

CHRONIQUE ET VIE SCIENTIFIQUE

Dans son discours d'ouverture ADRIAN-SILVAN IONESCU, directeur de l'institut, a souligné le caractère pérenne de la session scientifique *Nouvelles données dans la recherche de l'art médiéval de Roumanie*, – session, organisée par le *Département d'art médiéval* –, qui, en Décembre 2014, est arrivée à sa onzième édition. Il a souligné que nombre de communications présentées lors de ces sessions ont été publiées dans les revues de l'institut et ont constitué une contribution substantielle dans le domaine de la recherche de l'art roumain médiéval et – à la fois – de l'art des pays limitrophes.

La séance du matin, le 11 Décembre, a été consacrée à l'art de la Transylvanie.

La première communication fut celle de DANIELA MARCU ISTRATE, ayant comme thème *Quelques considérations sur les débuts de l'architecture médiévale en Transylvanie: l'église d'influence byzantine d'Alba Iulia (X-XI siècles)*. L'auteur rappelle qu'en été 2011, devant la Cathédrale catholique romaine d'Alba Iulia, ont été découvertes les ruines d'une église ayant un plan qui peut être interprété comme une version provinciale d'un plan en forme de *croix grecque*. L'église est composée d'une nef rectangulaire et d'une abside à demi-circulaire, aux dimensions probables (au niveau de l'élévation) de 21 m x 12 m. Au milieu de la nef, quatre piliers délimitent un carré aux dimensions de 4,3 m x 4,3 m, axés sur l'espace central mais sans correspondre à la naissance de l'abside. Les fondations de l'église ont été construites en divers matériaux : pierre de rivière, pierre rugueuse de carrière, fragments de briques romaines réutilisées, le liant principal étant l'argile. Une chape épaisse de mortier mélangée avec des briques pilées forme la base d'une élévation en blocs de pierre façonnés d'une manière rudimentaire.

Grâce au contexte de sa découverte, l'église a été datée aux X^{ème} – XI^{ème} siècles. Ses fondations ont recoupé plusieurs complexes du Haut Moyen Âge appartenant

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*

Onzième édition, 11-12 Décembre 2014

à un horizon culturel local des IX^{ème} – X^{ème} siècles et ses ruines ont été détruites par les nombreuses tombes du cimetière hongrois existant ici depuis la fin du XI^{ème} siècle et jusqu'aux premières décennies du XIII^{ème} siècle. Cette chronologie contextuelle s'appuie sur des sources historiques. L'apparition de l'église reflète, probablement, le retour des Byzantins sur le Danube au X^{ème} siècle, à savoir la décroissance de l'influence de l'Empire Bulgare dans la vallée du Mureş. Il est très probable que l'apparition de cette église date du milieu du X^{ème} siècle et qu'elle soit liée au contexte des activités de la mission Byzantine de christianisation des territoires appelés *Tourkiei*. L'importance de cette église est soulignée par ses dimensions impressionnantes, comparables aux églises contemporaines de Constantinople ; ce fait pourrait être signifiant dans le contexte de l'existence d'un siège d'évêché orthodoxe dans la région.

En territoire Byzantin ou d'influence Byzantine dans les Balkans, c'est une des très rares églises datée grâce au contexte archéologique et architectural de sa découverte : cette église pourrait devenir un jalon important dans les recherches de l'histoire de la Transylvanie et de l'Hongrie, mais aussi dans l'étude de l'architecture byzantine.

L'église confirme l'importance du site d'Alba Iulia comme noyau d'une formation politique locale (le Voïvodate de Bălgrad), important non pas seulement pour les populations locales, mais aussi pour les grandes puissances de l'époque qui se disputaient le contrôle de la région: le Tsarate Bulgare (site et nécropole du IX^{ème} – X^{ème} siècles), l'Empire Byzantin (construction de l'église, mission de christianisation et d'institutionnalisation) et l'Etat Hongrois du roi Étienne (conquête du site d'Alba Iulia, transfert à Alba Iulia du siège de l'évêché de rite romain de Transylvanie).

L'auteur de la communication a souligné que la construction de cette église reflète une pénétration culturelle et religieuse Byzantine dans le sud de la Transylvanie au milieu du X^{ème} siècle et offre des arguments supplémentaires pour la réévaluation des débuts de l'architecture médiévale dans la région. Ainsi, l'église d'Alba Iulia offre un appui sérieux pour la datation précoce de l'église de Densus, les planimétries des deux bâtiments étant presque identiques. Dans le même contexte de l'influence de la Civilisation Byzantine provinciale, l'auteur a présenté des analogies architecturales grâce auxquelles l'église de Gurasada peut être datée de la même période, c'est-à-dire du X^{ème} ou du XI^{ème} siècle.

La communication commune d'ANNA ADASHINSKAYA et de DRAGOȘ GH. NĂSTĂSOIU portait sur l'art de la Transylvanie et avait le titre *À propos de la datation des peintures murales de l'église Saint-Nicolas de Ribița à la lumière de nouvelles informations*. DRAGOȘ GH. NĂSTĂSOIU – qui a présenté la communication – commença son allocution par une courte description des résultats

obtenu par les historiens de l'art au cours des deux dernières décennies. Bien que la restauration de l'église de Ribița (région de Hunedoara) eût démarré aux années 1994 – 1995 et qu'elle soit encore inachevée, les travaux de décapage des peintures murales ont mis en lumière un certain nombre de nouvelles données permettant à formuler certaines hypothèses sur la datation des peintures murales. Poussée par le désir de corriger la lecture erronée – prise comme telle par les historiens de l'art – d'une inscription récemment découverte, la communication est devenu un examen critique des informations données par les textes slavons conservés dans l'église: de l'inscription de la *peinture votive*, des inscriptions de nature votive de l'au-dessus et du voisinage immédiat de *l'image de Saint Jean-Baptiste* (toutes les trois dans le registre inférieur de la paroi sud du *naos*) et d'une inscription récemment découverte (dans la partie nord de la voûte de l'autel, entre les représentations de deux évangélistes assis). Le caractère fragmentaire de ces inscriptions et l'examen critique de leur contenu ne permettent (pour le moment !) que de formuler des hypothèses au sujet de la datation de l'ensemble des peintures murales : que ces hypothèses soient confirmées ou non, nous allons le savoir lors de l'achèvement des travaux de décapage, de nettoyage et de restauration des fresques. Le détail de la peinture votive avec l'indication de la date chronologique – date – lue par Silviu Dragomir comme *l'année 6925 (=1417)* ne figure pas dans la photo d'avant 1930 qui accompagne son étude. Probablement, l'historien roumain s'est basé sur la transcription de l'inscription faite en 1869 – 1870 par le prêtre de Ribița, juste un an avant la publication par Ödön Nemes des informations à propos des fondateurs de l'église et des inscriptions indiquant *l'année 1404*. L'année de l'inscription fragmentaire de l'autel ne se conserva pas, mais des informations qui existent encore semblent indiquer l'année 1393 comme la date à laquelle on a réalisé au moins la décoration

murale de l'autel, sinon toute la peinture de l'église (seulement l'achèvement de la restauration des fresques peut apporter des preuves claires et concluantes pour avancer une formule plus précise au sujet des étapes de la décoration). L'examen épigraphique et paléographique des peintures et des textes de l'église ont indiqué l'existence d'au moins deux « mains » individuelles: l'*inscription votive* et les *inscriptions* avoisinées aux images des saints rois hongrois se distinguent à la fois entre elles et par rapport aux autres inscriptions de l'église. Les informations fournies par les quatre inscriptions au caractère votif ont conduit à l'hypothèse selon laquelle l'ensemble des peintures murales a été matérialisé par la volonté de plusieurs donateurs qui ont contribué financièrement (en mesures différentes !) soit simultanément, soit en périodes distinctes: ce qui imprime un caractère cumulatif à l'acte fondateur – chose loin d'être isolée dans les cas des Pays du Criş et du Haşeg.

La communication de DANA JENEI a eu comme titre *Les Passions, la Mort et la Résurrection du Christ peintes à l'intérieur de l'église Saint-Matthias de Râşnov, année 1500*. L'auteur analyse, pour la première fois, l'ensemble du cycle peint sur le mur nord du chœur de l'église paroissiale *Saint-Matthias* de Râşnov; cet ensemble – y compris le motif dévotionnel extérieur plus ancien de *Vir dolorum* – est lié à la présence du Saint-Sacrement dans la niche du tabernacle, évoquant, à la fois, les pratiques et les croyances du courant spirituel *Devotio Moderna*.

Pour mettre en évidence la *Cène* et la *Crucifixion* – des scènes *eucharistiques* par excellence – les dix images du cycle ne respectent pas la succession des Évangiles; selon l'auteur, ces images se rattachent – comme iconographie et style – à la tradition de la peinture des successeurs sud-allemands de Hans Pleydenwurff – Michael Wolgemut à Nuremberg, Wolfgang Katzheimer à Bamberg et Hans Sienbenbürger à Vienne. Le peintre principal de Râşnov – artiste d'une grande maîtrise – utilise des

motifs directement issus de l'art néerlandais et crée des compositions originales dont, au moins, le *Portement* et la *Descente de la Croix* sont des contributions authentiques à la peinture européenne de l'époque de passage entre le Gothique et la Renaissance; en même temps ce peintre est moins influencé par les sources graphiques (comme c'était le cas des œuvres transylvaines de dix – quinze ans plus anciennes).

La communication d'ALEXANDRU MIHAIL MIHNEA a eu comme thème *Les représentations de la « Vierge protectrice » dans la peinture murale de Transylvanie*. La *Vierge de miséricorde* (dite aussi *protectrice* ou *tutélaire*, « du manteau » ou « de merci ») est une des variantes iconographiques de la peinture chrétienne du thème de la *Vierge Marie*. Par rapport au répertoire d'images existant dans l'Europe Centrale et dans l'Europe de l'Est, les images de la *Vierge au manteau* occupent en Transylvanie une position particulière grâce à l'intégration totale dans l'image complexe du *Jugement Dernier*. L'inclusion de ce motif iconographique marial dans les scènes du *Jugement Dernier* change le statut symbolique de l'image par rapport à ses usages d'avant et d'après ce phénomène. Dans la première partie de sa communication, l'auteur se concentra sur les sources occidentales écrites qui parlent de la protection exercée par la Vierge dans le Monde de l'au-delà. Selon ces sources, le *manteau* de Marie prouve sa force protectrice pour les âmes des pécheurs non seulement au moment du *Jugement Dernier*, mais aussi au feu purificateur du Purgatoire. La deuxième partie de la communication fut dédiée à l'analyse comparative des images de la *Vierge au manteau* de Transylvanie par rapport aux images homonymes existantes dans le Royaume de l'Hongrie. Grâce à cette comparaison, on peut voir que dans les peintures de Transylvanie le *manteau protecteur* de Marie est inclus dans le thème du *Jugement Dernier*, parfois faisant partie directement du thème de l'*Intercession*, parfois comme une présence

doublée ou répétée dans le contexte du *Jugement*. L'auteur croit que ce doublement de la présence de la Vierge Marie est une référence au Purgatoire, le *manteau* de la Vierge étant une représentation symbolique du *lieu d'expiation* dans le Monde de l'au-delà.

La peinture d'un des retables les plus remarquables de la Transylvanie fut l'objet d'étude de CRISTINA SERENDAN qui a présenté à la session une communication ayant comme titre *Le corpus du retable – polyptyque de l'église du village de Dupuş : un regard sur les techniques artistiques*. Le caractère unique de ce retable réside dans la juxtaposition des thèmes de l'Ancien et du Nouveau Testament. La forme d'origine du triptyque à double volée du corpus remonte à 1522 – année écrite sur le billet d'un personnage peint dans la composition *Le couronnement d'épines*. Sa peinture fut restaurée par le prêtre Johann Welther en 1720. Les scènes peintes sur les panneaux fixes du rétable et celles qui sont visible lorsqu'il est fermé font partie du cycle de *La Passion: Jésus au mont des Oliviers, Le jugement de Pilate, Le portement de la croix, La flagellation, Le couronnement d'épines, La préparation de la Croix, La Crucifixion* et *La Résurrection*. Des illustrations à l'Ancien Testament (*La manne, Abraham et Melchisédech*) et *La Cène* s'ajoutent au cycle de *La Passion. La mise au tombeau* est peinte sur la *prédelle* de l'autel. En ce qui concerne les techniques de la peinture du rétable, les conclusions de CRISTINA SERENDAN sont les suivantes: a) L'auteur des peintures se révèle être bien familiarisé avec tout l'arsenal des moyens artistiques de la deuxième moitié du XV^{ème} siècle ; il sait combiner habilement et avec maîtrise les techniques de la dorure, du vernis, de la ciselure, de l'emboutissage, de la gravure et de l'imitation des vêtements précieux par la technique des brocarts appliqués; b) La peinture exceptionnelle des vêtements reflétée dans la façon dont ils se sont conservés jusqu'aujourd'hui, ainsi que la complexité et la variété de l'ornementation, montre sans aucun doute un atelier de

peinture expérimenté dans cette technique, avec des recettes bien établies et vérifiées, – des recettes – qui avaient leur origine dans les pratiques artistiques du Sud – Est de l'Allemagne.

Les séances de l'après-midi, le 11 Décembre, et du matin, le 12 Décembre, ont été consacrées à l'art orthodoxe du Moyen Âge de la Moldavie et de la Valachie.

La communication de VLAD BEDROS a porté sur le programme iconographique de *la rangée inférieure des peintures du naos de l'église Saint-Nicolas de Rădăuți*. L'auteur de la communication a souligné le fait que cette rangée est presque exclusivement réservée aux images des saints moines. Seule une *Deisis royale* et un *tableau votif* – affrontés aux extrémités Est et Ouest de la nef latérale méridionale – s'ajoutent au large « éventail » de saints moines entourant l'espace liturgique et « veillant » au-dessus des tombes des ancêtres d'Étienne le Grand; parmi ces images nous pouvons encore reconnaître – en dépit de l'illisibilité des écritures slavonnes à demi effacées – les images des saints Barlaam et Josaphat, Gélase, Étienne le Nouveau (avec l'icône du Christ), Euphrosyn (avec un rameau portant des fruits) et Pacôme (engagé dans un dialogue avec l'ange de sa vision). Étonnamment, mais dans la peinture votive de l'église, Étienne le Grand est représenté montrant un phylactère déployé avec un texte par lequel le prince moldave adresse au Christ une prière d'intercession. À cette époque on peut trouver en Moldavie ce type d'image de donateur seulement dans le cas du portrait funéraire de l'*hetman* Șendrea, à Dolhești Mari. On peut supposer que cette particularité du tableau votif est inspirée par une formule iconographique serbe. Dans ce contexte nous pouvons rappeler qu'à Ravanića (environ vers 1387) et à Résava (avant 1418) les peintures votives des fondateurs (situées dans les travées occidentales de la nef) sont flanquées par des images de saints moines; plus que ça, à

Résava, le fondateur Stéphan Lazarević – despote serbe – est représenté avec un bandeau déployé, qui contient une prière.

Une communication au titre énigmatique *D'Arbore à Văratec* fut présentée par TEREZA SINIGALIA. Elle portait sur l'iconographie du cycle illustrant la *Parabole du Fils prodigue*. L'auteur a rappelé le fait que la *Parabole du Fils prodigue* a été plusieurs fois représentée dans la peinture extérieure des églises de la Moldavie du Nord comme un cycle composé de plusieurs séquences. Parmi ces cycles, le meilleur conservé est celui de la façade sud de l'église de *La Décollation de Saint Jean Baptiste* du village d'Arbore, fondation du *grand hetman* Luca Arbore, de 1503, peinte plusieurs années plus tard. La *Parabole* comporte six épisodes : *Le fils demande sa partie de la fortune et part* ; *Le fils garde les porcs dans le pays étranger* ; *Le fils regrette la séparation de son père* ; *Le père, sous la figure du Christ, assisté par des Anges en guise de serviteurs, reçoit son fils et l'embrasse* ; *Le père offre un banquet en l'honneur du fils revenu à la maison* ; *Les serviteurs préparent le banquet en l'honneur du « Celui qui a été mort et est ressuscité » (Luc, 15, 11-32)*. Le sens moralisateur est évident et l'emplacement à l'extérieur facilite l'impacte visuel et spirituel avec les croyants. Avec l'ensemble mural de l'église du monastère de Dragomirna le thème du *Fils prodigue* passe à l'intérieur et on le retrouve seulement dans le milieu monacal. Ici il a été peint seulement en deux épisodes – *Le retour du fils* et *La préparation du banquet* – parmi d'autres paraboles placées dans le hémicycle de l'abside de l'autel, peu visible de la nef. Toujours dans un monastère, à Văratec, mais à la base de la tour du dessus du narthex, quatre épisodes de la *parabole* ont été peints autour de 1850, fortement influencés par l'art néoclassique et utilisant comme modèles des gravures et des peintures célèbres de Dürer et de Rembrandt : *Le fils demande sa partie de la fortune et part* ; *Le fils dépense sa fortune dans les pays*

étrangers ; *Le fils garde les porcs dans le pays étranger* ; *Le fils revient à la maison du père*. Le sens moralisateur reste, en dépit du fait que la visibilité est réduite grâce à l'hauteur de l'espace ou le cycle est placé.

La communication de CONSTANTIN I. CIOBANU visait à découvrir *les sources littéraires des « citations » peintes sur les phylactères des saints de la rangée inférieure de la façade de l'église de la Résurrection de Dieu du monastère de Sucevița*. Elle était une suite de l'étude du même auteur au sujet des sentences des pères du désert, des confesseurs, des anachorètes et des stylites peints sur la façade méridionale de l'église de l'Annonciation de la Vierge de Moldovița (voir : RRHA, T. LI, Bucarest, 2014, pp. 37 – 75). Son objectif fut de donner un aperçu précis sur la variété des sources littéraires qui ont été choisies par les auteurs du programme iconographique du dernier ensemble de peintures murales extérieures moldaves peintes au XVI^e siècle. L'auteur de l'étude a montré que ces citations de Sucevița sont en grande partie tirées de la *Collection alphabétique des Sentences des Pères du Désert*. Cette *Collection alphabétique* a le rôle joué au monastère de Moldovița par la sélection des sources grecques primaires de la traduction russe du XIX^{ème} siècle faite par Théophane le Reclus et appelée par celui-ci *Paterikon palestinien*. La paternité de ces citations est plus ou moins arbitraire à Sucevița : nous observons une attribution correcte seulement dans les cas des images des saints Antoine, Nil, Arsène, Étienne le Nouveau, Barlaam et Isaïe. De ce point de vue, la situation est semblable à celle observée aux monastères de Humor et de Moldovița. Dans le programme iconographique de Sucevița il y a plusieurs répétitions des mêmes citations : elles sont attribuées à divers ou aux mêmes saints. C'est le cas des citations de Saint Chariton et de Saint Daniel le Stylite, de Saint Cyriaque l'Anachorète et de Saint Patapios, de Saint Athanase l'Athonite et de Saint

Jean le Calybite, de Saint Nil et de Saint Gerasime, de Saint Jean Damascène (qui est peint deux fois : sur la façade sud et dans l'exonarthex), de Saint Théodore le Confesseur et de Saint Théodose le Cénobiarque, de Saint Arsène de la façade sud et d'un saint au nom effacé de la façade nord.

La communication d'ELISABETA NEGRĂU a porté sur *la peinture princière du naos de l'église-hôpital du Monastère de Cozia*. L'auteur de la communication a rappelé que dans le naos de l'église-hôpital du Monastère de Cozia, sur le mur ouest se trouve un portrait en fresque du prince Radu Paisie. L'image du prince est accompagnée à gauche par l'image de Saint Méthode, évêque de Patare. En face de l'image du prince, dans l'embrasement de la fenêtre méridionale sont représentés en allures martiales Saint André le Stratilate et – en contrepartie – Marco, le fils et le corégent du prince. Vis-à-vis de ce dernier il y a l'image du Dragon frappé des flèches par Saint Loup. Radu Paisie et Marco sont couronnés (chacun d'entre eux) par un ange: c'est un détail iconographique qui apparaît ici pour la première fois dans la peinture murale de Valachie. Saint Méthode de Patare est connu dans la tradition byzantine et post-byzantine grâce au texte d'une *Apocalypse* originale, dont la rédaction lui a été assignée. Selon toute probabilité, ce texte a inspiré l'apparition des anges couronnant le prince et son fils dans la peinture de l'église-hôpital de Cozia, car un tel épisode se trouve dans l'histoire du couronnement de l'*Empereur libérateur des chrétiens* de l'*Apocalypse* attribuée à Saint Méthode. Initialement pro-turque, la politique de Radu Paisie a changé de façon décisive depuis 1543 en faveur de l'Empire des Habsbourg. La présence des saints militaires (en attitudes martiales) en voisinage direct avec les portraits princiers, ainsi que les détails iconographiques évoquant l'image de l'*Empereur libérateur des chrétiens* de l'*Apocalypse* de Méthode – c'est-à-dire des

anges couronnant et de l'évêque Méthode de Patare auprès du prince régnant – font allusion directe au détournement de la politique valaque dans une direction anti-ottomane. Ce moment politique coïncide du point de vue temporel avec les peintures de l'église-hôpital de Cozia, où le prince se joint en tant que donateur au hiéromoine Maxime, le fondateur présumé de l'église. La présence du portrait du *connétable* (roum. *spătar*) Stroe d'Orboești dans le narthex de l'église aide à réduire l'imprécision en ce qui concerne la datation des peintures murales entre les mois de Mai (lorsque Stroe est devenu *connétable*) et Août 1543.

CRISTINA COJOCARU a présenté la communication *Quelques remarques d'ordre stylistique et iconographique au sujet des peintures de George « de Bucarest » à l'église des Saints-Archanges du village d'Arbanasi, Bulgarie*. On sait que la plus grande église d'Arbanassi – l'église des *Saints Archanges Michel et Gabriel* – est située dans la partie sud-est du village. Sa construction a été réalisée en plusieurs étapes au cours du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle. Dans cet intervalle de temps, au noyau central de l'église (composé d'un *autel* carré et d'un *naos* à plan *triconque*) se sont ajoutés progressivement un *pronaos* rectangulaire, une galerie de passage et une chapelle dédiée à Saine Parascève. Le caractère hétérogène de l'immeuble est souligné à la fois par la structure de ces façades et par la décoration intérieure, peinte dans la technique de la fresque (avec de grandes différences quant à la manière de représentation et la qualité de l'exécution). En termes de style, la plus intéressante et précieuse peinture est celle du narthex, exécutée en 1760 par la main des peintres Michael « de Thessalonique » et George « de Bucarest » (à l'ordre du fondateur de l'église Hagi Nicu Kultukli – probablement, un riche marchand étranger – et de son épouse Kiriaky). Le programme

iconographique des peintures murales est marqué par des médaillons monumentaux qui se succèdent de l'ouest à l'est sur une voûte *en plein cintre* : ils représentent *Le Dieu Père (Père de la lumière)*, *Jésus Emmanuel*, *La Vierge à l'Enfant* et *Saint Jean Baptiste – Ange du Désert*. Les murs sont décorés (sur trois côtés) avec les 24 scènes représentant la version complète de l'*Hymne Acatiste* et d'une *théorie* composée exclusivement des saintes femmes – martyres et pieuses – un phénomène qui peut être lié à la tradition (répandue au XVIII^{ème} siècle) selon laquelle le narthex était un espace dédié aux femmes. A l'est, l'ensemble est complété par une imitation d'icônostase peinte, qui a – au centre – l'icône *des saints patrons* de l'église et – dans le registre inférieur – les autres quatre *icônes impériales*. Étant donné que les cheminements de la carrière du peintre George « de Bucarest » n'ont pas été scientifiquement documentés jusqu'à ce jour, CRISTINA COJOCARU a décidé de procéder à une analyse comparative–stylistique et iconographique à la fois – en plaçant les fresques d'Arbanassi dans une relation directe avec les peintures de la même période des églises de Bucarest et des églises de la région d'Ilfov (Batiște, Foișor, Udricani, Fundenii Doamnei, Balamuci, Micșunești Mari). Ainsi, elle a essayé de mettre l'accent sur la façon de travailler propre au iconographe George « de Bucarest » et d'explorer l'hypothèse d'une contribution locale, acquise par l'éducation, que ce peintre a apportée en collaboration avec son partenaire grec.

La dernière séance de la session a eu lieu dans l'après-midi du 12 Décembre : elle visait à analyser l'impact créé par l'art médiéval roumain dans l'esthétique et les pratiques artistiques de la modernité.

La communication de LUCIAN SINIGAGLIA a eu comme sujet *Les échos de l'art médiéval dans la scénographie du théâtre et de l'opéra*. L'auteur a rappelé le

fait que la scénographie du théâtre dramatique et d'opéra (où se produisent des incursions à travers l'histoire !) a – dans de nombreux cas – comme source d'inspiration l'art médiéval européen ou l'art national. Qu'ils envisagent un paysage monumental ou des visions symboliques, parfois minimaliste, les artistes-scénographes ne suivent pas toujours le phénomène de chevauchement stylistique par rapport au moment historique dans lequel se déroule l'action du spectacle. En étudiant les sources iconographiques, nous pouvons observer que dans les riches détails architecturaux présentés dans le drame historique *Vlaicu Vodă* d'Alexandru Davila (*Théâtre de l'Armée*, 1954, metteur en scène : Ion Șahighian, scénographe: Traian Cornescu) il y a de nombreux échos dus à l'art italien de la Renaissance. Au XIV^{ème} siècle, c'est-à-dire au début de son développement, cette importante tendance culturelle européenne – appelée *Rinascimento* – n'a pas eu à peu près aucune influence sur l'architecture valaque ; cependant, le peintre-scénographe roumain a fait largement appel au langage du style de la Renaissance dans ses décors fantaisistes. C'est un bon exemple pour démontrer l'utilisation à but purement décoratif des motifs et des éléments tirés ou puisés de différentes époques historiques. Les moments les plus signifiants de la pénétration des éléments décoratifs caractéristiques au Moyen Âge roumain ont été ceux de la période du *renouveau théâtral des arts du spectacle*. En 1956, le monde du théâtre roumain a été saisi par l'effervescence du débat théorique sur l'indépendance de l'art du *metteur en scène* et de l'art du *peintre-scénographe*. À l'arrière-plan de ce débat était le *dégel idéologique* favorisé par la disparition du dirigeant soviétique I. V. Staline. Les sources de l'art médiéval roumain dans leurs expressions authentiques ont fait irruption dans l'opéra *Ion Voda* de Gheorghe Dumitrescu (Bucarest, *Opéra roumain*, metteur en scène : George

Teodorescu, scénographe : Toni Gheorghiu) et dans le drame *Coucher du soleil* de Barbu Delavrancea (*Théâtre National*, metteurs en scène : Marietta Sadova et Michael Zirra, scénographe : Mircea Marosin). Toni Gheorghiu a mis sur scène une image plastique parfaite, inspirée par la configuration particulière du mur méridional de l'église *Saint Georges* du monastère de Voroneț. Pour éviter une simple imitation du célèbre monument et pour former un cadre visuel qui ne se séparerait pas brutalement d'un certain réalisme, le peintre-scénographe a utilisé une palette de couleurs très individuelle et a complété le décor de la mise en scène avec la silhouette d'un énorme arbre dépouillé de feuillage. Selon LUCIAN SINIGAGLIA, l'incursion des scénographes dans l'art médiéval roumain peut se constituer dans une sorte d'investigation de type *cross over* (*étude croisée*) entre différents domaines de recherche. Les *images des spectacles* attendent encore leurs chercheurs...

Dans sa communication au sujet de *la Maison « Constantin C. Dissescu », siège, actuellement, de l'Institut d'Histoire de l'Art « G. Oprescu » de l'Académie Roumaine*, RUXANDA BELDIMAN a souligné l'importance de l'ancien patrimoine historique dans la constitution du *style national* de l'architecture roumaine des premières décennies du XX^{ème} siècle. Les traités d'histoire de l'architecture roumaine considèrent comme emblématique pour le *style roumain traditionnel* le bâtiment situé au numéro 196 de la rue *Calea Victoriei*. Son aspect, datant de 1908 environ, est le résultat des options de goût du propriétaire – le juriste Constantin C. Dissescu (professeur à la Faculté de Droit de l'Université de Bucarest, ministre de la Justice et de l'Instruction Publique) – et du projet conçu par les architectes Grigore Cerchez et Alexandru Clavel. La première information que nous avons sur l'immeuble

et sur le terrain adjacent figure dans le *plan de Bucarest* dessiné par le majeur Rudolf Borroczy et imprimé en 1852. Le terrain était un lot rectangulaire allant vers l'est jusqu'à la rue *Clopotari* (tout près de l'actuel boulevard *Lascăr Catargiu*). Au nord, il y avait l'église *St. Basile* (XVIII^{ème} siècle, 1804), à l'ouest, le Pont de Mogoșoaia, vers le sud, un jardin situé à la limite de la propriété Trubetzkoï, sur la place duquel s'aménagera la rue Verte (devenue ultérieurement rue *Général Gheorghe Manu*). Sur le lot mentionné, marqué sur le plan avec le nom du propriétaire, J. Philippesko, il y a deux immeubles: une demeure au plan en forme de L, alignée au Pont de Mogoșoaia et une annexe constituée, peut-être, par le garage et les chambres des serviteurs. Une fois propriétaire, après 1901, semble-t-il, Constantin Dissescu décide avec les architectes Grigore Cerchez (1851- 1927) et Alexandru Clavel (1877-1916) à imprimer à la maison une ligne stylistique nationale, orientation qui préoccupait les esprits de l'époque. Le choix correspondait donc autant au goût du commanditaire, qu'aux préférences des deux architectes, passionnés par des recherches sur l'expression d'un tel style. Conforme à la conception de Cerchez, selon laquelle il faut conserver autant que possible l'architecture originaire des bâtiments historiques, le cas de la maison Dissescu s'inscrit donc dans une catégorie d'édifices qui se trouvent à la frontière entre *la création, la conservation et la restauration*. L'édifice va devenir un monument de référence pour le *style national* et, dès 1956, on le considère « parmi les réalisations les plus précieuses de l'architecture des formes traditionnelles roumaines » (Grigore Ionescu, *Orașul și monumentele sale*, București, 1956, p. 226).

Département d'art médiéval

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

CHRONIQUE ET VIE SCIENTIFIQUE
Voyage d'études, Sofia, 19-25 juillet 2015

Conformément aux stipulations du *Projet commun de recherche* (Joint Research Project) entre l'Institut d'Histoire de l'Art «G.Oprescu» et l'Institut d'Etudes de l'Art de Sofia – document signé le 29 novembre, respectivement, 4 décembre 2013 et enregistré avec le numéro 1449/04.12.2013 – dont le thème général est *Art Interactions between Romanian and Bulgarian Lands (15th – 20th Centuries)*, moi et mes deux plus jeunes collègues Virginia Barbu et Marian Țuțui, nous avons entrepris un voyage d'études dans la capitale de la Bulgarie, dans l'intervalle 19-25 juillet 2015.

Une fois arrivé à la destination, nous avons été casés à Dom na Ucenia, l'hôtel de l'Académie de Sciences de Bulgarie, situé dans un grand complexe de bâtiments appartenant à l'Académie du pays voisin et où sont concentrés plusieurs instituts de recherches, des laboratoires et des bibliothèques. La jeune aimable, et volubile Stella Tasheva, chercheur spécialiste dans l'étude de l'architecture qui, dans quelques jours seulement, allait partir vers Bucarest afin d'entreprendre une documentation dans le cadre du même programme de collaboration entre nos instituts, nous a accueillis à la réception. Lundi 20 juillet, nous nous sommes rencontrés au siège de l'Institut d'Etudes de l'Art (21, Ulita Krakra), avec le directeur, conf. univ. dr. Emmanuel Moutafov, avec son adjoint, prof. univ. Nadejda Marinchevska et avec plusieurs chercheurs diversement spécialisés. L'accueil fut très cordial et on nous a offert tout le support nécessaire pour entreprendre nos recherches dans des conditions optimales. Personnellement, j'ai immédiatement démarré la documentation sur le thème choisi : *Romanian and Bulgarian Cartoons from the Great War (1914-1919)*: dr. Marinchevska m'a expliqué qu'à la Bibliothèque Nationale, je n'aurais pas l'accès aux périodiques satyriques de l'époque, car ils étaient déjà digitalisés et le

personnel s'oppose à leur consultation par les sollicitateurs. Elle m'a donc facilité l'accès sur le site de la bibliothèque où se trouvaient les publications respectives. J'ai passé quelques heures de concentration et de grandes satisfactions, aussi, devant les pages de la revue *Baraban (Le tambour)* dans l'intervalle 1914-1917, où j'ai trouvé des caricatures particulièrement intéressantes signées par Ciudomir (pseudonyme de Dimităr Ciorbagiiski, qui a vécu entre 1890 et 1967), et P.Psapalev (1888-1923). J'ai constaté que les revues humoristiques bulgares avaient la même structure que celles de chez nous, datant de la même époque, c'est-à-dire, *Veselia, Furnica, Greerul* et *Mojicu (La joie, La fourmi, La cigale, Le rustre)* : un frontispice parmi les lettres duquel se mêlaient des personnages comiques (éventuellement, de petits diables), une illustration grande, imprimée en deux ou plusieurs couleurs sur la première et la dernière couverture et plusieurs caricatures en noir et blanc, de dimensions réduites, à l'intérieur. Dans certains cas, les illustrations étaient reprises des revues des pays des Puissances Centrales avec lesquelles la Bulgarie s'était alliée en 1915, l'Allemagne surtout (*Lustige Blatter, Jugend, Simplicissimus* et *Kladderadtsch*). Afin d'ironiser l'ennemi roumain, on avait créé un personnage appelé Monsieur Magaresko, représenté d'habitude par un soldat gringalet, mal rasé, mal équipé et toujours apeuré par rapport au brave et fort soldat bulgare, ayant une stature colossale. Même le roi Ferdinand I^{er} – surnommé le Ferdinand de la Valachie ou Mamaligărescu – était représenté habillé d'un uniforme râpé, coiffé d'une casquette à deux cornes, spécifique aux troupes roumaines. J'aurais encore continué ma recherche, mais dans l'après-midi, à 16 heures, les collègues bulgares allaient participer au requiem de 40 jours après le décès de l'ancien directeur, prof. Aleksandăr Ianakiev, mort subitement à Athènes, à la fin d'un congrès international. Notre collègue Marian Țuțui



Fig. 1 – A la bibliothèque
(Virginia Barbu, Marian Țuțui).



Fig. 2 – Etudes fébriles à la bibliothèque
(Marian Țuțui).



Fig. 3 – Adrian-Silvan Ionescu et Marian Țuțui, plongés dans l'étude, à la bibliothèque.



Fig. 4 – Bojana (Virginia Barbu, Adrian-Silvan Ionescu et Marian Țuțui).

a participé à la cérémonie religieuse et à la commémoration où on a évoqué la figure lumineuse de celui si tôt disparu. (voir notre *In memoriam*, paru dans SCIA, t.5 (50), 2015, p.)

Le jour suivant, le 21 juillet, nous avons continué nos recherches à la Bibliothèque de l'Institut d'Etudes de l'Art qui se trouvait dans l'enceinte du complexe académique, à une distance de 3 minutes de notre hôtel. Là aussi, nous avons été accueillis très bien par mesdames Nadejda Medneva et Ana Verghieva qui avaient déjà préparé les matériaux nécessaires à nos recherches : catalogues, numéros du périodique *Izkustvo* et choix d'études pour Virginia Barbu, des collections de revues, des monographies ou des volumes de caricatures pour moi. Pédantes, elles avaient même mis des signes aux pages d'intérêt, geste qui nous a déterminés à exprimer notre totale reconnaissance, car notre travail était plus facile (compte tenu du handicap de ne pas connaître le bulgare et qui nous aurait empêché l'accès à tout ce qui nous intéressait). Etant donné que le matériel était très riche, nous avons décidé de revenir le lendemain afin de continuer

nos recherches. A la fin d'un volume rassemblant des numéros des années 1905-1906 de la revue satyrique *Bălgaran*, j'ai découvert quelques exemplaires disparates des années 1917-1918 dont les bibliothécaires ne savaient rien et furent très surprises de ma découverte, d'autant plus qu'il y avait plusieurs dessins intéressants au sujet roumain, dus à Aleksandăr Bojinov, précieux caricaturiste local, de longue durée. Les bibliothécaires nous ont également fourni les données biographiques des artistes rencontrés dans les pages respectives, informations extraites de dictionnaires et encyclopédies. C'est pourquoi la documentation a eu un grand succès. M.Țuțui m'a aidé avec la traduction de certaines légendes, car il a fini ses études à la section de langue bulgare de la Faculté de Philologie.

Le soir du 21 juillet, j'ai eu un fructueux rendez-vous avec le plasticien et historien de l'art Anton Staikov, auteur d'une récente monographie sur les revues de bandes dessinées de son pays (*Kratka istoriă na bălgarski komiks*, 2013). Fils et neveu de plasticien, il possède une vaste culture visuelle – dont ne manquent les

connaissances sur les maîtres de la peinture roumaine de l'entre-deux-guerres et contemporaine – nous avons, donc, eu une conversation très alerte et intéressante. Il m'a offert le volume sur les bandes dessinées, tandis que je lui ai offert l'album *Silvan portretistul* (2011) qui lui a fait un grand plaisir et, après l'avoir feuilleté, il a déclaré qu'il allait le prendre en tant que modèle lorsqu'il va décider de publier une monographie sur son père.

Le soir du 22 juillet, nous fûmes invités par le dr. Moutafov à souper au restaurant de l'Académie Bulgare où furent également présentes mesdames dr. Marinchevska, dr. Margarita Kuiuimgieva et dr. Irina Genova, bénéficiaire d'une bourse de 4 mois à New Europe College de Bucarest, en 2004, et plusieurs fois l'invitée de notre Institut, compte tenu de ses solides connaissances sur le phénomène artistique roumain. Nous avons eu un récompensant échange d'idées et nous avons fait des projets pour une future collaboration.

Le 23 juillet, nous avons passé toute la matinée en visitant la Galerie Nationale. M-me dr. Marinchevska avait arrangé un rendez-vous avec le directeur (directrice adjointe du département d'Art Étranger), dr. Iaroslava Bubnova qui allait interrompre ses vacances pour cette entrevue. Dans le musée, nous fûmes accompagnés par une jeune chercheuse, un peu timide et taciturne et parlant un français approximatif, qui a donné un coup de fil à quelqu'un, après quoi nous fûmes rejoints, non pas dans un bureau, mais dans la galerie où nous étions, par une personne qui s'est présentée d'une manière un peu précipitée, à voix basse, ce qui nous a empêchés de savoir dès le début de qui s'agissait-il; elle a demandé M-me Barbu à quoi s'intéressait-elle dans les collections, en ajoutant immédiatement qu'on ne pouvait pas lui montrer d'avantage, car les muséographes et les surveillants sont en congé jusqu'en août et les dépôts ne sont ouverts qu'en leur présence. Faute d'autres sollicitations de notre part, elle nous a remis une carte de visite en filant avec la même vitesse avec

laquelle elle était venue. Quelques heures plus tard, seulement, nous avons compris que nous avons eu, quand même, l'honneur de parler avec le manager, elle-même, de la galerie. J'ai surtout admiré dans ce musée la collection d'art extra-européen (africain, précolombien, chinois, vietnamien, hindou) et les peintures de l'artiste et orientaliste Nikolai Roerich. Le même après-midi, nous avons visité la collection d'icônes de la crypte de l'église Aleksandăr Nevski et les ruines romanes en-dessous de l'église Sainte Sofia.

Vendredi 24 juillet, nous avons rendu une visite à nos obligeantes hôtes pour leur dire au revoir. Compte tenu que notre *Projet commun de recherche* nécessitait une actualisation, car, des deux groupes, avaient disparu deux chercheurs, soit par la retraite ou la démission (Claire Levy, Iolanda Berzuc, Corina Gugu), soit par le décès (A. Ianakiev), M. le directeur Moutafov avait préparé une annexe par laquelle les places vides étaient complétées par de nouveaux chercheurs, dr. Marian Țuțui et prof. dr. Ingeborg Bratoeva-Daratchieva. Nous avons également établi la manière dont on allait valoriser les résultats de cette collaboration : par une conférence à Bucarest, au printemps ou l'automne de 2017 et par la publication en volume des communications présentées à cette occasion-là. M. Moutafov nous a offert une suite de publications récemment parues, soit des volumes collectifs, soit des monographies signées par les chercheurs de son institut. C'était un geste d'amabilité collégiale par rapport à la donation que nous avons faite le premier jour de notre visite : les quatre derniers numéros de notre *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, le volume de 2014 de *Studii și Cercetări de Istoria Artei* et les volumes *150 de ani de învățământ artistic național* (2014) et *After Brancusi* (2014). Nous sommes allés ensuite visiter le Musée National d'Histoire et l'église Boiana du quartier au même nom de la périphérie de la capitale.

Le dernier jour, nous avons visité le Musée National d'Histoire Militaire de

Sofia, où notre attention fut surtout attirée par l'exposition *Artistes bulgares pendant la Première Guerre Mondiale* qui bénéficiait également d'un substantiel catalogue bilingue (bulgare-anglais) dont l'auteur est Sonya Penkova.

En conclusion, ce voyage d'études a eu des résultats salutaires et a cimenté la relation de collaboration entre nous et les chercheurs bulgares, ce qui ouvre des perspectives de nouveaux projets communs.

Adrian-Silvan Ionescu

* * *

Le but de cette visite était d'établir des connexions avec les collègues bulgares, aussi bien qu'un contact avec l'art bulgare, d'étudier dans la bibliothèque de l'Institut d'Etudes de l'Art et dans les archives des musées de Sofia.

De l'ensemble des sujets de recherche, réunis par la Section d'art moderne de l'Institut d'Histoire de l'Art «G.Oprescu» sous le titre *Stylistic and Ideological Dilemmas before and after 1989: Graphic Art and Public Monuments in Bulgaria and Romania (Dilemmes stylistiques et idéologiques avant et après 1989: art graphique et monuments publics en Bulgarie et en Roumanie)*, j'ai commencé avec l'exposition roumaine-bulgare de Bucarest et de Sofia, organisée en avril-juin 1947. Un autre thème implicite du projet fut l'identification des œuvres signées par des artistes roumains au XX^e siècle, œuvres présentes dans les musées de Sofia.

J'ai étudié dans la bibliothèque de l'Institut de Sofia des catalogues des expositions organisées en Bulgarie pendant la première moitié du XX^e siècle, parmi lesquels le catalogue de l'exposition de 1947. On m'a signalé un article sur cet événement dans la revue *Izkustvo (L'Art)*, que j'ai scanné afin qu'il soit traduit du bulgare. En parcourant plusieurs numéros de cette revue, similaire à notre *Arta* roumaine des années 1960-1980, à la suite des connexions entre les deux pays, j'ai

envisagé un possible sujet de comparaison de l'évolution des arts et du commentaire d'art à l'époque.

Le département d'art moderne de l'Institut de Sofia était peu représenté à ce moment-là (c'était la période des vacances), mais on m'a facilité quand-même un rendez-vous avec le prof. Irina Genova, avec laquelle j'ai eu une importante discussion sur l'exposition de 1947. J'ai visité le Musée National d'Art qui, à présent, comprend autant la galerie nationale que celle d'art étranger, où j'ai pu voir des œuvres de Corneliu Baba, Ion Alin Gheorghiu, aussi bien que deux sculptures de Zoe Băicoianu et Ada Geo (Medrea), acquises autour de la date de l'exposition mentionnée. La visite du dépôt et des archives du Musée étant, pour le moment, impossible, à cause des congés, la directrice du département d'art étranger, Iara Boubnova, a établi une collaboration ultérieure, via e-mail, concernant la documentation sur les artistes roumains présents dans le Musée d'Art.

Au point de vue culturel, le voyage a été riche par la visite des monuments et des musées les plus importants de la ville: la cathédrale Aleksandăr Nevski, la basilique Sainte Sofia et le site archéologique paléochrétien, l'église Nedelya, le Musée d'Archéologie, le Musée National d'Histoire, le Musée Militaire, le monastère Boiana.

Virginia Barbu

* * *

Dans ce voyage d'études, je voulais procurer le matériel nécessaire pour rédiger une *Comparaison entre les répertoires cinématographiques de Bulgarie et de Roumanie (1968-1989)* et, respectivement, ***La forêt des pendus*** ou ***Le voleur de pêches*** – films emblématiques sur la *Première Guerre Mondiale des cinématographies roumaine et bulgare*. La première étude fait partie du programme de collaboration entre nos deux instituts et sera réalisée avec Ingeborg Bratoeva-Darackieva,

qui a remplacé Aleksandăr Ianakiev. Quant à la seconde, je vais la présenter à la Session de communications scientifiques *La forêt des pendus – miroir de la Grande Guerre : 50 ans depuis la première, 100 ans depuis le sujet*, qui aura lieu le 26 octobre, cette année.

J'ai rencontré mes collègues de la section de théâtre (Ioana Spasova-Dikova, secrétaire scientifique de l'institut) et cinéma de l'Institut d'Etudes de l'Art de Sofia (Nadejda Marincevska-Mihailova, Andronika Martonova, Teodora Donceva et Dimităr Karaibanov), la directrice de la Cinémathèque Bulgare (Antonia Kovaceva), aussi bien qu'une chercheuse du cinématographe balkanique (Nadège Ragaru du Centre national de la recherche scientifique de Paris). La discussion avec Nadège Ragaru a été très utile, car elle avait étudié pendant quelques années plusieurs fonds des archives bulgares, parmi lesquels celui

du Comité Central du Parti Communiste Bulgare et elle s'est occupée de la censure et d'autres aspects liés au film bulgare pendant le communisme. De la Cinémathèque Bulgare, j'ai obtenu des photocopies des listes de films de fiction étrangers qui ont roulé en Bulgarie entre 1968 et 1989 et de quelques comptes rendus de l'époque sur le film *Le voleur de pêches* (1964, metteur en scène Vălo Radev) et, dans la bibliothèque de l'Institut d'Etudes de l'Art de Sofia, à l'aide des bibliothécaires Nadejda Medneva et Ana Verghieva qui nous ont mis à la disposition tout le matériel sollicité, j'ai fait une documentation pour mes deux sujets de recherche.

Compte tenu du fait que je parle couramment le bulgare, j'ai été en mesure d'aider mes collègues dans leur recherche.

Marian Țuțui