the territorial limits of the gallery and museum, institutions where art is habitually “allowed” to exist.

1973, Paris

We met by chance, it was spring, not far from the Louvre. It took some time till this pleasantly surprising encounter allowed me to notice the wooden rod

which my friend, dressed in black like on Ardenne’s book cover, was carrying on his shoulder.

Before the end of my three-week visit to Paris, we met several times, André offering time and guidance through the city’s attractions, Le Marché aux Puces, bookstores, a crêpes shop, if I remember well, somewhere nearby Place d’Italie. I particularly remember an art auction where I accompanied him and where, much to my surprise, paintings by Soviet Russian artists were highly demanded and sold very well. Each time *la barre de bois rond*, for which Cadere was known by that time, accompanied us, its presence gradually adding a particular meaning to the time spent together. I should stress gradually, because I first had to find out the aim of this odd, attractive but also inconvenient object. André patiently answered my (at times naive) questions, explaining to me how showing the bar on the street destabilized the gallery and museum system of distributing art.

Very helpful in this respect were his comments concerning *Le Marcheur de Kassel*, a project which, as I understood from hearing phone conversations ongoing at his studio, continued to intrigue the critics one year after its happening. The project had been conceived together with Jean LeGac and Jacques Gaumond and involved Cadere’s stated intention to walk by foot from Paris to Kassel with the occasion of Documenta 5. The picturesque character of this proposal seduced Harald Szeeman, the curator of this important international exhibiton, in accepting the project as unofficial participation. Yet, disappointed by Cadere’s arrival by train, Szeeman changed his mind. Converted into contestation Cadere’s presence at Kassel stirred the public and reporters attention as roles had been reversed, and Szeeman, who thought himself the beneficiary of free publicity supplied by a naive artist for his Documenta, emerged as the tricked one.

During our conversations André mentioned that, among others, *Le Marcheur de Kassel* ironically alluded to, and paraphrased the journey of his famous fellow countryman Constantin Brancusi, about whom it is said (and the legend as any legend is only half true) that he walked by foot from Bucharest to Paris in the early years of the last century. Cadere's acknowledgement of the reference to Brancusi, confirms Ioana Vlasiu's suggested interpretation in her article; the link suggested by her between the modular structure of Brancusi's *Endless Column* and the structure of *la barre de bois rond* should be mentioned too, since it pertinently broadens the relation between these conationals.

The Kassel scenario and its follow-up made me understand in a clearer way how, in one way or another, the rod could become a source of endless provocation. I also realized that during our time together in the city, I was participating in actions that summoned up an entirely new space-time continuum, free of the prescriptions, definitions and practices attached to modernist art (which until recently had been his own). While aware that such new understandings of creativity may quickly become habits and wear thin, I also notice that they continue to inspire interesting options to present time artists.

Picture-reading

I am reading the text of Cadere's lecture *Présentation d'un Travail/Utilisation d'un Travail* reproduced in the monograph published with the occasion of the above mentioned New York and Paris exhibitions³. The lecture took place on December 10, 1974 at the Faculty of Philosophy and Literature of the Catholic University of Leuven, Belgium.

A photograph is included, too. It shows Cadere reading or consulting what presumably is the text of his lecture, which

he is holding in his left hand, while his right touches his chin. He sits crossed legged on a chair nearby a desk on which mike and water jug are seen. On the blackboard at his back, capital letters explain the structure of the rods; farther away and to his right, one of his rods is leaning against the wall. At the top of the blackboard a thin crucifix hangs on the wall.

The foreground of the picture is occupied by the audience sitting in the first rows of the classroom. To the left, a man turns toward his neighbor, a woman; an exchange seems to be going on between them, as both are smiling or laughing. At the far right, in the front row, also in profile, a young woman wearing eyeglasses is smiling, too. While the foreground occupants are oversized, the lecturer at the background appears tiny and remote.

Cadere's *Présentation d'un Travail/Utilisation d'un Travail* explains the structure of the *barres de bois rond*, their shifting signification according to the discursive context (esthetic, economic, politic), the inclusion of the error, as well as the distinction between "presentation" and "utilization". The text is indented, the paragraphs indexed by number or alphabetically, thus emphasizing the logic of the argument.

The text of this lecture which amused its public intrigues me. While at one level, it seems to faithfully match its title, at another level it seems to act as an ironical commentary on the didactic and pretentious format of the conferences and textual documentation, typically produced at the time by the conceptualist avantgarde. Throughout his activity abroad, Cadere singled out and distanced his "jamming program" from the surrounding avantgarde. This stance was encoded, at times in riddlesome ways, a source of misunderstandings deliberately at odds with the critics' and curators' fast and most often facile groupings and labellings.

Unless this level of reading, or proposed subtext of the lecture is an

imagined phantom called up by the picture seen in the catalogue during my late reading of this 1974 text.

Before the departure

According to the accounts of fellow artists and acquaintances, mentioned by Vlasiu in her article, it appears that Cadere belonged to the unofficial avantgarde scene emerging in Romania during the 60's and was linked to an experimental group which included C. O. Pascu an artist well-known for his geometric abstract paintings. Among others, the projects of this group included also large scale works and murals sited in spaces provided by artists or other art supporters, as well as in public locations. Cadere's free improvisations, at the borderline between abstraction and figuration, were appreciated and acquired by the few art collectors interested in the newly emerging art scene.

In an article published more than ten years after Cadere's death, the artist and art critic François Pamfil offered a lively portrait and comments concerning Cadere's only known solo exhibition in Romania, which took place shortly before his departure, in a room emptied of furniture in a village house at 2 Mai, on the shore of the Black Sea⁴. In 1966, Cadere became a member of the Uniunea Artiștilor Plastici, Romania's state-sponsored visual artists organization.

The beginnings

I remember very well how one spring afternoon, this was a couple of years before André's presence on the Bucharest art scene began to be acknowledged, the two of us went to a shop where André bought himself watercolors, brushes and paper. Surprised at the beginning by the seriousness which he attached to the acquiring of these materials, I gradually became aware that this was not a passing whim, but a turning point in his life.

André became artist at night, while during the day he made a living modelling for the established masters of the day (to whom he also provided workshop assistance, stretching their canvases, hammering nails, and – gratis – educated chitchat). In his tiny room located on Dacia boulevard, (today nr.101, then nr. 47), the light turned off seldom before 4 a.m. He painted or drew on cardboard or paper mounted on board, sitting on the floor and having as source of light a lamp whose extensible arm was attached to the shelf of a small bookcase (on which the cardboard or drawing board leaned). I never heard him complain about discomfort. He painted cities, seaports, trees (like the magnolia that still blossoms on Dacia nearby the Institut Francais), and gradually, abstract compositions.

As first viewer of these intensely colored images which were beginning to look less and less like the visible world, I worried about this artist's lack of specialized schooling and his manifest lack of concern with regard to such instruction. Provoked perhaps, André produced a drawing of his teapot, next to a metal cup and glass of water. The accomplished illusionism of this drawing which recalled the Flemish masters of the 15th century or, to give a more recent example, Giorgio Morandi, startled me. I never mentioned again the subject of specialized instruction. Indeed, Cadere who told me once that he had colored visions, didn't seem at all interested in realist figuration, a disinterest which might have been self-understood, given the ongoing politically prescribed type of art.

The following summer, André continued his working schedule, during daytime though, at Costinesti on the Black Sea, where he rented very cheaply a flimsy shelter provided by a woman who, on demand, might have rented her dog house. His pencil and ink drawings, well protected from the beach sand, were now black and

Fig. 2 – André Cadere, *Untitled watercolor and ink*, 1961. Private collection.

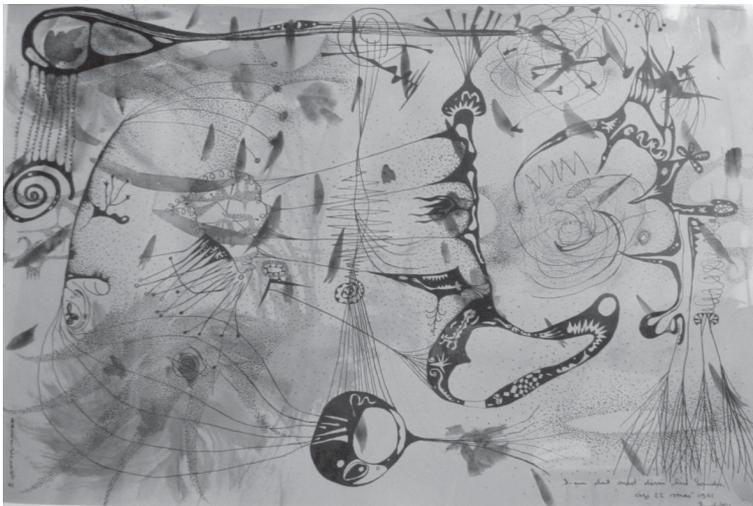
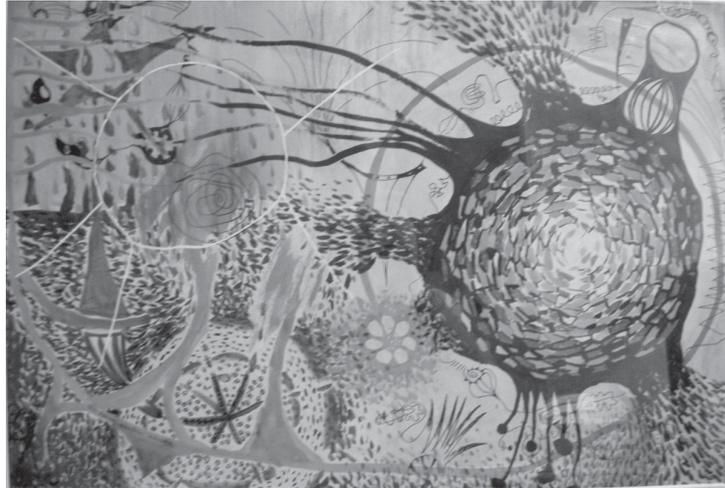


Fig. 3 – André Cadere, *Untitled watercolor and ink*, 1961.

white interpretations of the sun washed beach and village gardens. For some reason Van Gogh's name was mentioned by occasional viewers. One day of that summer, a passer-by cast his shadow on the artist's beach work; the ensuing conversation was followed by other meaningful exchanges between Cadere and Octav Grigorescu, one of the most compelling and remarkable personalities of post-World War II Romanian art.

An exhibition?

A few years later, sometime in the mid sixties, André invited me to see some of

his recent work. Displayed in the upper part of his Dacia room cleared of its furniture, were intensely colored, altogether non-figurative paintings. The overall uprising effect of this ensemble was powerful and coherent, resulting in a spectacle that appeared to have upset, or advantageously exploited, the limitations set by its location. In this respect my memories coincide with Francois Pamfil's characterization of Cadere's 2 May exhibition as an "installation". While in Pamfil's article, the images seen in that exhibition were "osmotic" (rather than imitative) cartographies of the sights at 2 May, the Dacia room "installation" "mapped the artist's nighttime dreamings in the city.

Since my presence was more or less accidental, I can't answer questions concerning the public to whom the Dacia display might have been addressed. Given its careful design, I think that it can be counted as another solo exhibition next to the one at 2 May, mentioned by Pamfil. While Pamfil describes in his article the bohemian public attending Cadere's opening (and also acquiring some of the works), I have no information concerning collectors or viewers of the Dacia ensemble. The two graphic pieces that I own are signed and dated 1961. Until the time when more information concerning Cadere's early work will be available, all accounts remain conjectural.

Competence in reverse

Most of the available data point to Cadere as a self-taught artist. This despite reports, including Cadere's biographical information filed in Paris, concerning his attendance, as a free student, to courses taught at the Bucharest Fine Arts Academy. Since this course attendance was informal, (a characterization which is not at odds with the evidence in his Paris biographical file), Cadere's learning would be more accurately described as a socialization process. This socialization, which occurred in a wide and fluid territory and included his livelihood as a model and helping hand of other artists, suits his identification as an autodidact, or self-taught artist. As much as highschool drawing classes might explain the impeccable realism of the drawing mentioned above, they wouldn't count as specialized education, either.

Cadere's case, a good example of the distance that separates an artist's successful performance from his /her institutional credentials, calls for reading "in reverse" the notion of competence. According to such reading, competence is centrifugal in relation to the academic programs and demands multiple reformulations, as well

as reversals with regard to the value charged climate operative in these programs. Achieving competence centrifugally, or "in reverse", is the result of a complex process which may occur, depending on circumstances, both outside or inside learning institutions (view confirmed by my own experience as an art school instructor), but does in no way coincide with the curriculum and normative character of schooling.

Although one might say that the impressionist blasphemies have made irrelevant the subject of competence, to this time the academic credentials and the bureaucratic system of evaluations continue to hold great legitimation authority in the visual arts. Cadere's example reminds us that competence is a process of becoming whose certification is always provisional and requires constant renewal. Such being the case, his nomadic program of "jamming" questioned the meaning of competence as it reverberates outside the academies, for among others, exhibitions are diplomas, or proficiency certificates, echoic of the institutionally stabilized hierarchies. With his extemporaneous exhibitions, Cadere declared the certificates void of meaning, and destabilized the hierarchies.

Travail, work, working

Cadere called the rods *travail*. The word appears recurrently and insistently, as shown by the titles and contents of his statements. To give just a few examples: the conference *Présentation d'un travail/ Utilisation d'un travail*, or a text titled *Histoire d'un travail* conceived between 1977–1978 and published posthumously in 1982, as well as the letters to Yvon Lambert, his last text. Between *la barre de bois rond* as object, and the rods as work-in-action, the theme and meaning of *travail* allows room for diverse interpretations.

From among the many embodiments of Cadere's "work" draw attention the several

personal “mobile exhibitions” publicly announced (as opposed to his cotidian walks, as was our 1973 encounter, or his impromptu presence at various artworld events). The announcements document the manner in which Cadere planned the itinerary of these mobile exhibitions, which lasted between 2-5 hours and took place in city districts where many galleries and museums were located. Written by hand or typed, they spell out in detail the date, hour and minute when Cadere will be present with the rod on a certain street, at the entrance or exit of a particular subway station, at times mentioning the rod’s numerical code and dimensions, as well. The announcements document an impressive amount of activity or “labor” required for the planning and execution of this mobile alternative of exhibitions. The meticulous verifiability in time and space of the rod carrier’s motion stressed the intentional, not just accidental, differences from the static presentation of artworks displayed in the museums or galleries located in the districts chosen for these moving shows.

Cadere’s mobility, his announced exhibitions and his *travail* in general were marking differences from the traditional exhibition system; yet the attention given to the construction and materiality of the rods (some 200 are known), also signaled dissidence toward the de-materialized art of the conceptualist avantgarde. While, to some extent, minimalism is a handy identification tag for Cadere’s approach, relying on Pamfil’s characterizations and my own memories, I would rather link his commitment to the physical presence of his *travail* with his early, pre-minimalist work practice before leaving Romania⁵.

In context

André Cadere is mentioned at the end of the first chapter of Magda Carneci’s, *Artele Plastice in Romania 1945-1989*, as

member of one of the unofficial groups of artists who produced abstract art. The very existence of such unofficial groups signaled the end of the era of socialist realism and the beginning of an artistic diversification that concerns Carneci in the following chapter *Cultural Liberalization 1965-1974*⁶. In this context, the beginnings of Cadere’s activity, as well as his eccentrically installed shows, appear to be symptoms of the wider cultural change going on in Romania, a pluralism confirmed also by his becoming a member of the Uniunea Artiștilor Plastici in 1966. Accordingly, Cadere was both agent and beneficiary of the liberalization. The continuities between his activity before and after his departure were permitted, or facilitated, by the loosening up of the party supremacy and the weakening of its taboo imposed on the western paradigms of culture. In this regard, Cadere’s departure shortly after he became member of the Uniunea Artiștilor Plastici looks surprising, if not riddlesome. In the agreeable climate of the mid 60’s, all he needed was to continue his way toward the forthcoming merit rewards. Of course, in retrospect, his departure to France looks insightful, since the liberalization ended in 1974 and was followed by the complications of the “double culture” examined by Magda Carneci in her book. Between enigma and clairvoyance, Cadere’s departure remains only one of the contradictory aspects of a subject which grows out of fractured data, frictions between continuities and discontinuities, paradoxes.

The fact that Romania could not offer to Cadere conditions for his accomplishment and he was discovered in the west shadows my patriotic satisfaction concerning his success. However, leaving aside the uncertainties, I will persist in attempting to explain to myself this subject, using memories, fragments and re-readings of texts, figuring that the result, not a linear reconstitution or even a parable, will cross the attention threshold of our stressed

present, prompt fresh questions and bring new doubts concerning such obsessive dualities, as the one between modernism and postmodernism.

Trickster

I became familiar with the character of the *trickster* by reading Lewis Hyde's book *Trickster makes the world*⁷. Hyde's examples introduce the *trickster*, human or animal (usually the coyote), at work in myths, fairy tales and legends. Infractors, transvestites, grey headed babies, or genial fools, the *tricksters* stir, wherever they appear, mischief and contradictions, and always bring in the unforeseen.

In his book Hyde deals with the premodern mythologies of the *trickster*, but refers to its modern avatars as well; in my reading Cadere occupies a prominent position among them. As uninvited guest to an opening, aiming his rod at the rules of a game that excluded him, Cadere made the unforeseeable happen all the time. We have already met the Kassel trickster, or Cadere authoring his own errors in the calculus of the rods. Protesting the exclusion of the artists Daniel Buren and Hans Haacke from the exhibition Projekt 74, Kunst bleibt Kunst at the Wallraf Richartz Museum in Cologne, Cadere wrapped his bar. It was the only time that the rod was not visible. While the shortcutting of the public horizon of expectations operated by him was all the time the offshot of on the spur of the moment inspiration, the monograph published with the occasion of Cadere's first two posthumous exhibitions offers numerous examples of his trickster-like improvisations.

According to Hyde, the tricksters, humans or animals are restless and mobile creatures. They are homeless, eternal nomads roaming in space, escaping their trackers by speeding on the ground (coyote) or winging their way (raven). At

the center of his work, Cadere's nomadism addressed directly the sedentary character of the art gallery or museum, the territories where art must have "entry visas". Yet, the planning and execution of his mobile exhibitions was not only laborious but maniac and delirious as well; called into action by, and mimicking the bureaucratic proceedings that monitored art's territorial access, this "in excess" energy expressed the trickster's play pleasure (as opposed to the mere ideological critiques of the system exemplified by the dull and predictable pedagogies of activist art)⁸.

Most of the pictures included in the monograph show Cadere smiling or even laughing while performing with his *barre de bois rond*. These images, which include a few witty cartoons, do not convey cosmetic cheerfulness but rather the artist's pranksome disposition, the state of mind of someone ready to add one more jest to those already in progress. This state of mind feels contagious.

Contrasting with the overall neutral and pretentious visual documentation of contemporary art publications, the pictures in Cadere's monograph add new meaning and confirm, in fact actively contribute to the association here proposed between Cadere and the trickster, this mythical product of the premodern imagination, thrilled by the unforeseen, relishing the hoax and gladly inhabiting the paradoxical. While specialized terms like minimalism, performance, conceptualism, situationism evaluate and classify the innovations of the avantgarde, the typology of the trickster borrowed from Hyde's book, makes room for Cadere's alterity, beyond specialized inventories and humano-centric classifications. Actually, once adopted, this premodern typology, throws into question all the chronological and geographical issues habitually attached to the subject. Not mentioned by Hyde, it is however self-understood that the prankster Pacala and Nasradin Hodgea, at home in Romanian folklore, belong to the trickster category.

I am opening again the monograph. On page 44, it reproduces the photograph of a playful “duel” between the french sculptor Etienne Martin and Cadere, with the former’s walking stick crossing the latter’s rod. This snapshot took by surprise the grace moment of a meaningful encounter between generations; turned into ritual instruments, the rod and the walking stick (which looks like the papal crooked staff), enact the empowering of a new generation of artists by the older one. The occasion of this encounter was, of course, an exhibition not their own.

The *hommage*

The critical, as well as poetic quality of the essays published in the monograph, the documentary materials included and its graphic layout, unequivocally conveyed, ten years after Cadere’s death (due to cancer), the praise he enjoyed in the United States and Europe. Of course, this artist, for whom “work” coincided with the space-time of his life, had been greatly appreciated while still alive. His idiosyncratic steadfastness and the wit of his answers to the relentless demands of the “un-framing” of the artwork and the “re-framing” of lived time into that (why not?) gilded frame, brought to Cadere not only attention and respect, but trust and affection as well. “The hero does not exist. His consciousness, his innocence, ultimately his central part, have no place in the work to be done” wrote Cadere in one of his letters to Yvon Lambert, the owner of the Parisian gallery with the same name. The letter dated June 1, 1978 belongs to the series of letters, partially reproduced in the catalogue, sent by Cadere to Lambert at the time he was interned at the L’Hôpital International in Paris. Their author’s awareness that the timespan left to him was short, transpares through the urgency of the tone of these letters, which spell out clarifications and aphorisms regarding the meaning and structure of his

work. In the monograph, the text of Alanna Heiss, the president and executive director of the New York Institute of Contemporary Art is titled “Art Missionary”.

Unexplained

André told me, during our 1973 meeting in Paris, that he preserved and intended to continue to preserve his Romanian citizenship. Indeed, the biographical data attached at the end of the catalogue, identify the artist’s nationality as Romanian. Given the ongoing exodus of artists (and not only) to the west, I was surprised by André’s recurring reference to the maintenance of his nationality, as well as by his advice of not giving up mine, in case I wouldn’t return to Romania. I asked him why, but he did not supply explanations. On the other hand, I should mention his support and positive answer to the question of my own staying over in the west, in case circumstances turned out favorable. They did, and his advice was important in the decision I took upon my arrival in California, a few weeks after our meeting. I spent there the next 30 years and gratefully remembered many times the advice of this old friend of mine. Like André, I will remain silent, with regard to my recent decision to spend the rest of my time in Romania.

1974–1978

After our 1973 meeting, Andre mailed me for a while, on my new address in California, announcements and updates about his activity. *UNE PRÉSENTATION DU TRAVAIL DE CADERE AURA LIEU À PARIS LE 25 JUIN 1974* was a typed list of the 20 locations, subway stations and street crossings where André would have walked with his rod on that day of June, between 4.00 and 5.28 pm; the time was indicated by the hour and minute, and, at the bottom of the page, the announcement

mentioned that the presentation will happen on the odd numbered side of the street⁹. I took a picture of the announcement, posted it on the walls of the Visual Arts Department of the University of California at San Diego, and mailed to André a picture of the posting.

Thereafter news from him stopped coming. A few years went by, and I remember my reading and re-reading in disbelief the title of an extremely complimentary article by the British art critic David Bourdon¹⁰. The article was titled “André Cadere 1934-1978”. I was in Los Angeles at the time, on my way down the stairs connecting the art department library with the university sculpture garden.

After 1978

From news and bits of news I became aware of the growing attention that the artist Cadere received from critics and fellow artists. I found out about the 1989 New York exhibition from a *Village Voice* review¹¹. In 1999, during one of my visits to Romania, I met Ioana Vlasiu who was working on her article “Drumețul Andrei Cadere”. Two years later, in 2001, as I was browsing through the November issue of *Artforum* I found Cadere among the artists included in the exhibition featured monthly by the magazine under the heading “Artists Curate”. The exhibition was titled *Impact and Satori. Instruments of Comprehension* and the guest curator was the internationally known Mexican artist Gabriel Orozco.

In the exhibition were included among others, Kurt Schwitters, Lygia Clark, Josef Albers, as well as a few examples of Jainist art from Southern and West India. Commented Orozco: “Cadere’s color sequences recall the Jainist maps of the expanding cosmos. He followed strict mathematical rules and always introduced the error into the system. Void and fullness,

impact and satori, comprehension and totality – that’s what all the images here are about. But they’re also games – banal, playful, often absurd”.

Besides one of Cadere’s rods, Orozco’s exhibition featured a photograph of *André Cadere with a Barre de Bois*. The picture showed André crossing a street, the pedestrian stripes painted on the pavement rhyming with those on the rod in his hand.

Explaining the exhibition to the *Artforum* readers, the editor Daniel Birnbaum commented: “Even closer to everyday experience, André Cadere’s bars of wood.[...] recall the sequences of colored discs in tantric maps of the universe [...] But are Cadere’s stripped sticks abstract representations posing as canes, or viceversa?”.

The interpretative twists applied posthumously to Cadere are intriguing yet overall don’t seem to contradict his program. In his comments Orozco called attention to the fact that his selections for the *Artforum* show “had nothing do to with the New Age Spiritualism”.

About the same time, I was hearing idiosyncratic Southern Californian artists such as Anthony Burdin quoting Cadere, and almost stumbled over one of his wooden bars “displayed” on the floor in one of the exhibitions at the Armand Hammer Museum, in Los Angeles, a museum known for its interest in modern and contemporary art. Trying to explain to my students how Cadere’s bars were utilized, I used to pin on the board a xeroxed page from the *Village Voice* review which pictured one of his rods squeezed between two radiators.

A kind of canonization of Cadere was, and is going on right now, as evidenced by the latest 2007–2008 traveling exhibition of Cadere organized by the Kunsthalle Baden-Baden. The cover of *Un Art contextuel* and Ardenne’s recurrent references to Cadere in his book introduce him as exemplary of a whole way of thinking and practicing art.

According to my reading of his letters to Lambert, canonization was not on the list of Cadere's worries. Indeed, as of now, his canonization, has not been, and hopefully will not become, a disaster.

On autobiography and one or two questions

The above text attempted to become answerable to the relation between memories, documents, pictures and evaluations surrounding a well known and appreciated artist. The memoir genre is very present, and for good reasons, in Romanian post-1989 culture; many of the cold war expatriates, some returnees to their home country, in fact anybody who believes has something to say, participate and contribute to this phenomenon.

Oddly, my taste and attitude regarding the part played by autobiography and narrative improvisations in art criticism emerged first in California; it was there that this attitude became a matter of practice and conviction, due to the encounter, as teacher and then friend, with David Antin, the master of a hybrid genre that allows autobiography to step in, shape and be shaped by oral communication.

In America, the long and rich genealogy of autobiography as a genre was activated, as if genetically, by the geographical and historical circumstances of this *sui generis* civilization, an open-ended experiment which puzzles, mesmerizes and lately annoys and stirs resentments, as well. Aware that this risky analogy invites disproving, I will dare wonder, if under the pressure of the ongoing post-89'changes, the Eastern European memorialistic affluence doesn't somehow match situationally the American project.

I remember how, once arrived in the States, I was planning to submerge myself in readings and studies of the language, history and culture of the United States. David Antin advised me to abandon such

plans, assuring me that learning will occur naturally, by paying attention to the everyday and moving along with it. Thus, I became self-taught or autodidact, and increasingly aware of the commitment and maniac persistence demanded by this choice.

David Antin is a New Yorker who moved to Southern California during the 60's, at the time its art scene and culture were gaining momentum and attention. He is internationally known for his *talk poems*, unique oral improvisations, whose nearest horizon, contextual and autobiographical, coexists and provocatively interacts with linguistics, science or philosophy, inviting the audience to participate in acts of knowledge which disrupt hierarchies, and locate poetry elsewhere than previously thought. Indeed, the magic effected by the *talk poems* is due precisely to the fact that these mind-happenings, or states of active awareness, appear to be as surprising to the listeners, as they are to the improviser who talks.

Because of their impromptu quality and stubborn resistance to being classified as "literature" Antin's *talk poems* are sometimes grouped under *performance art*. But as the reviewers and many readers of the audio recordings, published and available in book format suggest, they *do* count as literature, as well. Returned to the contingency of life, the subject of art appears to be peripheric in the *talk poems*. The art subject exists, seen and unseen, within the narrative context, in this way reminding the Hasidic parables which disconcert and perplex. Protecting poetry from the danger of becoming cultish and pretentious, Antin's *talk poems* reverberate in my text's resistance to the artworld's discursive habits, while the writing found its form and meaning by letting itself flow, or move along, among the textual, iconic and autobiographical material.

In "What is English Literature" included in her *Lectures in America*, first delivered in 1934, Gertrude Stein, the great American author, closest to David Antin

in her eccentric commitments and accomplishments, said: “Everyone’s own history of English literature is their own until they tell it to somebody else as I am now telling mine.” All proportions kept, and replacing the spoken with the written, this could be the fate of my text on Cadere.

At the time André bought paint brushes and paints and decided to become an artist, he was reading Albert Camus’s essays, underground material at the time. In Camus’s interpretation, the answer of Sisyphus to the repeated collapse of the rock, which he effortfully had carried to the top of the mountain, was to keep going at the task. Cadere’s decision to become a visual artist took him into the age-old world of things and materials, a bond he maintained throughout his life. His rod in action, like the falling rock carried by Sisyphus, was both revealing and resisting the absurd. This (one may say mythical) core of Cadere’s work, aimed at the contradictory, confused and confusing state

of the artworld, then and now, in continual breakdown, might explain why he is singled out lately for special and renewed attention.

Needless to say, on the face of a Romanian Sisyphus, one would notice the prankster’s smile.

The questions at the back of the storyteller’s mind concern the follow-up of the “once upon a time” utterance and promise. An example is the relation between Cadere’s decision to buy painting materials and become an artist, and Romania’s liberalization during the 60’s; if this relation existed and had performative value, what would have been the story sans liberalization?

At stake is the very existence of the story.

These are not exactly “what if” questions, but rather wonderings where the close-up meets the far away, cause bewilderment, haunt and provoke the storyteller and the telling of the story.

Notes

¹ Paul Ardenne, *Un Art Contextuel*, Paris, 2002.

² Ioana Vlasu, *Drumetul Andrei Cadere, Caietele Meta*, nr. 4, 2000.

³ *André Cadere. All walks of Life*, Paris: La Chambre, p.27–39. The monograph was published with the occasion of the exhibitions *André Cadere* at the Institute of Contemporary Art, P.S. 1 Museum in New York (October 15 – December 10, 1989) and *Hommage à André Cadere* at the Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (July 6 – October 4, 1992). Essays authored by Bernard Marcelis, Cornelia Lauf, Jean-Pierre Criqui.

⁴ François Pamfil, *Andrei Cadere. Hărți, Nisip, Preșuri de Cârpa, Arta*, nr.1-2, 1993.

⁵ These similarities align themselves to the continuities between Cadere’s *travail* before and after his departure from Romania, suggested by Ioana Vlasu in *op.cit.*

⁶ Magda Cârneli, *Artele Plastice in Romania 1945-1989*, București, 2000.

⁷ Lewis Hyde, *Trickster Makes this World*, New York, 1998.

⁸ While art historians, particularly the social art historians, generally pay attention to the relation between the distribution and production of art, this relation becomes central as a subject of extensive research in the

work of Oskar Baetschmann who, in *AusstellungKunstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Cologne: DuMont Buchverlag, 1997, introduced the concept “AusstellungKunstler”. In the context of this article it seems relevant to notice the convergence between Baetschmann’s “AusstellungKunstler” concept and the recurring focus of numerous avantgarde artists, during the mid- and late 20th century, both in the United States and Europe, on issues concerning the impact of market and art distribution on art production. Cadere’s “declaration of independence” with regard to traditional art distribution systems is an extreme example of such concerns. The specific angle of Oskar Baetschmann’s research points, once again, to the meaningful, and most likely not just coincidental, intersections between the discourses of art and art history.

⁹ The announcement is reproduced on page 63, in *André Cadere. All walks of Life*, and is identified as the first in the series of Cadere’s announced mobile, or “promenade” exhibitions.

¹⁰ David Bourdon, *André Cadere, 1934-1978, Arts Magazine*, 53, nr.3, November 1978.

¹¹ Kim Levin, *A Stick in Time, Village Voice*, 50, December 12, 1989.

A BLINK OF THE PAST:
IOAN BĂRBULESCU (1860–1944)¹

Corina Teacă

The painter Ioan Bărbulescu was born at Comanii de Sus, Olt district on August 10th, 1860¹ in the family of Barbu² (sin³ Striinu) and Dumitrana (sin Palade) and died at Bucharest in September 1944. His parents' names appeared in the book of baptised children of his village⁴. After a few years spent at the *Ionaşcu* School in Slatina, he followed the classes of the Theological Seminary in Curtea de Argeş⁵ and then enrolled in the School of Fine Arts in Bucharest. A certificate testifying his graduation, undersigned by Theodor Aman, at that moment the school's principal, is given in January 1889 but a note listing personal documents mentioned a diploma from January 6th, 1887. Having the support of the art collector Ioan Kalinderu (1840–1913), the artist continued to study at *Académie Julian* for two more years (1893–1895). In the book of the students of *Académie Julian*, now saved in *Centre Historiques des Archives Nationales*,⁶ along with his name are noted the initials of his professors: G[uillaume-Adolphe] Boug[ueriau] (1825–1905), and D&B – maybe Lucien Doucet (1856–1895) and Alfred Henri Bramtôt (1852–1894), last one, a former student of Bouguereau.

During decades, a large number of Romanian students attended classes there, among them Ştefan Luchian, Constantin Artachino, Dimitrie Serafim, Gheorghe Petraşcu, Eustaţiu Stoenescu, etc. The name of Bouguereau was familiar to many Romanian artists studying at *Rodolphe Julian's Academy*. Guillaume Bouguereau's high technical finish in painting made him to be associated with the academic tradition. He used to recommend to his students an accurate drawing and his indications echoed in some portraits and figure landscapes made by Bărbulescu after his return from Paris in August 1897. In the second half of the nineteenth century France offered the scene for contradictory artistic movements from academicism to impressionism and

symbolism. At the end of the century in the Romanian art these tendencies are interfering not only at a general level but at an individual one. By its eclectic general features the work of Ioan Bărbulescu was undergone to the same influences, overpassing sometimes the boundaries of academicism inoculated in his formative years in the art schools of Bucharest and Paris.

In Paris his life turned to new horizons; there he met his future wife, Caroline Laporte, later a favourite model for him. They rent an apartment in rue Cherche Midi 31 (meanwhile the building was demolished), close to *Julian Academy*. Caroline's figure appears in few canvases, one of them in the collection of *Art Museum* in Craiova. She joined him in Bucharest where they married in July 29th, 1900. The artist couldn't afford a bohemian way of life and after his arrival in Bucharest he got a professor chair of calligraphy at the Trade School. This fact had to be restrictive to his artistic activity and the participation in exhibitions. Still, the catalogue of the Official Salon in 1898 mentions his presence; in the same year his works are displayed within the *secessionist* exhibition organized by the artistic society

Ileana. In the first of these exhibitions the catalogue mentions eleven paintings: *Prima țigară/ The first cigarette* (no. 25), *Nud de femeie/ Nude of a Woman* (no. 26), *Bilete de bancă/ Bank Bills* (no. 27), *Uvrier/ Worker* (nos. 28 and 29), *Țărancă de la Olt/ Paysant Woman from Olt* (profile, no. 30), *Țărancă de la Olt/ Paysant Woman from Olt* (no. 31), *Un fumător/ A Smoker* (no. 32), *Între oglinzi/ Between Mirrors* (no. 33)⁷, *Modelul meu (înaintea oglinzii) /My Model in Front of the Mirror*, (no. 34, now at the *Museum of Art in Craiova*)⁸, *Modelul meu /My Model* (no. 35). Some of them are identified: *Țărancă de la Olt* (profile, no. 30), at this moment in the family's collection, is a realistic portrait of his grandmother. Two other effigies of his mother were donated by painter's daughter to the *Art Museums in Iași* (*Portret de bătrână/ Old woman*, inv. 336) and *Slatina* (*Portret de bătrână cu creangă de liliac, Old woman with lilac* 1913, inv. 442)⁹.

Excepting the portraits, his works also contains landscapes and religious painting. It was in the Theological Seminary where the young Bărbulescu discovered his inclination to arts. A charismatic figure of the time Ghenadie Petrescu, Bishop of Argeș (since 1876) and future Metropolitan of Valachia (1893–1896) noticed his talent and encouraged him in choosing the artistic life. This fact put an end to his career as clergyman. Traces of his connection to religious *milieu* could be seen in a few icons and religious compositions or portraits: *The Temptation of Christ* (a copy after Ary Scheffer realized in 1895), *Jesus Christ and Mary Magdalene* (together with and *The family of Ghenadie Petrescu*, all three at Căldărușani Monastery)¹⁰, an icon of *Jesus Christ* and a *Resurrection* (both in the collection of Valentin and Maria Peteanu). The paintings of Căldărușani certainly belonged to Ghenadie Petrescu, the abbot of the monastery (he retired here after his resignation in 1896 from the position of Metropolitan). This range of paintings reveals some stylistic similarities with the Romanian religious painting of the

time strongly influenced by Gheorghe Tattarescu and Theodor Aman. Still uncertain remains his contribution at the decoration of the *Church Hagiul (Adormirea Maicii Domnului)* in Bucharest, placed in the neighbourhood the artist lived. The backside of the large cross dominating the altar is signed *Bărbulescu*. The church was repainted in 1898. Nicolae Stoicescu¹¹ considered Ștefan Stoenescu as the author of the mural painting but the question of the authorship still remains open.

The artist paid a particular attention to the portrait, a favourite genre for him. To those just mentioned above, there are many others testifying his constant interest in this genre. Two representations of Ioan Kalinderu, supposed to be a friend and a supporter, are known today, one of them joining collector's own figure in a double-portrait with that of the painter (Fig. 1), and the other – now at the *Art Museum in Slatina* - showing him on his catafalque (Fig. 2) painted (most probably) in 1913, the year of collector's death. A gentle light enveloping the head of the dead, rendered in the style of Eugène Carrière dominates this ultimate picture of Kalinderu. The double-portrait preserves an intimate dimension: his mentor's figure appears behind the painter suggesting a close connection between them. It's an icon of remembrance and gratefulness toward his old friend.

Besides the double-portrait with Kalinderu in the background there are few portraits which atested the artist's qualities as a portraitist. A work depicted in a quite hyperrealistic style *Three partymen (Trei cheflii, Art Museum, Slatina, Fig. 4)* within the genre painting and the portrait characteristics are mixed, proofs how far his skills as a portrait-maker go. We can observe in this group-portrait from Slatina three types of social individuals joined in the same image: the *flaneur*, the active politician (the socialist), and in the background, the artist himself. Behind the every personal connotations of the picture, the composition could be interpreted by its social bias. This painting remains quite



Fig. 1 – *Double portrait (Ioan Bărbulescu and Ioan Kalinderu)*, oil/canvas, 12X21cm, coll. Rodica and Ștefan Duțu, Bucharest.

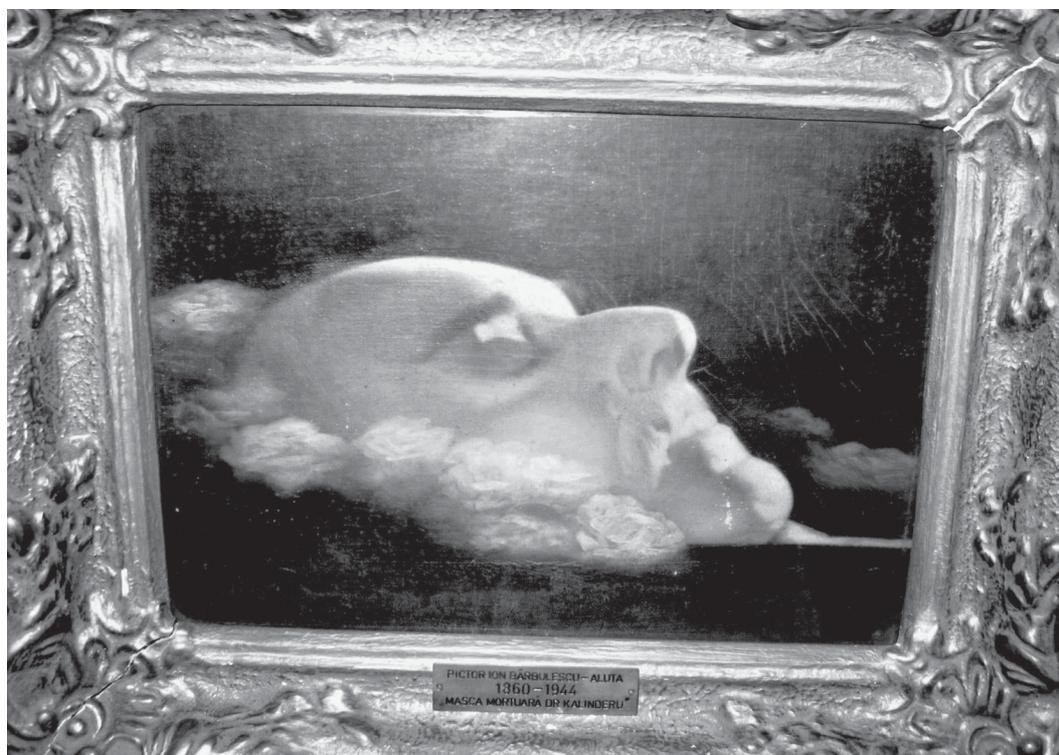


Fig. 2 – *Ioan Kalinderu on his catafalque*, 1913, 24X33 cm, oil/canvas, Art Museum, Slatina.



Fig. 3 – Ioan Kalinderu.



Fig. 4 – Three partymen, 1900, oil/canvas, 80X100 cm, Art Museum, Slatina.



Fig. 5 – *Self-portrait in the mirror*, oil/canvas, 70X100, Art Museum, Iași.



Fig. 6 – *Ioan Bărbulescu at Julian Academy*, photo in the family's archive.

unique in his work by the exalted expressions of the characters, capturing viewer's attention. The rest of his paintings evoke his models in passive conventional attitudes.

Bărbulescu's realistic language seemed to be also appreciated in official circles; in 1909 he received the commission to paint the portraits of Their Royal Majesties King Carol I and Queen Elisabeth, and those of Prince Ferdinand and Princess Maria of Romania.¹² Perhaps Ioan Kalinderu, at that time administrator of the Royal Estate (since 1884¹³), interceded again in his favour.

If the official commission imposed strictly the type of representation, the portraits made by his own reflect a different attitude towards the model despite most of them are treated according to academicist rigours. Two twin portraits – a man and a woman (no. inv. 439 and 440) – from the Art Museum Slatina reveal the same conservative conception. A special place

in his work is taken by the *Self-portrait in the mirror* (Art Museum in Iași, Fig. 4) leading us to Symbolism and its alterate perception of the ego. He went back to the same motif of the mirror in a portrait of his wife (*Portret în oglindă/ Portrait in a mirror*, Art Museum, Craiova) painted in the same period. Another (self-?) portrait suggests the presence of the mirror in the real space of the viewer, thus creating a virtual dialogue with the image.¹⁴ Together with these two portraits a romantic *Nocturnal view from Bucharest* (coll. Peteanu) describing the mysterious atmosphere, enveloping the human silhouettes and buildings remain quite insolite in his work. But Symbolism was a temporary option for the artist. Another few landscapes reveal rather a documentary interest in the motif, as well as some portraits or still-lives.

Notes

¹ Do not confound with the younger painter and graphic artist Ion Bărbulescu (1887–1969) who used to sign B'Arg. Ioan Bărbulescu's name appears in the catalogues of the exhibitions also as Ion Bărbulescu (*Expoziția artiștilor în viață*, 1898), Aluta Barbulescu (*Expoziția artiștilor în viață*, 1899) or Ioan Bărbulescu Aluta (*Expoziția oficială de pictură, sculptură și arhitectură*, 1902).

² In a donation paper his daughter Margareta Bărbulescu Peteanu gave 1869 as painter's birthyear.

³ The conversion of father's first name into the last one was a common practice at that time.

⁴ = son of in an archaic Romanian language.

⁵ In *Condică pentru botezați, comuna Comani din anul 1860*, according to the certificate issued by the National Archives of Olt District on September 10th, 2008.

⁶ Courtesy for all information regarding his education to painter's granddaughter, Rodica Dușu.

⁷ The exhibition's catalogue listing the names of students at *Julian Academy* between 1868–1939 omitted the name of Bărbulescu. See *The Julian Academy Paris 1868–1939*, Shepherd Gallery, New York, 1989.

⁸ This painting could be that *Portret în oglindă* now in the collection of *Art Museum* in Iași.

⁹ The painting was donated to the museum in 1966 together with two more others: *Creangă cu struguri* (0.60x0.25m) and *Pe malul Oltului* (0.51x1 m).

¹⁰ The document signed at November 28th, 1980, specified eleven canvases to be donated: *În lipsa picturului*, *Portret de femeie* (possibly his wife), *Portret de bărbat*, *Copil cu umbrelă* (artist's daughter, Margareta), *Bătrână* (*Portret de bătrână cu creangă de liliac*), *Car cu boi pe*

ninsoare, *Cireadă*, *Saca pe ninsoare*, *Piața de flori din București*, *Piața de păsări București*, *Primăvara*. It was also mentioned a previous donation since 1970: *Trei cheflii* and *Masca mortuară a doctorului Kalinderu* (mistitled; in fact it is not a mortuary mask but a portrait of the collector on his death bed). See also note 4.

¹¹ Arhimandrit Veniamin Nicolae, *Minăstirea Căldărușani. Ghid – muzeu*, s.a. București, I.P. „13 Decembrie”.

¹² Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, Ed. Academiei, 1961, p. 215.

¹³ See the note 28514 of March 21, 1909 received from the of the Ministry of Industry and Trading which confirmed the command for the portraits: *Domnule, pe baza ofertei prezentată de Dv. și înregistrată la no. 37584/909, Ministerul a aprobat ca Dv. să executați 4 portrete ale M.S. Regelui și Reginei și A.L. Principele și Principesei României, pictură în ulei, mărimea ¾ executate în mod artistic și din materialele cele mai fine pe prețul de lei 1100 în total. Confirmandu-vă această comandă vă invităm a începe executarea lor; predându-le în timpul cât mai scurt posibil Ministerului. Primiți vă rog, Domnule, asigurarea deosebitei mele considerații. Șeful serviciului [Personalului, Ordonanțarilor and Contabilității]s.s. indescifrabil. Domniei sale, domnului I. Bărbulescu, profesor, pictor. Strada Lirei nr. 33 București.*

¹⁴ C. Diaconovich, *Enciclopedia Română*, Sibiu, 1900, vol. II, p. 932.

¹⁵ Now in the family's collection.

Les communications du premier jour de la session annuelle d'art médiéval, cinquième édition, se sont concentrées sur la Moldavie.

CARMEN SOLOMONEA a présenté certaines *Opérations de restauration de la peinture murale dans la zone supérieure du narthex de l'église St. Nicolas de Popăuți-Botoșani*. Les travaux de restauration déroulés entre 2007 et 2008 ont rendu possible l'identification des dégradations et des stades d'évolution, ainsi que la découverte de l'image authentique de la peinture murale sur les surfaces de la voûte du pronaos, de sa base et des lunettes, aussi bien que quelques scènes de la vie de Saint Nicolas. Dans l'ensemble de la chambre, on a constaté une infiltration massive de l'eau des précipitations et des effets de condensation dus à l'humidité. L'état de conservation de la zone présentait des dépôts et une attaque biologique sur toutes les surfaces ; des réparations et des repeints sur la voûte (datant, probablement, de 1926-1927), qui ont dénaturé l'aspect original ; des voiles et des croûtes salines qui ont provoqué des altérations et la perte locale de la couleur; des détachements entre la couche de préparation et la maçonnerie ; des lacunes dans la peinture des pendentifs, des arcs et des lunettes, rendant visible la couche de la première décoration d'en dessous et la maçonnerie de l'église. On a identifié des matériaux employés pendant les interventions antérieures: plâtre, caséine, employée probablement comme fixatif pour la couche picturale et les effets d'anciens *nettoyages*. Les actuelles opérations de conservation et de restauration réalisées sont le nettoyage et la consolidation de la couche de peinture, la reconstruction de l'adhérence entre les couches, les traitements avec des solutions antimicrobiennes, l'élimination des repeints et des réparations, le complément des lacunes de grandes dimensions à l'aide du mortier de lait de chaux ayant une tonalité proche à celle originale, avec des surfaces texturées. À travers ces opérations, on s'est également proposé de mettre en évidence, au cadre du champ pictural, des portions de la première décoration, qui fournissent d'ailleurs des données spécifiques et intéressantes concernant l'aspect du pronaos, avant la réalisation de la peinture.

La communication de VLAD BEDROS s'est développée autour du thème *L'Agneau de Dieu dans la peinture de Moldavie. Contextes iconographiques*. L'auteur passe en revue les différentes utilisations de ce thème dans la peinture murale moldave des XV^e-XVI^e siècles. Il commence avec les niches des prothèses de Voroneț et Bălinești, ensuite avec les embrasures des fenêtres des absides de l'autel – l'emplacement le plus fréquent de l'Agneau – avec les arcs triomphaux de Voroneț et de Neamț, pour finir avec la peinture extérieure (au-dessus de la fenêtre de l'abside de l'autel et au-dessus de l'archivoûte sud de l'exonarthex de

SESSION ANNUELLE DU DÉPARTEMENT D'ART
MÉDIÉVAL DE L'INSTITUT D'HISTOIRE DE
L'ART « G.OPRESCU » DE BUCAREST:
NOUVELLES DONNÉES DANS LA RECHERCHE
DE L'ART MÉDIÉVAL DE ROUMANIE (2008)

Moldovița, au-dessus de la fenêtre sud de la tour de Voroneț). *Agnus Victor* semble avoir une référence eucharistique avant tout, affirmée dans le contexte iconographique de l'abside qui, dans les autres situations, offre à l'image de l'Agneau le statut de représentation de l'intelligible. En couplant le thème de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie avec la plénitude de la Révélation lors de la Seconde Parousie, l'Agneau de Dieu évoque, dans l'iconographie moldave, la croyance de l'Église dans la nature théophanique des mystères qui transcendent le simple souvenir.

Dans l'intervention suivante, CONSTANTIN I. CIOBANU s'est rapporté à *L'iconographie de l'«Hymne Acathiste» dans les fresques de l'église St. Onuphre du monastère Lavrov et dans la peinture extérieure moldave au temps de Petru Rareș*. L'église St. Onuphre du monastère Lavrov (Ukraine occidentale, près de Saryi Sambir ; au Moyen Âge en territoire polonais) conserve des peintures murales qu'on a datées de la fin du XV^e ou du début du XVI^e siècle, lorsque le monastère était orthodoxe. De nos jours, les peintures de Lavrov se conservent en état fragmentaire et seulement dans le narthex : des scènes du cycle de l'«Hymne Acathiste» dans le registre inférieur (côtés nord et sud), des médaillons aux bustes de saints dans la rangée moyenne et quelques images des «Conciles de l'Église» dans le registre supérieur. Tandis que déjà en 1925 M. Goloubetz a signalé les traits communs de l'iconographie de l'«Acathiste» de Lavrov et des monuments moldaves du XVI^e siècle, démontrés plus tard par A. I. Rogov, en 1973, la communication de C. I. Ciobanu se proposa de préciser les affinités d'ordre iconographique entre les versions de l'«Hymne Acathiste» de Lavrov et celles des églises moldaves à peinture extérieure du temps du premier règne de Petru Rareș. Après la restauration des peintures de Probota, il

paraît que la version de l'«Acatliste» de ce monastère, ainsi que celle de l'église St. Georges du monastère St. Jean le Nouveau de Suceava, sont les plus proches de la version de Lavrov. La version de l'«Acatliste» de Humor, à laquelle fait allusion A. I. Rogov, est plus éloignée, car dans la rédaction iconographique spécifique de la XVII^e strophe de l'«Hymne» l'image de l'icône de la *Vierge à l'Enfant* est une *Hodigitria* au lieu d'une *Blacherniotissa*, comme à Lavrov, à Probota et à St. Georges de Suceava. De même, grâce à la rédaction de l'«Acatliste» de Probota, où le début du texte de la XVII^e strophe de l'«Hymne» est bien conservé, on peut constater qu'à Lavrov, dans l'image similaire (la plus orientale du mur nord du narthex), il ne s'agit pas de la XXIV^e strophe de l'«Hymne» comme le croyait A. I. Rogov, mais de la XVII^e strophe. Donc, on peut supposer qu'il n'y avait pas de lacune dans la représentation des strophes XX–XXIII de l'«Hymne Acatliste» et que la lecture des images illustrant les strophes de l'«Hymne» sur les murs nord et sud du narthex de l'église St. Onuphre doit être faite tout simplement de l'est à l'ouest et pas de gauche à droite.

La communication *Lazăr le peintre* de CONSTANȚA COSTEA a commenté la présence inhabituelle, dans la théorie des moines de la composition de *Tous les Saints* sur les absides de Voroneț (peinture extérieure, 1547), du zôgraphe Lazăr, confesseur et martyr de l'iconoclasme sous l'empereur Théophile. La figure de l'artiste est considérée le témoignage d'un intérêt renaissant pour la théologie de l'image sacrée, contenue dans un nombre important d'homélies sur les icônes, dans les versions des manuscrits slaves de la Moldavie du XV^e siècle.

Dans l'intervention *Eléments inédits dans les Ménologes de la Moldavie du XVI^e siècle*, ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI met en discussion une illustration inédite du jour de 13 novembre dans les *Ménologes* de Moldavie, jour de la commémoration de St. Jean Chrysostome. En général, l'illustration de ce jour a été faite par la figure du saint : buste (Graecanica, Markov Manastir), debout (Deșani, Dobrovăț, Probota, Suceava – St. Georges, Moldovița, Tismana, Căluu). À Humor, Suceava – St. Démètre, Voroneț exonarthex, Neamț et Sucevița, St. Jean Chrysostome a été représenté en tant que *Source de Sagesse*, image qui renvoie aux textes lus aux vêpres de 13 novembre, illustrant parfaitement le texte évangélique (*Jean, 7 : 38*) lu à la liturgie du jour de la Descente du Saint-Esprit ; aux matines, le même jour, on introduit l'enseignement de St. Jean, selon lequel l'approche de l'enseignement du Christ, approche animée de foi, est comparable à un être assoiffé attiré par l'eau. La conclusion de l'auteur est que le rapprochement entre les scènes de martyr et l'illustration de St. Jean Chrysostome en tant que *Source de Sagesse* dans le *Ménologe* peut étendre son sens d'une simple illustration du jour de 13 novembre jusqu'à la relation qui semble s'établir entre elle et les autres scènes. Suivant l'enseignement de Jésus, les martyrs renaîtront dans la vie éternelle juste par le fait de leur

foi. La tentative des auteurs du thème ménologique de l'encre dans la réalité liturgique est encore plus claire.

La communication de MARINA SABADOS, *L'iconostase de Rădeana-Bacău (1658)* concerne une pièce très peu connue par rapport à l'importance qu'elle présente dans l'art moldave du XVII^e siècle. Donnée en 1658 par le voïvode Gheorghe Ștefan, avec sa femme Ilisafte, à l'église Saint Michel du village de Rădeni, fondation de son père, le logothète Dumitrașco Ștefan, de 1628, cette iconostase suit le modèle de celle donnée par Vasile Lupu en 1643 à la chapelle de la citadelle de Neamț, ayant pourtant une envergure plus ample par rapport à celle-ci. L'analyse iconographique, ainsi que celle de la composition des scènes et du style, appliquée aux icônes royales (sauf celles de la Vierge et de Jésus Christ, repeintes au XIX^e siècle), aux icônes des fêtes, à la rangée de la *Grande Déisis* et aux prophètes, indiquent des rapprochements de l'art des peintures ruthènes de la région galicienne, auquel Gheorghe Ștefan aurait fait appel, probablement, pour la réalisation de sa donation. Quant à la décoration sculptée en bois de l'iconostase, celle-ci, du reste bien intégrée dans l'ensemble, soulève d'importants problèmes à cause des ressemblances aux iconostases moldaves de la deuxième moitié du XVIII^e siècle (les portes royales de Moldovița, 1779, les décorations sculptées au sommet des iconostases de Dragomirna et de St. Onuphre de Siret). L'auteur considère que l'iconostase de Rădeana aurait représenté un possible modèle pour la sculpture décorative des iconostases de Moldavie au XVIII^e siècle.

L'intervention de RUXANDRA LAMBRU, *Les inscriptions slaves de l'iconostase de l'église de la Dormition de la Vierge de Plopeni, département de Suceava*, présente les inscriptions qui apparaissent dans le registre des prophètes de l'Ancien Testament sur l'iconostase (env. 1754). Les textes sur les phylactères des prophètes représentent, à deux exceptions, des versets de l'*Acatliste de l'Annonciation* et du *Canon de la Vierge* qui sont lus ensemble aux matines du cinquième samedi du Grand Carême. La cohérence de la citation d'une unique source liturgique a facilité la comparaison des inscriptions de Plopeni avec quelques éditions du *Triode* imprimées dans la respective période à Lvov, Kiev, Moscou et Buzău, à l'intention de trouver l'éventuel modèle-source. Les ressemblances de graphie ou d'abréviation ne convergent pas vers un unique modèle est-slave, en échange, on constate que certaines variantes lexicales consignées à Plopeni ne se retrouvent que dans le *Triode* de Buzău ou dans celui imprimé par Coresi à Brașov en 1578. En conclusion, on peut affirmer que les caractéristiques des inscriptions slaves sur l'iconostase de Plopeni sont spécifiques au slavon de rédaction est-slave (russo-ukrainienne), avec certains aspects de graphie et de lexique renvoyant à un modèle antérieur au XVIII^e siècle, ce qui s'explique par le caractère conservateur des textes liturgiques, amplifié par leur diffusion en copies successives.

Une proposition pour un projet de restauration à l'église St. Sabbas de Jassy a déterminé TEREZA

SINIGALIA de mettre en discussion, dans sa communication *Ensembles muraux médiévaux repeints au XIX^e siècle*, un problème jamais abordé dans la littérature de spécialité : l'action de repeindre, dans les décennies 4–5 du XIX^e siècle, les intérieurs de certaines églises de monastères de Moldovie subordonnés aux couvents du Pays Saint : le Saint Tombeau, respectivement, la Patriarchie de Jérusalem, St. Sabbas près de Jérusalem, Ste. Catherine du Mont Sinai. Il nous reste à étudier les raisons de cette démarche, aussi bien que l'option stylistique des higoumènes étrangers qui ont commandé ces ensembles muraux, pour une peinture ayant des traits occidentaux. Un manuscrit de l'archimandrite Nestor Crețulescu, sollicité à conduire l'ancien monastère de St. Sabbas de Jassy, subordonné au couvent homonyme près de Jérusalem, manuscrit conservé au monastère de Neamț, dévoile le nom du peintre qui a réalisé la nouvelle peinture, probablement, à la tête d'une équipe : le grec Georges Nicolau, originaire de Constantinople. La démarche a été soutenue par l'évêque Panaïotis Papasoglu, celui dont le nom figure, en qualité de donateur, sur un panneau peint sur le mur sud de l'exonarthex, daté 1842. Nous apprenons du manuscrit de Nestor Crețulescu que le même Georges Nicolau avait également repeint les églises des monastères de Probota et St. Nicolas–Popăuți de Botoșani. À l'occasion de la restauration de l'ensemble, sous les auspices de l'UNESCO, en 1997–2000, on a renoncé aux repeints de Probota, présents dans l'autel, le narthex, la chambre des tombeaux et, partiellement dans l'exonarthex. À Botoșani, on a probablement éloigné les repeints, dont nous ignorons le nombre, lors de la restauration de 1926.

Le deuxième jour de la session fut consacré, en général, à l'art de Valachie.

Dans sa communication *La bataille de Gurăslău (1601) dans la représentation inconnue du peintre impérial Hans von Aachen*, CONSTANTIN REZACHIEVICI ajoute aux trois représentations déjà connues de Michel le Brave pendant sa vie – sur la médaille qu'il a émise en 1601 et dans les gravures de 1601 de Dominicus Custos et Aegidius Sadeler – trois tableaux allégoriques illustrant les batailles de Călugăreni (1595), Șelimbăr (1599) et Gurăslău (1601). Le deuxième offre la représentation la plus ancienne de Michel le Brave, et de plus, en pied. Les tableaux ont été peints par le flamand Hans von Aachen (env. 1552–1612), Peintre de Chambre (*Kamermaler*) de la Maison d'Autriche et important représentant de « l'école de Prague », qui a réalisé une véritable chronique de la guerre de la Ligue chrétienne contre les ottomans (1593–1606), conduite par l'empereur de Prague et à laquelle un participant important fut Michel le Brave lui-même.

La communication est centrée sur le troisième tableau de Hans von Aachen, dédié à la bataille de Gurăslău, dont l'original, peint à l'huile sur parchemin, se conserve à Vienne, tandis qu'une copie contemporaine se trouve à Dresde. Sur le plan second

se déroule la fin de la bataille de Gurăslău, l'attaque finale des troupes de Michel le Brave et Georges Basta et la fuite en déroute de l'armée de Sigismond Báthory. Sur le premier plan, à gauche, est figurée le camp impérial, à droite se trouve le camp transylvain, vaincu, et au centre apparaît une femme représentant la *Discorde*, accompagnée de symboles militaires et enchaînée à l'arbre des trophées, dix drapeaux, parmi lesquels se détache le drapeau blanc de Sigismond Báthory (que Michel le Brave a pris comme modèle), un drapeau moldave des chevaliers (totalement inconnu) et le drapeau de la ville et du district d'Odorhei. Ce tableau a ouvert dans la création de Hans von Aachen le fil des compositions aux *trophées*, parmi lesquelles, celle dédiée à la victoire de Radu Șerban, à Brașov, en 1603.

CĂLIN BĂRZU a présenté *L'église de Lunca-Stăncești, département de Vâlcea. Quelques commentaires concernant les interventions de conservation-restauration dans l'autel*, s'arrêtant sur l'état de conservation du monument et des opérations de conservation-restauration de la peinture, démarrées en 2008. On a établi que l'état de dégradation de la peinture (implicitement, de la couche-support) a été déterminé par l'entretien inadéquat du monument, ce qui a permis l'installation de l'humidité à l'intérieur et la formation d'une couche consistante de goudrons et poussière. tout cela s'ajoute l'action humaine volontaire ou involontaire qui a conduit à l'érosion de la couche de peinture.

Le projet de conservation et de restauration de la peinture de l'église de Lunca-Stăncești, conçu en 2005, a été mis en application en novembre 2008, la première étape de cette intervention au niveau de l'autel comprenant les scènes : *la Vierge de l'Incarnation, la Communion des Apôtres* – dans la conque, *le Baptême, l'Annonciation, la Nativité, la Présentation de Jésus au Temple, L'Anapeson, la Vision de St. Pierre d'Alexandrie* – sur l'intrados de l'arc de l'autel. Dans le cadre de cette intervention on a effectué des opérations de consolidation des détachements de la couche support et d'éloignement des sédiments adhérents et non adhérents sur la couche de peinture par des moyens physiques et chimiques.

C. Bârzu a présenté l'opération d'intégration chromatique, commencée seulement au niveau de l'abside de l'autel avec les scènes de *la Vierge de l'Incarnation* et *la Communion des Apôtres*. L'opération s'est avérée difficile au cas des portraits, très dégradés, surtout en ce qui concerne les couleurs de terre : ocre, rouge oxyde, vert chrome et leurs combinaisons. L'auteur a précisé que dans le cadre de la présentation esthétique, au niveau de l'ensemble, à côté de l'intégration chromatique s'impose l'étude de l'éclairage adéquat pour une mise en valeur du programme iconographique.

Dans la communication *De nouveau sur l'ermitage des Saints Apôtres de Hurezi*, IOANA IANCOVESCU a démontré que la peinture de l'église de cet ermitage (1700), fondation privée de l'archimandrite Jean,

premier higoumène du monastère, diffère des ensembles de peinture attribués à celui-ci par un étonnant degré de liberté. Par rapport aux sources grecques et ukrainiennes de la peinture de Hurezi, l'érmitage des Sts Apôtres relève un nouveau terme de comparaison : les mosaïques encore visibles, à cette date-là, de Sainte Sophie de Constantinople. Les similitudes thématiques et même plastiques avec le monument emblématique de l'iconophilie sont motivées par le caractère de témoignage des deux ensembles, caractère imposé par le parallélisme des tensions confessionnelles.

Dans *Notes sur des thèmes nouveaux dans la peinture murale brancovane*, ELISABETA NEGRĂU s'est d'abord arrêtée sur le programme iconographique de la peinture d'Arnota. Antérieurement, on avait affirmé que la représentation du « Christ-la Vigne » de la prothèse appartient à l'époque de Matei Basarab et qu'elle a été repeinte à l'époque brancovane. Le thème apparaît également dans le *Slujebnik* enluminé du Métropolitain Ștefan d'Ungrovalachie, illustrant l'*ordo* liturgique de l'*Amnos*. On a aussi considéré que l'image de « Jésus-Vigne » est une création iconographique autochtone. Mais, elle apparaît dans des gravures et des icônes ukrainiennes pendant le dernier quart du XVII^e

siècle. L'hypothèse proposée par l'auteur soutient que le thème avait été introduit en Valachie à l'époque brancovane, la miniature du *Slujebnik* pouvant être le résultat d'une intervention ultérieure dans le manuscrit, compte tenu du style très différent du reste des miniatures. Dans la peinture murale, la représentation brancovane la plus ancienne de la scène se trouve dans l'autel de l'érmitage des Saints Apôtres de Hurezi, fondation de l'érudit archimandrite Jean, connu pour l'introduction des thèmes iconographiques ukrainiens.

Dans la peinture de l'autel de Ocnele Mari (env. 1718), le *Mandylion*, représenté au-dessus du diakonikon, est accompagné par la représentation, dans la niche, d'un calice eucharistique. L'association calice – Mandylion existe également dans un *Molitvelnik* de Râmnic (1706), gravé par un artiste ukrainien, les deux représentations appartenant aux enseignes de la Passion, le calice eucharistique assimilant ici la coupe de la souffrance, tout comme dans la prière de la communion des prêtres. Le Mandylion a eu la signification d'image de la Passion couramment reprise en Occident, ensuite dans les gravures ukrainiennes qui furent des sources pour la peinture brancovane.

Département d'art médiéval

Note

Ce texte a été rédigé à partir des résumés présentés par les auteurs des communications.

„TRANSFORMATIONEN DER
MODERNE UM 1900 – KÜNSTLER
AUS UNGARN, RUMÄNIEN
UND BULGARIEN IN MUNICH”,
11-12 JUNE 2008, ZENTRALINSTITUT
FÜR KUNSTGESCHICHTE MUNICH

The symposium whose topic was mentioned above, the last in a series of five, was organized by the group of art historians who, starting with 2003, had proposed to research into the subject of artistic formation within a fruitful collaboration between several academic and museal institutions in Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, The University Ludwig-Maximilian, The Academy of Fine Art - Berlin, The University of Arts and Nurnberg, Germanisches Museum. The climax of this project, which opens up new perspectives related to international artistic relationships, was the exhibition dedicated to the anniversary of 200 years since the foundation of the Art Academy of Munich opened at Haus der Kunst in 2008.

The topics of the first four symposiums, organized between 2005 and 2007, were as follows: the relationship between national identities and avant-garde internationalism, the way in which it was made possible by Munich, in its capacity as main artistic European center; German art and international modernity seen in relation with the artistic education between 1918-1968,

the artists of Scandinavian countries and the Academy of Munich, American artists, artistic relationships between Munich and Athens.

The symposium in June 2008, organized by Christian Fuhrmeister (Zentralinstitut für Kunstgeschichte) and Lia Lindner (Augsburg), is the last segment of this overarching study carried out throughout a period of five years; its topic was the interfaces on the multiple plans between Munich, one of the most famous European artistic centers and the artists of Hungary, Romania and Bulgaria. Researchers from these three countries as well as from Germany (Lia Lindner, Monika Wucher, Roland Prugel) or America (Steven Mansbach, the well-known author of the book on East-European avant-garde) highlighted a variety of issues related to the cultural exchanges that had modeled the modern European art and to the perspective of a possible history of European art.

A speech germane to this was that of Walter Grasskamp from the Academy of Fine Art in Munich who pointed out in the opening that we are only at the beginning of (re)writing a history of European art. That is why it is necessary to map central east European art, which is insufficiently known, precisely in view of such a project.

The Hungarian art historians brought the most substantial contribution to this symposium. The attendance of well known art historians Erno Marosi and Laszlo Beke, together with Zsuzsanna Bako, Anna Sziney Merse, Andras Zwickl, Ana Maria Szoke, as well as the speeches of Lia Lindner and Monika Wucher focused on the Hungarian art as well, and ensured a

thorough investigation, in depth as well as on the surface, of the Hungarian art of the second half of 19th century and the beginning of the 20th century from the perspective of the very strong relations with Munich.

The Hungarian art historians emphasized the impressive variety of the artistic exchanges with Munich.

In her turn, Lia Lindner considers that Hungarian art offers to European art more than the famous names of Moholy Nagy or Vasarely; hence, she brought up the issue of the existence of a “structure of the sight”, which is specific Hungarian, dwelling upon the moment Hollosy and the latter’s impact on the Hungarian painting. Starting from the critique of historicism by Simon Hollosy on behalf of the ideal of nature, Lia Lidner underlined the fact that what was at stake was not only a simple stylistic change, but a metamorphosis at an ideological and spiritual level related to the aspiration towards self-definition of the Hungarian art. The relationship between tradition and modernity, as defined in an interesting manuscript addressed to the painter and theoretician Bertalan Szekely (1835-1910), who studied in Vienna and Munich and became in his turn professor at the Art Academy of Budapest, captured the attention of Ana Maria Szoke. An acute problem discussed by Laszlo Beke was the lack of adherence of the concepts with which the history of Western art operates to the phenomenon of the painting school in Baia Mare.

The Bulgarian art, which has been linked to the Art of Munich by its very institutional beginnings, was present to the symposium through the speeches of Irina Genova and Denitza Kisseler.

Irina Genova chose a thematic viewpoint and discussed the images of modernity, namely the experience of the city and nature, in the works of artists around 1900 whose artistic career developed in close contact with the Academy in Munich. But her point was in fact the cross cultural substance of these paintings where eclecticism coming from various sources - Paris, Rome,

Vienna - mixed with the initial German artistic education. In her turn, D.Kisseler emphasized the discrepancy between the meaning of the concept of modern in Bulgarian and West European art history.

The paper of Roland Pruegel, who is very knowledgeable about modern Romanian art and the author of a recently published book on the Romanian avant-garde of the '20, dealt with the sinuous path of the Romanian art between Paris and Munich, in the second half of the 19th century when Romania turned to West European models in all domains, the artistic one included, where the need of symbolic representations led to the borrowing of west European stylistic idioms.

Pruegel examined the royal family of Charles the First of Hohenzollern and Queen Elisabeth, known under the pen name of Carmen Sylva and especially Princess Mary, from the point of view of the role they had in the orientation of Romanian arts towards Munich or the Arts and Crafts movement, which was known to the Princess from her own homeland, advocating for a new valorization of the relationship with the art from Munich.

As for me, I was interested in the way in which the Romanian artists educated in Munich perceived the status of art and artists in society and once returned to their homeland they tried, in their turn, to show the Romanian art to advantage by founding the association the Artistic Youth.

At the end of each day of the symposium, Steven Mansbach, Laszlo Beke and Ruxandra Demetrescu (Bucharest) delivered speeches and made comments.

Steven Mansbach, the well known specialist in central and east European avant-gardes, focused on what was missing from the formalist account of classical modern art. His speech concentrated on the methodological aspects of art history and stressed upon the necessity of addressing modern art from a socio-political perspective.

Ioana Vlasiu

Le livre *La peinture murale gothique de la Transylvanie* réunit les qualités d'une étude scientifique et d'un album, dans une nécessaire récupération autant des acquisitions plus récentes de la littérature de spécialité concernant le Moyen Âge occidental en général – auquel se rallie, au point de vue politique et artistique, la Transylvanie – mais aussi, en particulier, avec une stricte référence à la peinture murale gothique dans l'orbite de laquelle s'inscrit la production artistique de Transylvanie qui, à présent, bénéficie également des résultats des restaurations entreprises pendant ces 20 dernières années, comme une continuation des initiatives démarrées au début des années '70 du XX^e siècle.

Les préoccupations de Dana Jenei dans ce domaine ne sont pas nouvelles, au contraire, elles couvrent presque deux décennies d'activité de recherche dédiée à ces problèmes qui ont également fait l'objet d'une excellente thèse de doctorat dans l'Histoire des arts, soutenue, il y a quelques années, à l'Université Nationale d'Arts de Bucarest. Ce livre met en valeur une partie de cette thèse, respectivement, un cadre général dans lequel sont abordés de différents aspects de l'art gothique de Transylvanie, aussi bien qu'une partie substantielle de ce que la thèse apportait de plus nouveau et de plus original. La nouveauté se trouve dans la situation sur deux paliers, celui de la recherche de tous les ensembles de peinture murale gothique, ou influencée par le gothique, de Transylvanie et, dans la mesure où ils étaient connus, d'une révision des opinions antérieurement exprimées à propos de ceux-ci, et d'autre part, la situation sur un second palier, celui des analyses stylistiques et des interprétations personnelles, autant en ce qui concerne les monuments depuis longtemps connus, aussi bien que ceux récemment restaurés, dont certains sont à présent à l'attention des chercheurs et du large public (les peintures murales de la Tour de Marie du Château de Mediaș et celles de l'Église Évangélique de Râșnov). Les deux ensembles représentent de véritables «nouveautés» et même des «surprises» pour le gothique transylvain, autant du point de vue iconographique qu'en tant que valeur artistique des réalisations.

Placés dans tout le contexte des ensembles déjà connus depuis longtemps, ces deux ensembles mettent en lumière des facettes nouvelles du phénomène, en permettant des interprétations plus correctes et plus nuancées de son développement sur le territoire transylvain, de la découverte des sources et la circulation des motifs et des maîtres jusqu'à la réceptivité et la sélection du milieu local des commanditaires et des bénéficiaires et aux adaptations et aux transformations

originales subies par les thèmes, les motifs ou les solutions plastiques.

Le livre est pratiquement structuré dans trois parties, précédées par un chapitre introductif intitulé *La Transylvanie entre l'Orient et l'Occident. Confluences artistiques*.

La première partie présente, dans une tentative de synthèse, des aspects généraux de l'art gothique en Transylvanie, visant également l'impact du style sur les églises de la population roumaine de la province, ainsi que le contexte mental dans lequel y a évolué l'art gothique. La seconde partie définit l'évolution et les caractéristiques de la peinture gothique en Transylvanie, tandis que la troisième analyse – sous la forme d'études de cas, traitées dans leur succession chronologique – 12 grands ensembles conservés dans des églises et des chapelles de la Transylvanie du sud-est et du sud, dans des villes et dans le milieu rural, la plupart, dans les zones habitées par les populations d'origine allemande (*les sashes*) et hongroise (*les sekouï*) : Ghelnița (dép. de Covasna), Malâncrav (dép. de Sibiu), Sântana de Mureș (dép. de Mureș), Sâmpetru (dép. de Brașov), Mediaș (dép. de Sibiu), Biserica din Deal de Sighișoara (dép. de Mureș), l'Église Noire de Brașov, Harman (dép. de Brașov), Râșnov (dép. de Brașov). En ce qui concerne la chronologie dans le texte, le repère a été la datation de la partie la plus ancienne d'un ensemble ou des composantes d'un monument et dans la même «fiche» sont également analysées les phases ultérieures de leur décoration. Mais si, par exemple, pour le cas Malâncrav, où on a à faire avec la peinture de la nef centrale dans une première phase, ensuite, avec la peinture du sanctuaire dans la seconde phase, la solution peut être acceptée, dans le cas Mediaș la solution est discutable. Il s'agit non seulement d'ensembles distincts réalisés à une distance de décennies, mais aussi du placement du premier (autour de 1420) dans l'église paroissiale Ste. Marguerite, sur le mur nord de la collatérale nord et sur le mur nord de la nef centrale (non sur le mur sud, comme on l'affirme dans le texte),

ensuite, le placement du second sur les voûtes du sanctuaire de la même église (autour de 1494), et du troisième dans la chapelle de Marie englobée dans la fortification du «château» de Mediaș, donc, totalement séparée de l'église, sans une datation précise, mais stylistiquement proche d'un courant développé dans l'art européen de la fin du XV^e siècle sous l'influence de la peinture des Pays Bas.

Quoique le livre de Dana Jenei est plutôt un album, avec un très grand nombre de reproductions (119) en couleurs de peintures bien connues et d'autres qui viennent à peine d'entrer dans le circuit public, le rapport texte-image est équilibré, les deux composantes se soutiennent réciproquement. La liste bibliographique contenant des titres récents bienvenus sert en tant que support pour l'information. Il est à suggérer qu'au cas d'une nouvelle édition, dans une langue étrangère peut-être, quelques-unes des inadvertances et des omissions soient corrigées, et certains titres de la bibliographie roumaine de spécialité soient présents, même dans la situation d'une «bibliographie sélective».

Au-delà de tout cela, la parution du livre doit être saluée et il mérite d'être attentivement suivi, car il ouvre une voie nouvelle à la recherche et à l'interprétation d'un des plus significatifs phénomènes de l'art médiéval sur le territoire de la Roumanie.

Tereza Sinigalia

Nicolae Grigorescu și modernitatea, coordonateur Ioana Vlasiu, Institut d'Histoire de l'Art «G. Oprescu», (Académie Roumaine), Ed. Dominor, 2008, 123p., 43ill. en couleur.

L'année 2007 a significé pour la culture roumaine la commémoration du centenaire de la mort de Nicolae Grigorescu (1834-1907). La muséologie et l'historiographie artistique ont marqué ce moment par quelques notables événements : le Musée National d'Art de Bucarest a présenté, dans une ample exposition, le patrimoine grigorescien qui se trouve dans sa possession, en réalisant un parcours qui se propose d'exploiter le sentiment de la nature en tant que «marque» du peintre. L'Institut d'Histoire de l'Art a organisé un colloque dédié à la modernité de Nicolae Grigorescu, colloque qui a réuni d'importants chercheurs tels que Ioana Beldiman, Ioana Vlasiu, Mariana Vida, Marina Sabados, Gheorghe Vida, Adrian-Silvan Ionescu, ainsi que les jeunes critiques et historiens de l'art Olivia Nițiș et Corina Teacă. Ce qui est symptomatique c'est que «les deux histoires de l'art» ont programmiquement évité une (ré)considération grigorescienne sous le signe de «l'artiste national». Il y a sept décennies, la culture roumaine fêtait le centenaire de sa naissance sous le signe d'une claire dimension identitaire, en sondant ce qui tient, là où c'est le cas, au «spécifique national» et à «l'âme roumaine» chez Grigorescu.

Le discours sur l'art roumain, tel qu'il s'était constitué à l'époque de l'entre-deux-guerres, présente deux caractéristiques : d'une part, la dimension générique-culturelle de l'âme roumaine et du spécifique national, concrétisée dans le problème de la tradition, d'autre part, le vocabulaire critique ; ensemble, elles expriment l'image d'une pensée jeune, à peine formée, dans le sens d'une critique et d'une théorie artistique spécialisée et autonome et, implicitement, inévitablement éclectique.

À présent, l'historiographie artistique roumaine se trouve à l'apogée de sa maturité et elle se développe de concert avec les priorités des études visuelles de partout dans le monde. L'analyse des études réunies dans le volume coordonné par Ioana Vlasiu fait la démonstration de quelques thèmes fondamentaux de la recherche contemporaine : la réception et la postérité critique (Gheorghe Vida), le collectionnisme (Ioana Beldiman), l'image visuelle en tant que témoin de l'histoire (Adrian-Silvan Ionescu), le rapport centre-périphérie (Mariana Vida), la légende de l'artiste/la biographie artistique (Marina Sabados), l'exotisme et la modernité (Ioana Vlasiu), la postérité artistique et les épigones (Corina Teacă), le féminisme (Olivia Nițiș). Dans son ensemble, le colloque a créé de nouvelles dimensions à l'image et à la place de Grigorescu dans l'histoire de l'art roumain, et, implicitement, en amendant les deux «topoi» transformés en clichés : le spécifique national et les avatars impressionnistes. Les études présentes mettent (également) en évidence d'autres aspects symptomatiques comme, par exemple, l'intérêt du «peintre national» vis-à-vis de l'estampe japonaise et son étonnante influence sur sa sensibilité moderne ; dans sa remarquable contribution, Ioana Vlasiu avance une très intéressante hypothèse concernant la fameuse phase «blanche» grigorescienne, en réinterprétant sa monochromie sous le signe d'une possible transition de l'impressionnisme au symbolisme : «la période blanche de Grigorescu est strictement contemporaine avec le triomphe de Whistler et la vogue du symbolisme». Impressionnante est l'attention prêtée aux documents d'archive et aux textes critiques (littérature artistique), telle qu'elle se présente dans les recherches de Ioana Beldiman (qui identifie – en partant de l'analyse des catalogues d'expositions – les collectionneurs grigoresciens), de Gheorghe Vida (qui analyse des aspects de la réception de la critique grigorescienne, présents dans les textes d'auteurs célèbres, de C.I.Stancescu jusqu'à G.Oprescu), ou d'Adrian-Silvan Ionescu (qui offre, aussi, une intéressante leçon d'histoire, en analysant la participation de Grigorescu en qualité de reporter de guerre pendant la Guerre d'Indépendance).

Dans un geste de naturelle révérence, les ouvrages du colloque ont été dédiés à la mémoire de l'historien de l'art Remus Niclescu (1927-2005), en nous rappelant que ses recherches sur la vie et l'œuvre du premier artiste roumain moderne restent fondamentales pour l'histoire de l'art roumain.

Ruxandra Demetrescu

ABRÉVIATIONS

<i>AAR-MSI</i>	– <i>Analele Academiei Române, Memoriile Secției Istorice</i> , București
<i>AAR-MSL</i>	– <i>Analele Academiei Române. Memoriile Secției Literare</i> , București
<i>Art.Bull</i>	– <i>Art Bulletin</i> , New York
<i>AT</i>	– <i>Ars Transilvaniae</i>
<i>BCMI</i>	– <i>Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice</i> , <i>București</i>
<i>BCMI-sn</i>	– <i>Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice</i> , nouvelle série, București
<i>BHG</i>	– <i>Bibliotheca hagiographica graeca</i> , éd.3 (François Halkin), I-III, Bruxelles, 1957
<i>BM</i>	– <i>Burlington Magazine</i> , London
<i>BMI</i>	– <i>Buletinul Monumentelor Istorice</i>
<i>BOR</i>	– <i>Biserica Ortodoxă Română</i> , <i>București</i>
<i>BRV</i>	– <i>Bibliografia Românească Veche</i> , <i>București</i>
<i>Byz</i>	– <i>Byzantion</i> , <i>Bruxelles</i>
<i>CahArch</i>	– <i>Cahiers Archéologiques</i> , <i>Paris</i>
<i>CL</i>	– <i>Convorbiri Literare</i> , Iași, <i>București</i>
<i>DRH</i>	– <i>Documenta Romaniae Historica</i>
<i>GB</i>	– <i>Glasul Bisericii</i> , <i>București</i>
<i>GBA</i>	– <i>Gazette des Beaux-Arts</i> , <i>Paris</i>
<i>JWCI</i>	– <i>Journal of Warburg and Courtauld Institutes</i> , London
<i>MMS</i>	– <i>Mitropolia Moldovei și Sucevei</i> , <i>Suceava</i>
<i>Mélanges-BIFHER</i>	– <i>Mélanges. Bibliothèque de l'Institut Français de Hautes Etudes en Roumanie</i> , <i>București</i>
<i>MO</i>	– <i>Mitropolia Olteniei</i> , <i>Craiova</i>
<i>PG</i>	– J.P.Migne, <i>Patrologiae cursus completus. Series graeca</i> , Paris, 1857
<i>PVAR</i>	– <i>Pagini de Veche Artă Românească</i> , <i>București</i>
<i>RI</i>	– <i>Revista Istorică</i> , <i>București</i>
<i>REB</i>	– <i>Revue des Études Byzantines</i>
<i>RESEE</i>	– <i>Revue des Études Sud-Est Européennes</i>
<i>RM</i>	– <i>Revista Muzeelor</i> , <i>București</i>
<i>RMI</i>	– <i>Revista Monumentelor Istorice</i>
<i>RMM.MIA</i>	– <i>Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă</i>
<i>RRHA-BA</i>	– <i>Revue Roumaine d'Histoire de l'Art</i> , série <i>Beaux Arts</i> , <i>București</i>
<i>SCIA-AP</i>	– <i>Studii și Cercetări de Istoria Artei</i> , série <i>Arta Plastică</i> , <i>București</i>
<i>SMIMd</i>	– <i>Studii și Materiale de Istorie Modernă</i> , <i>București</i>
<i>SMIM</i>	– <i>Studii și Materiale de Istorie Medie</i> , <i>București</i>
<i>ST</i>	– <i>Studii Teologice</i>
<i>ZRVI</i>	– <i>Zbornik Radova Bizantoloski Institut</i>
<i>BAR</i>	– <i>Biblioteca Academiei Române</i> , <i>București</i>
<i>ANIC</i>	– <i>Arhivele Naționale Istorice Centrale</i> , <i>București</i>

Les auteurs sont invités à utiliser la liste des abréviations de notre revue. Pour les titres de diverses revues qui ne se retrouvent pas dans cette liste, mais qui sont souvent citées dans les articles envoyés, les auteurs sont invités à proposer de nouvelles abréviations. La liste est rédigée pour chaque numéro de notre revue, en fonction des titres cités dans les articles contenus dans le numéro respectif.

**CARTEA A APĂRUT CU SPRIJINUL
ADMINISTRAȚIEI FONDULUI CULTURAL NAȚIONAL**