

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
INSTITUT D'ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

REVUE
DES ÉTUDES
SUD-EST
EUROPÉENNES

TOME XXII—1984. N° 1 (Janvier—Mars)

*Survivances et innovations
dans les arts plastiques*

EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Comité de rédaction

ALEXANDRU DUȚU — *Rédacteur responsable* ;
Membres du comité : EMIL CONDURACHI, AL.
ELIAN, VALENTIN GEORGESCU, H. MIHĂ-
ESCU, COSTIN MURGESCU, D. M. PIPPIDI,
MIHAI POP, AL. ROSETTI, EUGEN
STĂNESCU
Secrétaire du comité : LIDIA SIMION

La REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES paraît 4 fois par an. Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnements) sera adressée à ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, télex 11226, str. 13 Decembrie, n° 3, R—79517 București, România ou à ses représentants à l'étranger. Le prix d'un abonnement est de \$ 58 par an.

La correspondance, les manuscrits et les publications (livres, revues, etc.) envoyés pour comptes rendus seront adressés à la

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

Bul. Republicii, 13, 70031 București

Les articles seront remis dactylographiés en deux exemplaires. Les collaborateurs sont priés de ne pas dépasser les limites de 15—20 pages dactylographiées pour les articles, et 5—6 pages pour les comptes rendus.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei n° 125, téléphone 50 76 80, 79717, București — România

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

TOME XXII

1984

Janvier—Mars n° 1

S O M M A I R E

Survivances et innovations dans les arts plastiques

ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI, L'ensemble de peinture murale de Hălmagiu (XV ^e siècle). Iconographie et fondateurs	3
CORINA POPA, Le tableau votif dans la peinture murale du XVIII ^e siècle. Contexte social-politique	27
FRIEDBERT FICKER (München), Der westeuropäische Klassizismus und die Kunst der Balkanvölker	33
MIHAI ISPIR, Prémisses pour une étude des survivances baroques dans l'architecture de Roumanie au XIX ^e siècle	45
RĂZVAN THEODORESCU, Réflexion historique moderne et image en Europe sud-orientale	57
KRASSIMIRA KOEVA (Sofia), La peinture bulgare aux années '30 du XX ^e siècle et les influences européennes	65
IOANA VLASIU, La Dobroudja : permanence d'un espace dans la peinture roumaine	73
DORA PANAYOTOVA-PIGUET (Paris), À propos des inspirations du passé dans l'art contemporain bulgare	83

Comptes rendus

SYLVIA AGÉMIAN, Manuscrite miniata armene în colecțiile din România (<i>Paul Mihail</i>) ; H. HUNGER, Anonyme Metaphrase zu Anna Komnene, Alexias XI—XIII (<i>H. Mihăescu</i>) ; ALAIN DUCCELLIER, La façade maritime de l'Albanie au Moyen Age (<i>Andrei Busuiocanu</i>) ; Общественное сознание на Балканах в средние века (<i>Zamfira Mihail</i>)	89
---	----

Notices bibliographiques	97
---	----

L'ENSEMBLE DE PEINTURE MURALE DE HÄLMAGIU
(XV^e SIÈCLE)
ICONOGRAPHIE ET FONDATEURS*

ECATERINA CINCIEZA-BUCULEI

A la fin de son livre, paru en 1920, *Istoria Desrobirei Religioase a Românilor din Ardeal în secolul XVIII* (Histoire de la Libération Religieuse des Roumains de Transylvanie au XVIII^e siècle), Silviu Dragomir publiait une série de documents dont quelques-uns avaient trait aux troubles religieux qui secouèrent le district de Hălmagiu tout au long du dit siècle. Il ressort de ces documents, ainsi que l'auteur lui-même le soulignait, que l'église de Hălmagiu (dép. d'Arad) était profondément ancrée dans la conscience des habitants de la zone comme leur première église, qu'elle avait commencé par être orthodoxe et qu'elle n'avait été livrée aux 35 uniates de la contrée qu'en 1752¹. Deux ans après, le 7 décembre 1754, une requête des Roumains de Hălmagiu adressée au métropolite serbe de Karlowitz, Nenadović, afin de solliciter son appui pour rentrer en possession de leur église, demeurait sans résultat en dépit de sa teneur à la fois significative et émouvante. Un des passages de ce document particulièrement intéressant peut être envisagé comme le premier témoignage écrit sur la vieille église de Hălmagiu. Il y est dit : « On trouve dans ce district, parmi nos habitants, et le nombre des vieillards n'est pas restreint, qui peuvent témoigner qu'encore du temps de l'invasion et du pillage des Tartares et du triomphe turc, cette église avait été nôtre et qu'elle a été élevée il y a si longtemps qu'on ne s'en souvient même plus, par des gens de notre confession et... que dans ses fonctions et juridictions spirituelles elle a été consacrée par nos très saints prélats en tant que première et métropolitaine église de ce district » (v. Archives métropolitaines de Karlowitz n° 223 de 1754²).

Etudiant ce document, S. Dragomir arrivait à la conclusion que l'église de Hălmagiu avait été édiée au temps de la domination ottomane³. Mais la littérature de spécialité n'en faisait mention qu'au passage ou bien la tenait pour disparue, les opinions concernant son ancienneté y étant contradictoires. Nous ne nous arrêterons pas sur la totalité des

* L'exposé ci-dessous a fait l'objet d'une communication à la Session scientifique de l'Institut d'Histoire de l'Art le 27 janvier 1983.

¹ Silviu Dragomir, *Istoria Desrobirei Religioase a Românilor din Ardeal în secolul XVIII*, Sibiu, 1920, p. 224—259, Annexes : n° 43, 68—80.

² *Ibidem*, annexe n° 80.

³ *Ibidem*, p. 246.

informations bibliographiques existant sur ce sujet, attendu qu'elles relèvent d'une époque antérieure aux fouilles archéologiques qui, par la suite, furent entreprises en ce lieu. Nous rappellerons seulement qu'en 1970⁴, dans son compte rendu du livre d'Alexandru Avram, *Arhitectura romanică din Crișana* (Architecture romane en Crișana), paru en 1969⁵, Eugenia Greceanu n'était pas d'accord avec la datation de l'église de Hălmăgiu vers la fin du XIII^e siècle, comme le proposait l'auteur, et que dans une étude publiée en 1971 par la même Eugenia Greceanu, celle-ci est d'avis que la datation des églises de Hălmăgiu et de Girbova de Sus — à cette date-là encore non explorées par des fouilles archéologiques — « oscille pratiquement sur trois siècles, des ressemblances existant avec les églises datées au XIII^e, aussi bien qu'avec celles qui, sûrement, appartiennent au XV^e »⁶.

La question de l'ancienneté du monument fut éclaircie en 1974 à la suite des fouilles archéologiques effectuées sous la direction d'une équipe formée par les archéologues Radu Popa, Dan Căpățînă et Victor Eskenazy. Les résultats de cette campagne ont été publiés par Dan Căpățînă en 1976. On établit ainsi avec certitude que l'église de Hălmăgiu avait été construite sur la terre vierge et qu'elle représentait, en ce lieu, la construction la plus ancienne puisque les fossés de ses fondations n'interfèrent pas des tombes ou des niveaux plus anciens. L'auteur du rapport des fouilles de Hălmăgiu affirmait donc que la date de construction de l'église peut être envisagée comme étant la fin du XIV^e siècle et début du XV^e⁷.

L'ensemble de peintures murales de l'église, longtemps ignoré parce que dissimulé sous des couches tardives de crépi et de badigeons, a vu le jour seulement après le commencement des travaux de restauration, en 1970, ces travaux étant dûs, tout comme les précédentes fouilles archéologiques, à l'initiative de la Direction du Patrimoine National Culturel⁸. Bien que signalé par plusieurs études de spécialité, l'ensemble mural n'a pourtant pas fait, jusqu'à présent, l'objet d'aucune analyse de détail.

Dicționarul enciclopedic de artă medievală românească (Dictionnaire encyclopédique d'art médiéval roumain) de Vasile Drăguț, publié en 1976, nous apprend que : « L'église de la Dormition, attribuée au voïvode Moga, est un vieux monument roumain du XV^e siècle », avec « des peintures murales d'une remarquable beauté, interprétant selon l'esprit local des formes de peinture byzantine paléologue (XIV^e—XV^e siècles) »⁹. Dans

⁴ Eugenia Greceanu, dans *Buletinul monumentelor istorice*. XXXIX, 3, 1970, p. 71—73.

⁵ A. Avram, *Arhitectura romanică din Crișana*, Oradea, 1969, p. 48, 55—56.

⁶ Eugenia Greceanu, *Influența gotică în arhitectura bisericilor românești de zid din Transilvania, dans Studii și cercetări de istoria artei (SCIA)*, série *Arta plastică*, t. 18, 1, 1971, p. 36—37.

⁷ Dan Căpățînă, *Cercetări arheologice la Hălmăgiu și Virfurile (jud. Arad)*, dans *Revista muzeelor și monumentelor. Monumente istorice și de artă*, XLV, 2, 1976, p. 76—80. Dans son livre publié en 1981, Marius Porumb affirme sans autres explications : « A Hălmăgiu, la famille du voïvode Moga élevait autour de 1440 l'église en pierre de la Dormition de la Vierge », *Pictura românească din Transilvania (sec. XIV—XVII)*, I, Cluj-Napoca, 1981, p. 41.

⁸ Les peintures y ont été décapées en 1976 et 1978, mais partiellement seulement, soit sur le mur ouest de la nef et dans la pièce située sous la tour-clocher de l'ouest ces peintures sont toujours couverts de couches ultérieures.

⁹ V. Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, Bucarest, 1976, p. 161.

un autre de ses ouvrages, paru également en 1976, le même auteur affirme que les fresques de Hălmagiu « retiennent l'attention par la remarquable qualité du dessin et la sobriété du chromatisme à base de rouges de terre, comme dans le cas de tant d'autres monuments transylvains. Le tableau votif représente le fondateur devant le Trône de Dieu, cette composition se retrouvant en Moldavie dans les peintures des dernières décennies du XV^e siècle ». « A côté des peintures qui datent des environs de 1400, l'église voïvodale de Hălmagiu... conserve aussi de vastes portions de peinture de la deuxième moitié du XV^e siècle », se caractérisant par « une parfaite connaissance des modèles byzantins de l'époque en même temps que par une réelle liberté d'interprétation »¹⁰.

En 1980 paraissait une première étude qui se fût proposée de présenter d'une manière détaillée l'ensemble mural de Hălmagiu ; elle était signée par Irina Mardare¹¹, peintre-restaurateur de ces fresques. Selon cet auteur, la peinture de l'abside du sanctuaire et du mur est de la nef appartient à la fin du XIV^e siècle, alors que celle des murs nord et sud de la nef date de la deuxième moitié du XV^e. I. Mardare identifie plusieurs scènes : dans l'abside du sanctuaire, sur la voûte, le Christ bénissant des deux mains, flanqué de quatre anges debout, quatre médaillons représentant probablement les quatre évangélistes et un médaillon central avec l'image de l'Agneau mystique ; sur les murs, au nord et au sud, des saints hiérarques, à l'est — le Christ debout, cette représentation étant mutilée par l'élargissement ultérieur de la fenêtre ; deux anges encadrent cette image, l'un portant un rouleau dans ses mains, l'autre tenant un encensoir, et au-dessus les images de deux chérubins ; dans la nef, sur le mur nord, deux donatrices devant la Vierge avec l'Enfant et un épisode de la vie de saint Nicolas ; au sud, la Transfiguration, la Dormition de la Vierge et une scène non identifiable ; à l'ouest, un archange, différent comme style du reste des peintures.

Dans un article publié toujours en 1980, Gheorghe Țărcuș s'arrêtait à son tour sur les peintures de Hălmagiu, mais n'apportait rien de neuf comme identifications ou appréciations stylistiques¹².

Voyons à présent ce que nous apprend le monument lui-même.

L'église se compose d'une seule nef à plafond, d'un sanctuaire rectangulaire à voûte hémicylindrique simple et d'une tour-clocher jointe à la façade ouest. Ses dimensions sont plus grandes que celles de nombre de monuments connus faisant partie de la même catégorie stylistique. Elle a été peinte entièrement, mais cette peinture, réalisée en deux phases distinctes par les équipes de deux maîtres-peintres différents, ne s'est

¹⁰ Idem, *Pictura românească în imagini*, Bucarest, 1976, p. 25, 33. Voir aussi, du même. *Arta românească. Preistorie, Antichitate, Ev Mediu, Renaștere, Baroc*, Bucarest, 1982, p. 183.

¹¹ Irina Mardare, *L'Ensemble de peinture murale de Hălmagiu (XIV^e—XV^e siècles). Recherches préliminaires en vue de la restauration*, dans *Colloque sur la conservation et la restauration des peintures murales. Suceava. Roumanie, juillet 1977* (Bucarest), 1980, p. 107—112.

¹² Gh. Țărcuș, *Biserica votevodală din Hălmagiu*, dans *Mitropolia Banatului*, XXX, 7—9, 1980, p. 550—557. L'auteur affirme que les deux « donatrices » agenouillées aux pieds de la Vierge sont en réalité un homme et une femme, probablement les fondateurs, « d'autant plus... que le vocable de l'église est la Dormition de la Vierge » (*art. cit.*, p. 556).

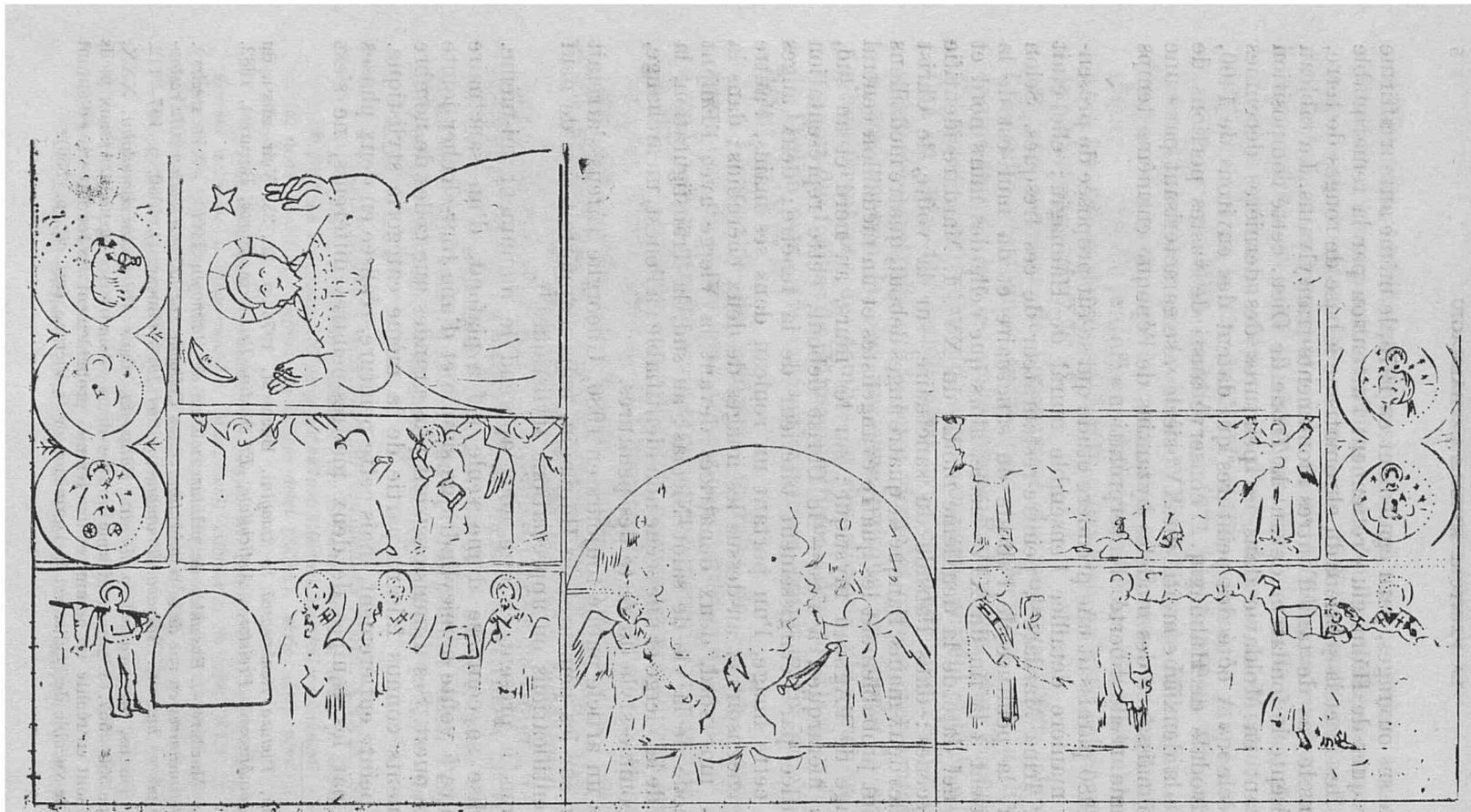


Fig. 1— Schéma des peintures murales de l'abside (dessin M. Buculei).

conservée que partiellement et se trouve en assez mauvais état, fait qui rend encore plus difficile la recherche et empêche la reconstitution de l'ensemble intégral.

Dans l'espace réservé au sanctuaire (fig. 1), il est certain que, sur la voûte, on avait peint le Christ, de front, bénissant de ses deux mains et ayant d'un côté et de l'autre de sa tête le Soleil et la Lune. Sa représentation est comprise dans un cadre rectangulaire dans les quatre coins duquel apparaissent quatre anges soutenant en fait Jésus de leurs bras élevés. Entre les anges sont peints quatre personnages disposés symétriquement, deux au nord et deux au sud, mais un seul des quatre s'est conservé en entier. Il est assis, tenant sur ses genoux un rouleau étalé et dans sa main droite une plume à écrire. Sa tête, légèrement penchée, est tournée vers une petite figure ailée qui s'approche de lui en volant. Le personnage assis devant lui semble avoir eu une position identique. Vers le sud la fresque est très détériorée. On y voit seulement les parties inférieures des deux autres personnages et, probablement, le pied d'un pupitre. Peut encore être observé un fragment de figure ailée, en réalité déduite par analogie avec celles du nord. Ces quatre personnages représentent assurément les évangélistes, les figures ailées étant les personnifications de l'« inspiration divine ». Il faut dire que l'allégorie de celle-ci sous la forme de l'ange est courante dans les modèles byzantins de tradition hellénistique et ne représente guère un cas isolé dans la peinture roumaine. On a déjà signalé, par exemple, la présence de figures ailées à côté des quatre évangélistes à Bălinești (fin XV^e)¹³, à Stănești-Vilcea et à la chapelle-infirmerie du monastère de Cozia (ces deux derniers exemples étant du XVI^e siècle)¹⁴. De plus, des représentations analogues se voient en Serbie, à Manasija (1418)¹⁵ ainsi que dans la peinture athonite du XVI^e siècle¹⁶.

On se trouve donc à Hălmagiu devant une représentation du Christ en gloire, image naïve conçue sous la forme d'un rectangle, avec des anges qui soutiennent le Christ et auxquels le peintre joint les figures entières des évangélistes, pour tout dire, des images habituellement réservées à la nef dans les églises de rite orthodoxe. L'exception faite à la règle de peinture byzantine qui situait inmanquablement la Vierge à l'Enfant ou, plus rarement, le Pantocrator sur la voûte du sanctuaire, s'explique facilement chez un peintre pour lequel la peinture gothique n'était pas étrangère non plus, et qui, de ce fait, était habitué à voir en ce lieu le Christ en tétramorphe, en gloire par conséquent, porté par des anges et flanqué des symboles des évangélistes. Mais, quelle que fût la source d'inspiration du peintre de Hălmagiu, le sens de l'image ci-dessus décrite avait été de glorifier le Christ.

Dans les médaillons circulaires du côté ouest de la voûte du sanctuaire sont figurés quatre bustes de prophètes et entre ceux-là l'Agneau mystique. Trois des prophètes tiennent dans leurs mains des rouleaux. Ils sont difficiles à identifier, leurs noms n'y étant pas inscrits. On est

¹³ Sorin Ulca, *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești*, dans *Cultura moldo-venească în timpul lui Ștefan cel Mare*, Bucarest, 1964, p. 444, note 1.

¹⁴ Carmen-Laura Dumitrescu, *O reconsiderare a picturii bisericii din Stănești-Vilcea*, dans *Pagini de veche artă românească*, II, Bucarest, 1972, p. 223, n. 13.

¹⁵ V. Djurić, *Resava* (Belgrade), 1963, p. XVII, fig. 9.

¹⁶ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I, *Les peintures*, Paris, 1927, pl. 154/1, 159/1, 195/1,2.

cependant en droit de supposer que deux de ces bustes représentent Isaïe et Jérémie puisqu'ils correspondent iconographiquement aux indications données par les herminies à leur sujet et parce que, en plus, par leurs prophéties, ces deux se trouvent très naturellement une place à côté de l'Agneau mystique. C'est, en effet, Isaïe qui affirme : « Il a été châtié pour notre salut et par ses plaies nous tous avons été guéris », ou bien, « comme une brebis il est allé se faire égorger et comme un agneau sans voix » (53. 5, 7), et Jérémie qui écrit les paroles que le Sauveur devait prononcer : « et moi, j'étais comme un doux agneau mené à l'égorgement » (11.19).

L'Agneau mystique est représenté de la manière dont il apparaît dans les églises byzantines, sa tête entourée du nimbe crucifère et une croix au dos. Sous le cou se trouve le calice qui recueille le sang de son immolation. L'image est très explicite et l'allusion au sacrifice eucharistique fort évidente, faisant ressortir l'unité qui existe entre le sacrifice de la croix et celui de l'eucharistie. La représentation de l'Agneau mystique a déjà été signalée dans la peinture transylvaine, plus précisément à Mediaș, sur la voûte de la chapelle de la tour de Marie, mais là il est figuré en tétramorphe (premier quart du XVI^e siècle)¹⁷. Dans la peinture moldave, il ne manque presque jamais de la décoration de l'abside du sanctuaire, adoré par les anges et généralement placé sur l'intrados de la partie supérieure de l'embrasure de la fenêtre du sanctuaire, l'iconographie d'influence occidentale le représentant avec l'étendard de la Résurrection dans sa bouche. Moins fréquent dans les fresques du Mont Athos, l'Agneau mystique apparaît en échange très souvent en Serbie¹⁸.

L'Amnos — Jésus-enfant sur la patène, sur la table d'autel —, deux anges, un diacre et cinq hiérarques occupent la plus grande partie des murs. L'image de l'Enfant sur la patène est détruite. On n'observe plus que le pied de la table d'autel et un morceau du voile qui couvrait le corps de Jésus. Il n'est pas question, comme on l'a cru, que là avait été peint un Christ debout. Les deux anges tournés vers l'autel ont, chacun, par un encensoir dans les mains, qu'ils agitent, tout comme le diacre peint au sud. Ce dernier est vêtu du *sticharion* de sa dignité, l'*orarion* sur l'épaule droite et tenant dans sa main gauche l'évangile fermé. Deux séraphins de grandes dimensions, au-dessus des anges, encadrent la fenêtre.

Les Pères de l'Église Basile le Grand (ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΕΛΛΙΚΗ) et Jean Chrysostome ([ИВАН] ЗА[Д]Т[В]ЪСЪТЪ), au sud, Clément (КЛИМЕНТА), Sylvestre (СИЛВЕСТ[ТР]Е) et un hiérarque non identifiable, au nord, sont représentés de front, bénissant, ayant dans leurs mains des rouleaux déployés, avec des inscriptions pour la plupart illisibles, et portant des vêtements liturgiques habituels.

Surprenante, dans la peinture du sanctuaire de l'église de Hălmagiu, est la présence, dans le prolongement des hiérarques représentés vers le nord, de saint Barthélemy écorché, portant sa peau au bout d'un bâton et tenant en main l'instrument de son martyre, un couteau à la pointe

¹⁷ V. Drăguț, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania*, dans *Pagini de veche artă românească*, II, Bucarest, 1972, p. 74. Dans les églises gothiques il apparaît souvent en tant que décor sculpté des clefs de voûte.

¹⁸ P. Henry, *Les églises de Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI^e siècle*, Paris, 1930, *Album*, pl. XIII/3, pl. XIV, *Texte* p. 163, 181, 193, 198.

retournée. L'image est coutumière à l'iconographie gothique. La plus ancienne représentation du genre dans la peinture de Transylvanie est celle de la nef latérale nord de l'église protestante Sainte-Marguerite de Mediaş (1420)¹⁹. Cette scène apparaît cependant aussi à Densuş (1443), par conséquent dans une église orthodoxe, sur la partie septentrionale du pilier sud, du côté du sanctuaire. Vasile Drăguţ établit des analogies entre cette représentation et l'image de saint Barthélemy dans la fresque de l'église de Čerin en Slovaquie (milieu XV^e)²⁰. Dans l'église slovaque, le saint est figuré sur le mur est de la nef, près de l'abside du sanctuaire. A Hălmagiu, l'image se trouve dans l'espace même du sanctuaire, près de la niche de la prothèse. La fresque de cette niche a été recouverte ultérieurement par une couche de peinture tardive qui, probablement, a reproduit la composition qui s'y trouvait au commencement — le Christ au tombeau. D'ailleurs l'abside toute entière a été repeinte à un moment donné, mais — à l'occasion des décapages — on a conservé ce fragment seulement en guise de témoin plus important.

Sur le mur sud, faisant pendant à la niche de la prothèse et à saint Barthélemy, se trouve une scène moins courante et qui, de prime abord, pourrait être identifiée avec la Vision de saint Pierre d'Alexandrie, étant donné d'une part qu'elle est représentée à un endroit qui lui est habituellement réservé dans nombre d'églises orthodoxes et, d'autre part, que les personnages qui la composent sont le Christ, Arius et un saint évêque bénissant. Jésus est figuré en enfant dans le calice, Arius se prosterne tout humble, les chevaux lui couvrant le visage et ses paumes s'appuyant contre terre, devant celui qui, normalement, devrait être Pierre d'Alexandrie, mais qui ici, a été remplacé par Nicolas. Une substitution difficile à comprendre, car dans la scène qui, d'habitude, illustre la Vision de saint Pierre d'Alexandrie, le Christ peut être représenté soit jeune, avec l'habit en lambeaux, soit en gloire, soit encore enfant sur le *diskos* ou bien dans le calice; de même, Arius peut manquer ou, le plus souvent, être représenté comme englouti par le dragon qui symbolise l'Enfer, ou bien, comme à Hălmagiu, prosterné ou en étant tombé au pied de la table d'autel, tel qu'on le trouve dans la peinture serbe à Mateič ou Manasjia, mais Pierre, celui qui a eu cette vision, est irremplaçable. En partant du fait que dans la peinture médiévale rien n'est fortuit, que n'importe quel détail, n'importe quelle modification d'un geste ou d'un thème sont toujours pourvus d'un sens, nous ne saurions conclure à une simple erreur. Essayons dès lors à trouver une explication.

Le thème, on le sait, a un double caractère : historique et symbolique. S'il apparaît dans le sanctuaire, c'est le sens symbolique qui prédomine, le sujet étant dans ce cas relié à l'eucharistie, s'il est peint dans la nef ou le narthex, il a tout d'abord un caractère historique²¹. A Hălmagiu,

¹⁹ V. Drăguţ, *Picturile murale de la Mediaş, o importantă recuperare pentru istoria artei transilvănene*, dans *Revista muzeelor și monumentelor. Monumente istorice și de artă*, XLV, 2, 1976, p. 11–12.

²⁰ *Ibidem*, p. 14.

²¹ G. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, dans *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 99–115; A. Grabar, *Un Rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, dans *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, Paris, 1968, p. 488; Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 54–55; Ch. Walter, *L'Iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970, p. 246.

tel qu'il est situé, tout le poids reviendrait au sens symbolique, mais la présence d'Arius en vêtements sacerdotaux, dans une attitude aussi humble, invoquant en fait le pardon de ses péchés et son admission à la communion qui lui est refusée, représente une allusion au fait que la communion est refusée aux hérétiques ainsi qu'elle a été refusée à Arius. Or, l'hérésie d'Arius a été combattue au concile de Nicée en 325, concile ayant été convoqué par Constantin le Grand et auquel — selon la tradition orthodoxe — participa aussi Nicolas, l'ennemi déclaré des hérésies, l'évêque combattant pour la foi, celui qui aurait giflé publiquement Arius. Denys de Fournas, par exemple, dans son *herminie*, recommande pour illustrer le concile de Nicée de peindre en face d'Arius, saint Nicolas en habits sacerdotaux, « tendant une main afin de le gifler »²². Et du récit de la *Vie* de ce saint, d'après Métaphraste et d'après d'autres auteurs religieux, on sait que non seulement Nicolas s'est élevé contre Arius mais que son geste lui a valu d'être dépossédé de ses insignes d'évêque qui ne lui ont été rendus qu'à la suite de la vision que l'un des Saints Pères présents au concile avait eue, en l'espèce l'évêque Nicolas entre le Christ tenant l'évangile dans ses mains et la Vierge tenant l'*omophorion* d'évêque — en signe que le geste de Nicolas avait été approuvé²³. Même si, comme le remarquait Sorin Ulea, la participation de ce dernier au concile de Nicée n'est qu'une légende pour le chercheur moderne, il ne reste pas moins que pour la société médiévale elle représentait un fait réel en vertu duquel ce saint devint le défenseur de l'orthodoxie, toujours en lutte contre les hérésies²⁴.

Une fois de retour de Nicée, Nicolas rapporta à Myre, dit-on, « la paix, la bénédiction et un sain enseignement... , tandis qu'il coupa à sa racine même l'enseignement malsain et étranger et qu'il chassa les hérétiques »²⁵. Or, l'inscription jointe à la scène illustrée à Hălmagiu s'achève par une invocation à la Trinité : *сѣмь никола скоропоможник*... *... ѡтца и сына и с(в)агомоу д(о)уху*²⁶. La référence au concile de Nicée devient ainsi évidente car le but de celui-ci avait précisément été de formuler explicitement le dogme de la Sainte Trinité, l'opposant à l'enseignement de prêtre Arius qui soutenait que le Fils n'est pas, selon sa nature, identique au Père, restant subordonné à ce dernier²⁷.

Cela étant, le peintre de Hălmagiu paraît s'être servi du schéma compositionnel habituel de la Vision de saint Pierre d'Alexandrie, en remplaçant toutefois Pierre avec Nicolas afin de faire ressortir le rôle de l'évêque de Myre dans le combat de toute hérésie. En même temps, à notre avis, il faut aussi y voir une allusion à la messe du 6 décembre,

²² Denys de Fournas, *Carte de pictură*, Bucarest, 1979, p. 206 (traduit par Smaranda Bratu Statu et Șerban Statu).

²³ *Viețile sfinților*, IV, Bucarest, 1904, p. 338—340.

²⁴ Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (II)*, dans *Studii și cercetări de istoria artei* (SCIA), série *Arta plastică*, t. 19, 1, 1972, p. 48, note 38.

²⁵ *Viața și Acatistul Părintelui nostru Nicolae, Arhiepiscopul Mirelor din Lichia*, Bucarest, 1934, p. 32.

²⁶ Pour le déchiffrement de l'inscription, nos remerciements à Ion Radu Mircea, chargé de recherche. L'inscription étant en partie détériorée et insuffisamment claire dans la photo nous appartenant, son déchiffrement n'a pu être fait en entier. Pour avoir complété le mot *скоропоможник* — dont il reste actuellement les premières lettres seulement — nous remercions Alexandre Efremov, muséographe au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie.

²⁷ Ion Bria, *Dicționar de teologie ortodoxă*, Bucarest, 1981, p. 338.

jour de saint Nicolas, quand l'office des Grandes Vêpres mentionne l'incident avec Arius²⁸, ainsi qu'à l'*Achatiste* du saint (*kontakia* 2, 7, 12 et *oikoi* 7, 9) qui rappelle le triomphe du grand hiérarque sur le fameux hérésiarque²⁹. La scène de Hălmagiu peut donc être considérée comme l'illustration — semble-t-il inédite — de ces passages de l'*Achatiste de Saint Nicolas* qui accentuent particulièrement la contribution de l'évêque au combat contre l'arianisme et au triomphe de l'orthodoxie : « En t'opposant à l'hérésie d'Arius, celui trois fois maudit, tu as fait honte à sa parole sans Dieu et comme un second Judas tu l'as fait s'écrouler » (*oikos* 7), ou bien « ... de la table de l'enseignement divin, comme un vil homme tu l'as chassé, et à moi, fais-moi miséricorde avec les éclats de l'orthodoxie » (*oikos* 9)³⁰.

Par ailleurs, il faut dire que saint Nicolas jouissait d'une toute particulière vénération en Transylvanie. Il est le patron des églises de Densuș, Ribița, Birsău, Hunedoara, de l'église du prêtre de Riu Bărbat³¹ (aujourd'hui disparue), de l'église en bois du monastère de Lupșa et, sans doute, de nombre d'églises encore dont le souvenir n'est plus gardé que dans les documents et dont on ne connaît pas le vocable. Ce saint dispose de beaucoup d'importance aussi dans l'iconographie des fresques décorant l'église orthodoxe de Strei. Ne l'oublions pas — et nous allons revenir sur ce fait — c'est encore lui qui a été le patron initial de l'église de Hălmagiu, ce qui rend d'autant plus explicable l'introduction de la scène avec saint Nicolas dans les fresques de l'abside du sanctuaire.

Interprétant de la sorte la composition ci-dessus expliquée, nous pensons que, pour les mêmes raisons, la présence à Hălmagiu de l'évêque d'Ohrid parmi les cinq hiérarques susmentionnés n'est pas, elle non plus, fortuite, saint Clément étant celui qui fit d'Ohrid un centre culturel des plus puissants et un foyer de rayonnement de la théologie orthodoxe³². Au X^e siècle, Clément était déjà béatifié et dès le siècle suivant il s'acquit une place parmi les images des plus vénérés des Pères de l'Église œcuménique, pour qu'au XIV^e siècle son culte devienne le plus important à Ohrid et que son image apparaisse de plus en plus souvent dans les ensembles muraux, non seulement dans l'abside du sanctuaire mais aussi aux côtés d'autres saints, dont Nicolas, ou bien seul, comme protecteur des habitants d'Ohrid, et portant dans ses mains la maquette de la ville³³.

²⁸ *Mineiul pe Decembrie*, Bucarest, 1975, p. 57—63.

²⁹ *Viața și Acatistul Sfințitului Ierarh Nicolae făcător de minuni*, Alba Iulia, 1938, p. 13—36.

³⁰ *Ibidem*, p. 26—27, 29—30.

³¹ Șt. Manciușea, *Așezările românești din Ungaria și Transilvania secolelor XIV—XV*, Blaj, 1941, p. 151.

³² G. Millet, *L'Ancien art serbe. Les églises*, Paris, 1919, p. 16.

³³ R. Ljubinković, M. Corović-Ljubinković, *La peinture médiévale à Ohrid*, dans *Ohrid. Recueil de travaux du passé historique et culturel d'Ohrid*, 1961, p. 101—148, Цветан Грозданов, *Apparition et introduction des portraits de Clément d'Ohrid dans l'art médiéval*, dans *Зборник за ликовне уметности*, Novi Sad, 3, 1976, p. 49—70 (résumé français, p. 70—72), *idem*, *Les portraits de Clément d'Ohrid du XIV^e siècle*, dans *Зборник за ликовне уметности*, Novi Sad, 4, 1968, p. 103—117 (résumé français, p. 117—118). A la seconde moitié du XIV^e siècle, Clément (СВЪ КАМЕНТЕ) était inclus aussi dans le registre de bustes d'évêques de l'abside du sanctuaire de l'église de Zemen (A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 187). A Hălmagiu, comme d'ailleurs dans les fresques serbes ou bien à Zemen, Clément d'Ohrid a été peint âgé, portant une longue barbe blanche.

La présence de Clément dans la fresque du sanctuaire de l'église de Hălmagiu constitue une exception pour la Transylvanie, mais tant cette représentation, que l'originale composition avec Nicolas, attestent le souci du fondateur, et implicitement de l'entière communauté roumaine de ce centre, d'être les défenseurs de la foi orthodoxe dans une zone où, dès la fin du XIV^e siècle, une série de doctrines hétérodoxes s'étaient fait sentir, et dans une période où la Papauté essayait par tous les moyens de convertir les Roumains au catholicisme. Pourtant, cela n'empêcha guère le peintre de Hălmagiu d'introduire parmi les hiérarques, Sylvestre I, pape de Rome au temps de Constantin le Grand, celui-là même qui,

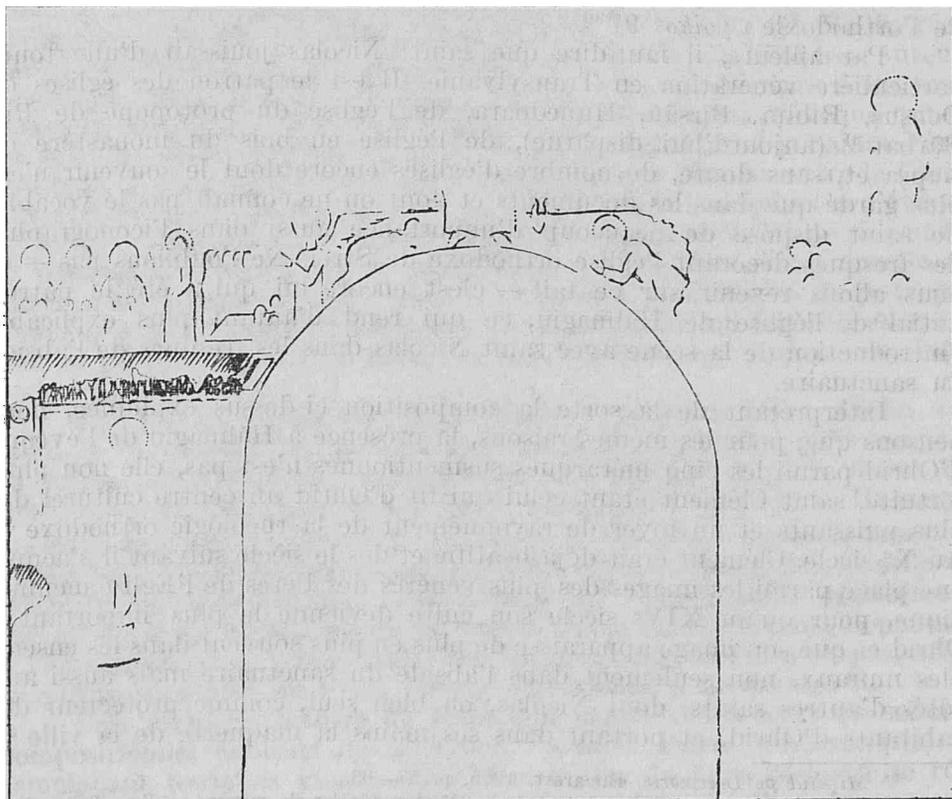


Fig. 2 — Schéma des peintures murales au mur est de la nef (dessin M. Buculei).

selon la tradition, baptisa l'empereur et le détermina à convoquer le concile œcuménique de Nicée³⁴, auquel fait allusion, comme nous l'avons montré, la composition avec Nicolas³⁵. De la sorte, tout un programme icono-

³⁴ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, *Iconographie des Saints*, III, Paris, 1959, p. 1217—1220; Sorin Ulea, *Mesajul lui Roger al II-lea în mozaicurile de la Cefalù*, dans *Studii și cercetări de istoria artei* (SCIA), série *Arta plastică*, t. 22, 1975, p. 21.

³⁵ Dans l'église Sainte-Sophie d'Ohrid étaient glorifiés tant les patriarches de Constantinople (l'abside du sanctuaire) que les papes (l'abside du diaconicon); il s'agissait d'une peinture murale à caractère polémique illustrant les conflits qui avaient lieu vers le milieu du XI^e siècle, à propos desquels l'archevêque Léon d'Ohrid a pu affirmer que « sa foi et son attitude

graphique complexe fut réalisé à Hălmagiu, dont ne manquent pas les thèmes directement reliés à l'eucharistie, respectant l'iconographie byzantine et illustrant le rituel qui a lieu dans l'espace réservé à l'autel³⁶, le peintre cependant employa des images inédites afin d'y refléter les préoccupations et les remous politiques du temps ainsi que les aspirations du fondateur et des ecclésiastiques roumains de la zone.

Le même peintre est l'auteur de la scène avec le Jugement Dernier sur le mur est de la nef (fig. 2). Détruite en grande partie, on peut cependant l'étudier facilement. Au centre se trouve le Christ debout, encadré par les symboles des évangélistes. Adam et Eve sont prosternés à ses pieds, alors que les douze apôtres sont assis sur des trônes (on n'en aperçoit plus qu'un seul, au sud). A la droite du Christ apparaît l'archange qui sonne du clairon la Résurrection des morts et le Paradis avec les trois patriarches vers lesquels Pierre dirige un groupe de justes ; à gauche se déploie l'Enfer. La composition est assez restreinte et peinte à l'endroit qui lui est d'habitude réservé dans l'art gothique. Vers le nord du mur, une importante inscription séparait le Jugement de l'image au-dessous, aujourd'hui disparue. Vers le sud, rien ne se conserve plus.

Ultérieurement, un autre zographe a peint la nef. Les murs du nord et du sud ont été initialement partagés en deux registres dont, seul, le registre inférieur peut encore être déchiffré.

Vers le nord (fig. 3), dans la première scène en partant de l'est, devant la Vierge sur le trône, avec l'Enfant sur ses genoux, deux jeunes filles agenouillées tendent leurs bras vers la Vierge dans un geste de prière. Marie a donc le rôle d'intercesseur et d'un geste large elle les présente à Jésus qui les bénit. Il ne peut être question d'un homme et d'une femme, comme l'a affirmé Gheorghe Țârcaș. Les deux personnages ont les cheveux longs, descendant sur le dos, et de petites couronnes de fleurs bleues sur leurs têtes, ce qui nous fait penser que ce sont des jeunes filles et non des épousées, celles-ci étant d'habitude représentées avec les cheveux couverts, telles qu'elles apparaissent à Crișcior, Ribița ou n'importe où ailleurs. La première des deux porte un vêtement bleu à reflets verdâtres, à manches courtes de sous lesquelles sortent les longues et larges manches d'une robe blanche. La seconde est vêtue pareillement mais son costume est rouge foncé. Ce sont probablement les filles du fondateur.

vis-à-vis des questions religieuses contestées sont basées sur l'observation des décisions des Conciles œcuméniques, auxquelles participèrent aussi des papes et que, par conséquent, ni lui, ni l'Eglise de Constantinople ne lutteraient pas contre les papes en général, mais uniquement contre le pape de l'époque, lequel ne suivrait pas les directions tracées par ses prédécesseurs, dont quelques étaient des saints, vénérés également par l'Eglise orientale » (R. Ljubinković—M. Corović—Ljubinković, *op. cit.*, p. 102—103); V. J. Djurić, *The Church of St. Sophia in Ohrid*, Belgrade, 1963, p. IV, fig. 32, 33.

³⁶ N. Cabasilas, *Explication de la Divine Liturgie*. Traduction et notes de Sévérien Salaville, Paris, 1967, p. 61, 81, 89, 99—101, 129—131; I. D. Ștefănescu, *L'Illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936; Suzy Dufrenne, *L'Enrichissement du programme des églises byzantines du XIII^e siècle*, dans *L'Art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopoćani, 1965*, Belgrade, 1967, p. 35—46; Idem, *Les programmes...* Pour la Transylvanie, voir aussi Ecaterina Cincheza-Buculei, *Le programme iconographique des absides des églises à Rîu de Mori et Densuș*, dans *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (RRHA), série Beaux-Arts, XIII, 1976, p. 81—103.

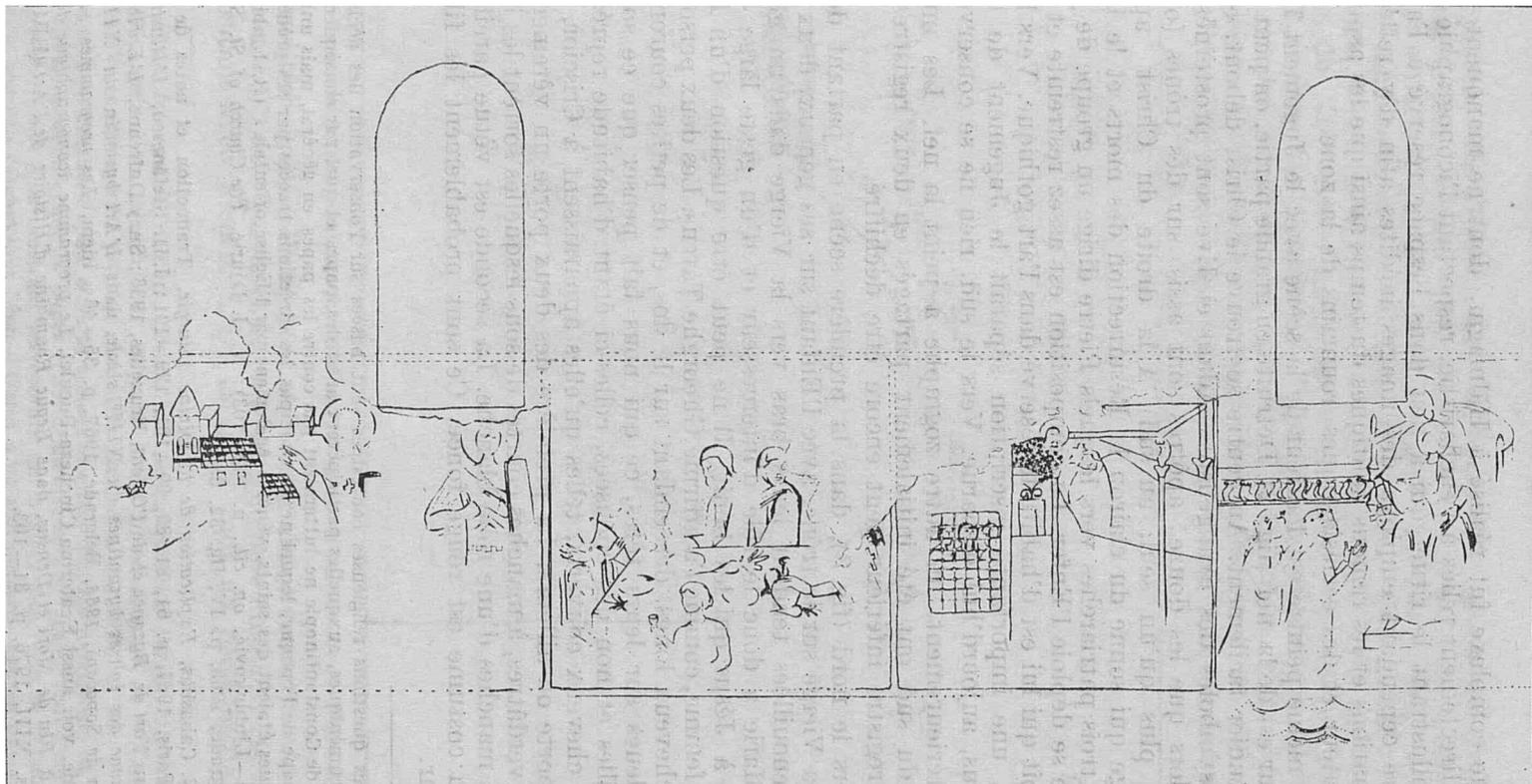


Fig. 3 — Schéma des peintures murales au mur nord de la nef (dessin M. Buculei).

Les scènes suivantes racontent deux des miracles de saint Nicolas. Le premier a été accompli durant sa vie. L'évêque de Myre apparaît en rêve à Constantin le Grand afin de l'empêcher d'envoyer à la mort les trois stratèges innocents, emprisonnés et condamnés à mort pour avoir tramé dans le complot d'Eulalias. C'est l'un des miracles les plus fréquemment représentés dans les cycles illustrant la vie du saint. D'habitude, son illustration renferme plusieurs scènes comprenant ses différents épisodes et ses suites. A Hălmagiu, le peintre a inclus deux images dans une seule composition : le songe de Constantin et les trois stratèges en prison. Représentés derrière les barreaux, ceux-là ont exactement les physionomies qui leur sont consacrées dans la peinture byzantine : le premier est jeune et sans barbe, le second porte une courte barbe noire, le troisième une longue barbe blanche.

La scène suivante raconte un miracle posthume. Il s'agit de la libération de captivité d'un adolescent, Basile. Celui-ci avait été ravi par les Arabes. Nicolas le sauve des mains de ces derniers et le rend à sa famille, des Crétois. Les plus anciens manuscrits qui contiennent cette légende datent du XIII^e siècle. L'histoire a pris naissance sous la vive impression produite par le débarquement des Sarrasins sur les côtes byzantines de la Méditerranée au temps de la domination arabe en Crète. Elle souligne le rôle de saint Nicolas comme protecteur des chrétiens contre les Arabes, par conséquent contre les Musulmans³⁷. C'est un épisode qui manque de nombreux cycles développés de la Vie de saint Nicolas et, pourtant, on constate qu'à Hălmagiu il a joui d'un choix de prédilection. Le zographe a opté pour le moment où Nicolas vient chercher l'adolescent parmi les Arabes atablés, les témoins du miracle manifestant leur surprise par des gestes aussi variés que suggestifs. L'un des hommes élève ses mains en signe de stupeur et de crainte, cependant que la femme tourne brusquement sa tête, toute surprise de voir le saint surgi auprès d'elle. La scène est différente de celle qui raconte ce même miracle à Boïana, où Nicolas est représenté alors qu'il ramène l'enfant à ses parents qui l'accueille les bras ouverts³⁸. Raconté en deux épisodes, le miracle avec le jeune Basile se trouve peint dans une rédaction originale sur la fresque qui décore l'église Saint-Nicolas de Ramača (Srebrnica) de la fin du XIV^e siècle. Tout le cycle qui est ici représenté (11 scènes au total) comprend seulement des miracles accomplis par le patron de l'église, tant durant sa vie qu'après sa mort, les particularités apparaissant dans la conception des scènes ainsi que le choix opéré parmi celles-ci étant expliqués par le moment historique au cours duquel le monument a été décoré, soit à l'époque où les Turcs dominaient toute la zone³⁹.

On ignore si, à Hălmagiu, d'autres épisodes encore de la Vie de saint Nicolas ont été illustrés, la peinture de la partie supérieure des murs étant détruite, mais il est évident que le programme iconographique établi pour l'église accordait une importance spéciale aux scènes mentionnées, importance qui ressort de leur emplacement à côté de l'image

³⁷ A. Grabar, *op. cit.*, p. 130.

³⁸ *Ibidem*, pl. XVII

³⁹ Branka Knežević, *L'Eglise du village Ramača*, dans *Зборник за ликовне уметности*, Novi Sad, 4, 1968, p. 121—166 (résumé français, p. 166—171).

votive du nord-est et à proximité du tableau votif qui clôt ce registre vers l'ouest. On entendait assurément mettre en relief, par le substrat des scènes, la position antimusulmane du hiérarque Nicolas et le rôle qu'il avait joué sur le plan social, complétant de la sorte son portrait moral qui débute dans l'abside du sanctuaire avec son activité antihérétique. De nouveau, le rapprochement de l'*Achatiste* du saint paraît incontestable si l'on tient compte du fait que ces miracles, ainsi que son geste pour confondre publiquement Arius, constituent la sphère thématique de l'*Achatiste* et que l'*oikos* 5 mentionne exactement le moment où Nicolas apparaît au milieu des Arabes afin de délivrer le tout jeune Basile à l'instant précis où il s'apprêtait à offrir un verre à son ravisseur⁴⁰.

Dans la composition suivante, le fondateur — un homme âgé dont on n'aperçoit plus que le nez, les moustaches blanches et le commencement de sa barbe — offre l'église à saint Nicolas. La maquette de l'édifice dans la main du donateur se voit fort bien et répète exactement l'architecture du monument de Hălmagiu. Le fondateur est suivi par un autre personnage, son épouse probablement, mais dans cette zone la fresque est entièrement détruite, on n'en déchiffre plus qu'un vague contour rouge, on dirait une tête couverte. Deux éléments distinguent ce tableau votif de tous les autres de la peinture transylvaine. D'abord — la présence à l'arrière-plan d'un mur d'enceinte à créneaux ; cela dénote la volonté de suggérer l'espace où se déroule l'action en soulignant ainsi que l'église appartenait à un habitat fortifié, à un château-fort, ou à un « oppidum — centre administratif, militaire et culturel, siège d'un voïvodat roumain vers le milieu du XV^e siècle »⁴¹. Envisagé dans ce contexte, Nicolas n'est donc plus seulement patron de l'église, mais protecteur de toute la communauté du lieu. Deuxièmement — l'introduction dans le tableau votif, aux côtés de Nicolas, mais à très petite distance de lui, d'un saint militaire. Celui-ci, représenté de front, avec lance, épée et bouclier, cheveux courts et bouclés, pourrait bien être Georges, dont la présence ici signifierait son invocation en tant que protecteur du fondateur même. Pareillement à d'autres joupans ou voïvodes roumains de la Transylvanie d'autrefois, le fondateur de l'église de Hălmagiu devait, sans doute aussi, avoir des attributions militaires, d'où son désir de se vouer également à la garde d'un saint-combattant et, de ce point de vue, on n'est pas pour ignorer de quelle vénération jouissaient les saints militaires dans la Transylvanie des XIV^e—XV^e siècles⁴². Bien plus, la présence d'un guerrier tout auprès de Nicolas a dû vouloir souligner à la fois que Nicolas lui-même avait été contemporain de ces martyrs confesseurs et combattants pour leur foi et qu'à leurs côtés il avait souffert la persécution des païens, la représentation de scènes de la Vie de Nicolas, à côté ou comme pendant de saints militaires, étant couramment utilisée à cette fin dans les fresques extérieures moldaves⁴³. Et dans l'église du monastère Marco, auprès des scènes

⁴⁰ *Viața și Acatistul Sfintului Ierarh Nicolae...*, p. 13—36 ; *oikos* 5, p. 23.

⁴¹ T. Mager, *Ținutul Hălmagiului*, Arad, 1938, p. 6.

⁴² Ecaterina Cincheza-Buculei, *Implicații sociale și politice în iconografia picturii medievale românești din Transilvania, secolele XIV—XV. Sfinții militari*, dans *Studii și cercetări de istoria artei* (SCIA), série *Arta plastică*, t. 28, 1981, p. 3—34.

⁴³ Sorin Ulea, *op. cit.*, p. 48.

de la Vie de Démétrios, le patron de l'église, ont été peints des épisodes de la Vie de Nicolas⁴⁴, ou dans le tableau votif de l'église Saint-Nicolas de Ramaća (Srebrnica), on trouve ensemble les fondateurs qui offrent la maquette du sanctuaire à son patron, Georges de front, dans une position identique à celle de Hălmagiu, et Démétrios sortant son épée de l'étui⁴⁵.

De tout ce qui vient d'être dit jusqu'à présent, il ressort clairement, pensons-nous, que saint Nicolas a été le premier patron de la vieille église de Hălmagiu. La modification d'un vocable à travers le temps est un phénomène assez fréquent, si bien qu'en dépit du fait qu'aujourd'hui l'église de Hălmagiu soit connue sous le nom de la Dormition, rien ne nous empêche d'établir son premier vocable à partir de l'étude de programme iconographique de ses fresques. C'est là chose très significative pour le problème qui nous occupe, car on sait que le choix du patron d'un édifice religieux ne se faisait pas au hasard durant le Moyen Age, ce choix répondant généralement aux besoins et aspirations de l'un ou l'autre des fondateurs.

A l'ouest, d'un côté et de l'autre de l'entrée, à un endroit inaccoutumé pour la scène respective, est peinte l'Annonciation, avec l'archange vers le sud et Marie vers le nord. La fresque est totalement endommagée dans cette zone, de sorte qu'il est impossible de rien décrire de la position de la Vierge. L'archange Gabriel, se tenant solennellement devant Marie, répond en tant que type à l'iconographie byzantine⁴⁶. Quant aux architectures décoratives qui, dans les compositions analogues du XIV^e siècle, apparaissent à l'arrière-plan, sont ici réduites au seul portique qui, d'habitude, les réunit.

Au sud, le registre inférieur a été également partagé en quatre scènes (fig. 4). La composition qui fait pendant au tableau votif ne peut plus être identifiée, ce qui à nos yeux constitue une grosse perte vu les fragments qui en restent et qui nous font supposer qu'il s'agissait de la représentation d'une importante fortification. Y aurait-il eu quelque rapport entre celle-ci et le tableau votif ? L'existence dans les deux d'un rempart à créneaux, identique par ailleurs dans les deux compositions, plaiderait pour une telle hypothèse, autrement dit pour l'idée de l'illustration, comme pendant au tableau votif, de l'important « oppidum » de Hălmagiu.

Suit l'entrée dans le nef — l'encadrement de la porte est richement décoré de motifs géométriques et végétaux — et encore deux autres scènes que nos prédécesseurs ont déjà mentionnées : la Transfiguration et la Dormition. La composition dans l'immédiate proximité de l'abside du sanctuaire est disparue.

La Transfiguration est réalisée dans l'esprit de l'iconographie byzantine. Les deux prophètes, Elie et Moïse, sont à l'extérieur de la gloire du Christ du corps duquel jaillissent des faisceaux lumineux radiés. La mandorle se compose de trois figures géométriques superposées, à preuve

⁴⁴ G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, Fascicule IV, Texte et présentation par Tania Velmans, Paris, 1969, p. XXX.

⁴⁵ Branka Knežević, *op. cit.*, p. 159, fig. 16.

⁴⁶ G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XI^e, XV^e et XVI^e siècles d'après des monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris, 1960, p. 67—92.

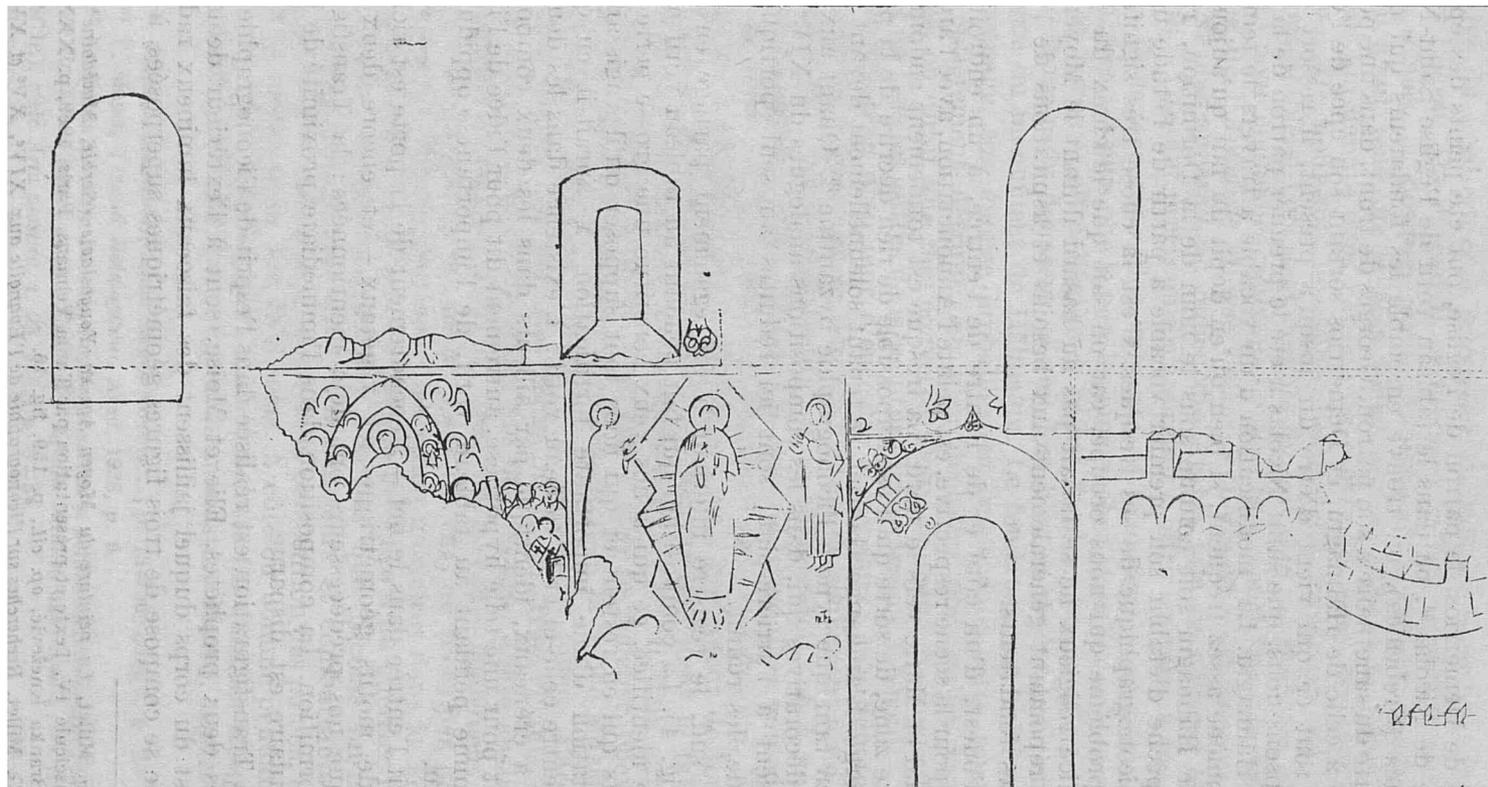


Fig. 4 — Schéma des peintures murales au mur sud de la nef (dessin M. Buculei).

que la lumière enveloppant Jésus sur le Thabor est commune aux composants de la Trinité, selon les doctrines répandues au XIV^e siècle. Les trois apôtres ne se voient plus entièrement. Pierre, à gauche du Christ, légèrement penché de dos, le regarde en gesticulant. Jean est au milieu et à droite se trouve Jacques se couvrant les yeux de ses mains. L'auteur a donc choisi l'épisode raconté par Matthieu, suivant lequel Pierre parle, les apôtres tombent à la renverse, Jésus les relève ; c'est d'ailleurs l'épisode préféré par les iconographes byzantins qui n'ont varié les attitudes des trois apôtres que, selon Gabriel Millet, pour marquer la différence de leurs caractères⁴⁷.

La Dormition non plus ne constitue une exception à la règle. Avec la Transfiguration, elle fait partie des douze grandes fêtes de l'Église. La détérioration de la partie inférieure de la composition constitue un obstacle à l'analyse iconographique. Pourtant, ne fût-ce que de la partie supérieure, on peut encore conclure à son appartenance à un schéma iconographique fréquent au XIV^e siècle et surtout aux siècles suivants, ce qui explique sa présence tant en Valachie qu'en Bulgarie, Serbie ou Grèce. Il s'agit de la mandorle entourant le Christ de majesté et où figure des anges monochromes d'un bleu très clair⁴⁸. A Hălmagiu, une seconde rangée d'anges, en tenue impériale, entourent la mandorle en la soutenant de l'extérieur. Se conserve encore un fragment du groupe des apôtres aux pieds de Marie et un saint hiérarque.

Au-dessus de cette scène, dans le registre supérieur, a dû, selon nous, être illustré le Baptême. On n'y observe plus que le bas des membres inférieurs nus d'un personnage situé au centre de la composition, le Christ par conséquent, et la partie inférieure du vêtement d'un personnage à la droite de celui-là, Jean Baptiste assurément. Il est possible que dans ce registre fussent peints des épisodes du cycle christologique.

Dès lors, pour décorer la nef de l'église de Hălmagiu on a, en général, choisi les thèmes courants que l'on rencontre dans la peinture religieuse transylvaine, à l'exception des miracles de saint Nicolas. Comme dans la plupart des églises roumaines de la Transylvanie des XIV^e—XV^e siècles, le registre des saints en pied, immanquable de la décoration byzantine ou de tradition byzantine, a été remplacé par un registre de scènes dont ne manque pas le tableau votif auquel une place importante a été réservée. Celui-ci se trouve sur le mur le mieux éclairé, tout juste en face de la porte d'entrée, au sud, ce qui l'imposait à la vue dès qu'on entrait dans l'église. Ce qui le distingue en propre c'est, d'une part, la distribution de l'image votive en deux compositions distinctes, placées l'une de l'autre à certaine distance et, d'autre part, la différence de conception de ces deux scènes. Nous ne saurions conclure que la raison du choix de cette solution fut de mettre en évidence le fait que les filles du fondateur avaient besoin de la protection féminine de la Vierge invoquée par leur geste de prière puisque Saint Nicolas lui-même, en tant que thaumaturge, était tenu pour un protecteur par excellence des jeunes filles. La preuve c'est que dans le tableau votif de l'église de Ribîța, la fille du fondateur, agenouillée

⁴⁷ *Ibidem*, p. 216—231.

⁴⁸ A. Grabar, *op. cit.*, p. 268.

auprès de ses parents, élève ses bras dans un geste de prière vers Nicolas, patron de l'église. De plus, dans la peinture murale des églises roumaines en maçonnerie de la Transylvanie, le tableau votif apparaît généralement dans sa forme classique, c'est-à-dire comprenant dans une même composition tous les membres de la famille respective. Une autre doit donc être l'explication de la représentation autonome des deux filles du fondateur à Hălmagiu. Le fait qu'on leur a réservé une place séparée et même du meilleur choix, près de l'abside du sanctuaire, qu'elles sont orantes, élevant leurs bras vers la Vierge cependant que l'Enfant, sur les genoux de celle-ci, les bénit, que le rôle d'intercesseur auprès du Christ à l'heure du Jugement Dernier, illustré sur le mur à côté, est confié à Marie, tout cela nous porte à supposer qu'il s'agit d'un tableau funéraire.

Dans une étude de 1959, Sorin Ulea publiait la découverte du portrait funéraire de Jean, fils du prince Rareș. C'était la première fois qu'on relevait l'existence de semblables représentations dans la peinture murale moldave. Le portrait en question, du monastère de Probota, représente le défunt en orant devant Nicolas, patron de l'église, et se trouve dans la chambre mortuaire⁴⁹. De même, à Homor, au-dessus des niches sépulcrales, se trouve le portrait funéraire du logothète Teodor Bubuioag et de son épouse Anastasia⁵⁰. Les deux personnages ont été représentés agenouillés, le logothète devant le Christ de majesté, l'épouse aux pieds de la Vierge de majesté tenant l'Enfant sur ses genoux ; la scène est presque identique à celle de Hălmagiu. Mais, si l'emplacement des deux exemples moldaves dans la chambre mortuaire et à proximité immédiate des dalles funéraires des défunts respectifs constitue un clair témoignage du caractère funéraire des portraits, à Hălmagiu il est impossible d'établir un rapport de cette nature. Les fouilles archéologiques qu'on y a effectuées ne nous aident guère dans ce sens, car les inhumations successives et les profanations de tombes ont détruit l'inventaire de nombreux tombeaux placés dans l'église.

Il reste toutefois, avec certitude, que les deux jeunes filles de Hălmagiu devaient se trouver dans une situation spéciale : ou bien elles étaient déjà mortes à la date du portrait, ou bien étaient-elles, on peut le supposer, disparues du sein de leur famille, prises comme esclaves par les Turcs qui, on le sait, à cette époque de l'histoire transylvaine, représentaient un danger réel, leurs incursions dans le sud du pays étant assez fréquentes et se soldant par le pillage et la prise en esclavage de nombre d'habitants⁵¹. Selon nous, une pareille explication du portrait des jeunes filles justifierait de plus le fait que de la longue série des miracles accomplis par saint Nicolas on eût choisi, à Hălmagiu, tout juste celui avec le sauvetage de l'adolescent Basile des mains des Arabes et qu'on l'eût placé à côté du tableau votif. La tradition locale d'ailleurs garde à Hălmagiu le souvenir de la coutume de « la foire au baiser », dont on prétend qu'elle datait

⁴⁹ Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion — un fiu necunoscut al lui Petru Rareș — și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, dans *Studii și cercetări de istoria artei (SCIA)*, VI, 1, 1959, p. 61–70.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 65, note 3.

⁵¹ Otto Greffner, *Cetatea Șiriei. Contribuții monografice*, Arad, 1976, p. 34, 36.

du temps de l'invasion des Turcs quand les femmes délivrées de leur esclavage et de retour à la maison, dans leur joie, embrassaient tout le monde⁵².

Mais, étant donné que la tradition à elle seule ne peut constituer un argument et que les documents ne sont pas généreux dans ce sens, l'absence d'information et d'inscriptions dans les représentations votives nous empêchant de savoir très exactement qui était le fondateur de Hălmăgiu et de connaître certains détails sur sa famille, nous nous voyons obligée de rester dans le domaine des hypothèses.

La partie inférieure du mur de l'est, y compris l'inscription mentionnée, a été couverte, la nouvelle couche de fresque se raccordant parfaitement à celle du Jugement Dernier. Le dénivellement des deux couches ne gêne guère l'œil. Actuellement, rien ne se conserve plus de la peinture de cette zone, sauf un petit fragment de motifs décoratifs qui recouvre en partie l'inscription. Jusqu'à la clôture des ouvrages de réfection, quand les couches de peinture ultérieures à celle dont nous nous occupons auront été établies avec précision, on ne saurait affirmer avec certitude si cette intervention date du temps de la première fresque de la nef (les murs du nord, du sud et de l'ouest) ou bien si elle est plus tardive.

Sur le style des deux équipes de peintres ayant travaillé à Hălmăgiu nous nous bornerons à quelques sommaires considérations, autant qu'il soit nécessaire pour situer les fresques chronologiquement. Le peintre qui a décoré l'abside et le mur est de la nef fait clairement partie du rang de ces modestes artisans du pays qui ont subi l'influence de la peinture gothique mais qui, étant orthodoxes, ne laissent pas d'être sensibles à l'art byzantin dont ils empruntaient surtout les thèmes iconographiques que, par la suite, ils interprétaient d'une manière assez naïve. Les figures clouées et paisibles trouvent un correspondant dans les portraits des évangélistes de la fresque décorant la pièce située sous la tour-clocher ouest de l'église de Remetea (premier quart du XV^e)⁵³, ou dans ceux des saints représentés sur les piliers de l'église de Densuş (1443). Par analogie avec ces fresques, celles de l'abside du sanctuaire et du mur est de la nef, à Hălmăgiu, peuvent être datées à la première moitié du XV^e siècle. A l'appui de cette datation intervient aussi l'inscription mentionnée et qui se trouve sur le mur est de la nef, vers le nord. Elle appartient fort clairement à la même couche de fresque se prolongeant vers l'abside, soit la première peinture murale de l'église. L'inscription est brève, écrite en caractères majuscules et comprise dans un cadre décoré de motifs géométriques. Le fait qu'elle n'a été que partiellement dégagée de la nouvelle couche de peinture l'ayant recouverte à certain moment, empêche sa lecture intégrale. Ion Radu Mircea, que nous remercions une fois de plus à cette occasion, l'a lue et traduite d'après le décalque établi au cours de notre recherche sur le terrain. Elle dit : *ржкож жспана мѡгы и бра[та] мѡ ѡс[чинили] новж[а]*⁵⁴. En traduction : « Avec la main du

⁵² I. R. Abrudeanu, *Moşii*, Bucarest, 1928, p. 137—138 ; G. Manea, *Tirguri din judeţul Arad*, dans *Ziridava*, V, 1975, p. 57—62.

⁵³ V. Drăguţ, *Pictura murală din Transilvania...*, p. 38.

⁵⁴ Les deux derniers mots ne pouvant être déchiffrés en entier, leur lecture complète est donc hypothétique, aussi nous nous abstenons de tout commentaire.

joupan Moga et de son frère, ils l'ont fait de nouveau ». Ce « avec la main » ne saurait, à notre avis, être interprété comme voulant dire « la main du zographe ». Cette inscription en effet est située à un endroit très important, elle est de surcroît mise en évidence par le cadre qui la renferme et le nom de Moga est joint à la dignité de joupan. Un joupan, peintre d'église, voilà qui est peu probable ! On sait en outre que la famille de voïvode Moga de Hălmăgiu apparaît dans les documents à partir de la quatrième décennie du XV^e siècle. Puisque les fouilles archéologiques ont prouvé que l'édifice de Hălmăgiu peut être daté autour de 1400, par conséquent, tout aussi bien à la fin du XIV^e siècle comme au début du XV^e 55, au point de vue du style le monument s'inscrivant fort bien dans ce dernier siècle, et que l'inscription qui appartient à la première peinture murale mentionne le joupan Moga, il nous semble que l'on peut conclure que l'église de Hălmăgiu mise sous le vocable de Saint-Nicolas, a été construite au début du XV^e siècle, et probablement immédiatement après, elle reçut sa première décoration murale. Dans ce contexte, le monument de Hălmăgiu peut être considéré comme une fondation voïvodale, ses fondateurs étant des membres de la famille du voïvode Moga. Les fresques de la nef ont été exécutées ultérieurement, pouvant être datées à la seconde moitié du XV^e siècle 56. Elles sont l'œuvre d'un peintre de formation byzantine, sensible par ailleurs aux influences de la peinture italienne de l'époque. Quand exactement la nef aura été décorée de peinture et lequel des membres de la famille Moga est celui qui en sa qualité de fondateur offre à saint Nicolas, patron de l'église, la maquette de celle-ci, voilà ce qui est difficile de savoir.

Si, pour commencer, la position du voïvode Moga ne se distinguait en rien de celle des autres voïvodes roumains de Transylvanie, plus tard, en échange, on constate que Moga, suite à des mérites militaires et à ses relations avec le châtelain de Șiria, arriva à des charges et fonctions importantes à la direction de la forteresse de Șiria, et à compter, ainsi que ses fils Mihai et Sandrin, parmi les familiers de Jean de Hunedoara 57 qui, en 1451, les confirmait tous trois comme seigneurs et maîtres des voïvodats de Căpâlnă, Hălmăgiu et Băița 58. Celui de Hălmăgiu faisait partie du domaine de la forteresse de Șiria déjà depuis le XIV^e siècle 59. Au siècle suivant, Șiria est surtout mentionnée en tant que forteresse royale, avec des châtelains royaux qui, dans le même temps, étaient aussi *comites* de Zarand. Parmi ses châtelains rappelons ici comme étant des plus importants, à l'époque dont nous nous occupons, Georges Brancović auquel le roi Albert de Hongrie l'octroie en 1439 avec 110 villages, et Jean de Hunedoara qui la reçoit en don de Brancović en 1444, en guise de récompense pour sa participation à la libération de la Serbie et de

55 Dan Căpâlnă, *op. cit.*, p. 80.

56 Voir aussi les notes 9 et 10.

57 Toutes les données concernant la famille des Moga et le village de Hălmăgiu ont fait l'objet d'un travail de synthèse de Victor Eskenasy, à savoir *Hălmăgiu, un sat medieval din Țara Crișului Alb (secolele XIV—XV)*. *Considerații istorice*, dans *Ziridava*, V, 1975, p. 21—38, y compris la bibliographie respective.

58 T. Mager, *op. cit.*, p. 6, p. 177, notes 1 et 2, annexe.

59 V. Eskenasy, *op. cit.*, p. 24.

l'Albanie de sous le joug ottoman. En 1493—1494, le proviseur de Şiria était Ladislav Moga, descendant du voïvode de Hălmagiu⁶⁰.

Les Moga jouèrent un rôle important dans les affaires de la région et s'affirmèrent surtout pendant les campagnes antiottomanes de Jean de Hunedoara, le Zarand comptant parmi les comitats du sud-ouest transylvain dont la contribution à la défense des frontières du pays fut essentielle⁶¹. Dans ces conditions, le fait que Hălmagiu atteint le niveau d'un important centre médiéval n'a rien d'étonnant car il faut y voir une suite logique de l'ascension de la famille des Moga, seigneurs de l'endroit. Que l'activité culturelle-artistique n'y manquait pas non plus le prouve aussi le manuscrit d'un Tétraévangile copié à Hălmagiu en 1450 par le pape Siméon, ainsi qu'en témoigne sa propre annotation⁶².

À l'essor du Hălmagiu contribua sans nul doute également le contact entretenu avec la Serbie au XV^e siècle. Georges Brancović venait à Şiria accompagné sûrement de personnalités culturelles, promoteurs d'idées novatrices. Son cas n'est pas le seul. Pendant tout le XV^e siècle, on signale dans le Banat la présence de Serbes réfugiés à la suite de l'occupation de leur pays par les Ottomans. Bien accueillis par les rois de Hongrie, ils reçurent de ceux-ci domaines et privilèges de toute sorte — sociaux, économiques, politiques, culturels et religieux — en échange de l'obligation qui leur revenait de défendre les frontières de l'Empire contre les attaques des Ottomans. Durant toute la deuxième moitié du XV^e siècle, l'émigration serbe au Banat et dans le sud transylvain s'amplifia, nombre de réfugiés s'installant dans les comitats d'Arad et Zarand⁶³.

Comme le remarque M. S. Radojčić, l'existence „des caravanes et des routes militaires” a facilité le déplacement des artisans d'un endroit à l'autre, contribuant ainsi considérablement à la diffusion, du nord vers l'est, de l'art italo-grec de Venise et, à travers la Serbie morave, jusqu'au nord du Danube⁶⁴, des influences exercées par la Macédoine ; sans oublier non plus le rôle des „corridors culturels”, mis en évidence par Răzvan Theodorescu, comme ayant permis au XIV^e siècle, et sûrement aussi pendant le siècle suivant, la circulation des ecclésiastiques⁶⁵.

C'est maintenant, au XV^e siècle, que se répandait de Serbie la triomphante doctrine hésychaste, devenue entre temps la meilleure arme défensive de l'Église serbe autocéphale, tant contre différentes Églises orthodoxes que, tout autant, contre l'union avec l'Église catholique⁶⁶.

⁶⁰ D. Prodan, *Domeniul cetăţii Şiria la 1525*, dans *Anuarul Institutului de Istorie*, Cluj, III, 1960, p. 37—102.

⁶¹ V. Eskenasy, *op. cit.*, p. 26.

⁶² M. Porumb, *op. cit.*, p. 41.

⁶³ Ilie Bărbulescu, *Relations des Roumains avec les Serbes, les Bulgares, les Grecs et la Croatie en liaison avec la question macédo-roumaine*, Iaşi, 1912, p. 192—221 ; P. Nemoianu, *Colonizarea sîrbilor în Banat*, dans *Analele Banatului*, III, 1, fasc. 4, Timişoara, 1930, p. 9—17 ; Gheorghe Cotoşman, *Din trecutul Banatului*, Timişoara, 1934, p. 103—105.

⁶⁴ M. S. Radojčić, *Rapports artistiques serbo-roumains de la fin du XIV^e jusqu'à la fin du XVII^e siècle à la lumière des nouvelles découvertes faites en Yougoslavie*, dans *Actes du Colloque international de civilisation balkanique*, Sinaïa, 8—14 juillet 1962, p. 23—25.

⁶⁵ R. Theodorescu, *Bizanz, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale româneşti (secolele X—XIV)*, Bucarest, 1974, chap. VIII, p. 339—348.

⁶⁶ M. M. Vasić, *L'Hésychasme dans l'église et l'art des Serbes*, dans *L'Art byzantin chez les Slaves. Les Balkans*, I, Paris, 1930, p. 110—123.

Dans ce contexte religieux balkanique, le moine missionnaire gréco-serbe, Nicodème, allait remplir un rôle essentiel dans la diffusion de ces idées toutes nouvelles en Valachie. En effet, comme suite à la persécution des bogomiles en Serbie et Bulgarie, quelques communautés balkaniques à caractère bogomilique s'étaient établies au Banat et dans le sud de la Transylvanie contribuant à la propagation dans le peuple de nouvelles conceptions de vie religieuse et de salut. Or, l'orthodoxe moine Nicodème entretenait une vive propagande tant contre l'Eglise catholique, que, non pas moins, contre ces hérésies locales ⁶⁷. Le fait même d'avoir construit le monastère de Vodița, puis celui de Tismana, en deux points de frontière entre la Valachie et la Transylvanie, fut tenu pour un véritable acte politique, le premier des couvents, puis le second ayant, chacun en son temps, le rôle d'un « organe de liaison — sous la forme de la propagande orthodoxe — entre le pouvoir princier de Valachie et les knez roumains d'au-delà des montagnes » ⁶⁸.

D'autre part, la prise de Vidin par les Hongrois fut « le début d'une vaste action d'envahissement des régions danubiennes et balkaniques », sous l'« aspect d'une guerre religieuse », action menée par Louis, roi de Hongrie, et patronnée par la Papauté ⁶⁹. La crainte que sous le prétexte d'une lutte de libération du joug ottoman se cache malgré tout une intention d'asservissement à la Hongrie, par le truchement d'une conversion au catholicisme de la population balkanique — et ce notamment après le Concile de Florence (1439) — fit voir aux Serbes orthodoxes, à maintes reprises, dans l'aide accordée par un pays catholique, un essai dissimulé de conversion au catholicisme. C'est ce qui explique pourquoi, sur la fin de ses jours, Georges Brancović lui-même n'eut plus entière confiance dans les plans antiottomans de Jean de Hunedoara ⁷⁰.

Au milieu de remous pareils, Hălmagiu ne pouvait ne pas être atteint, d'autant plus qu'il était le siège d'un voïvodat puissant et qu'en tant que centre orthodoxe de première taille il trouvait un appui dans toutes ces nouvelles idées introduites par les Serbes venus du sud du Danube. Si, au point de vue politique, lutter contre les conquérants ottomans était devenu un but commun aux pays balkaniques aussi bien qu'au Royaume de Hongrie, pour les knez et les voïvodes roumains du Banat et du sud de la Transylvanie, le contact avec l'orthodoxe Serbie, ainsi qu'avec la Valachie, constituait en plus un réel appui prêté à la défense du dogme orthodoxe.

Dans ces conditions, la présence dans l'iconographie de l'ensemble mural de l'abside du sanctuaire à Hălmagiu du portrait de Clément, évêque d'Ohrid, ou bien d'une composition aussi manifestement anti-hérétique que celle de Nicolas « faisant honte », confondant Arius, s'explique davantage à la lumière des circonstances historiques mentionnées

⁶⁷ R. Theodorescu, *op. cit.*, chap. VI, p. 223—266, y compris la bibliographie respective.

⁶⁸ Emil Lăzărescu, *Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche românească. I (până la 1385)*, dans *Romanoslavica*, XI, 1965, p. 237—285, citation p. 277, note 2.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 259.

⁷⁰ C. Mureșan, *Iancu de Hunedoara*, Bucarest, 1968, p. 150—151.

tout-à-l'heure. De même qu'apparaît comme légitime, à cette époque de campagnes militaires antiottomanes dirigées par Jean de Hunedoara et entraînant sous le drapeau les voïvodes roumains de Hălmagiu, pour illustrer la vie de saint patron de l'église, le choix du miracle opéré par Saint Nicolas dans le cas du tout jeune Basile. De même que prend tout son sens l'emplacement à proximité immédiate de la scène avec ce miracle du tableau votif, où la présence d'un martyr guerrier est appelée à témoigner du désir du fondateur d'obtenir le soutien de Nicolas afin de remporter la victoire militaire sur les Turcs.

Venant s'ajouter à d'autres ensembles muraux des églises orthodoxes roumaines en maçonnerie de Transylvanie, les fresques de Hălmagiu peuvent constituer un évident témoignage de la manière dont les troubles et l'existence agitée des communautés roumaines locales se reflétaient à travers l'art et, surtout, du mode actif dont les knez et les voïvodes de ces lieux ont su défendre leur pays et combattre pour conserver intacts et leur foi, et leurs droits ancestraux.

LE TABLEAU VOTIF DANS LA PEINTURE MURALE DU XVIII^e SIÈCLE CONTEXTE SOCIAL-POLITIQUE

CORINA POPA

La peinture votive constitue un îlot de peinture laïque, parfois même à caractère historique, dans les ensembles de peinture murale et peut refléter des réalités historiques, culturelles et mentales d'une certaine époque qui ne ressortent pas de chroniques ou de documents et qui peuvent donc éclairer les recherches sur un moment historique donné.

Ce problème, qui a déjà retenu l'attention des historiens de l'art roumains¹, demande à être examiné sous des angles divers, parmi lesquels l'histoire sociale-politique, qui bénéficie à la fois d'études plus ou moins méthodiques et d'importants témoignages documentaires, constitue un facteur déterminant de premier ordre.

Sur un fond de tendances générales qui caractérise la civilisation du XVIII^e siècle dans tout le sud-est de l'Europe et dont les traits dominants sont, d'une part, le développement d'une culture laïque parfois enrichie des idées du courant des Lumières et, d'autre part, la cristallisation progressive d'une activité culturelle à tendance nationale qui arrivera à sa pleine expansion au siècle suivant², on relève aussi certaines manifestations artistiques nettement différenciées qui, quoique conservatrices en apparence, n'en reflètent pas moins explicitement les conditions sociales-politiques qui les ont engendrées.

La présentation comparative de certains aspects de la peinture murale des zones de Vilcea et de Maramureș permet justement d'expliquer par des facteurs sociaux-politiques les raisons pour lesquelles le tableau votif, qui a connu au XVIII^e siècle la vogue que l'on sait dans le nord de l'Olténie, est absent dans la peinture du Maramureș.

Ces deux zones — l'Olténie et le Maramureș — ont connu l'une et l'autre à cette époque une remarquable activité artistique. Pourtant, et cela malgré des aspects sociaux souvent similaires, leur art accuse des différences notables, dont les causes peuvent être perçues parmi les facteurs sociaux-politiques et culturels.

¹ Maria Ana Musicescu, *Introduction à une étude sur le portrait de fondateur dans le sud-est européen. Essai de typologie*, dans RESEE, VII, 2, p. 281—310, Bucarest, 1969; A. Pănoiu, *Pictura votivă din nordul Olteniei* (La peinture votive du nord de l'Olténie), Bucaresti, 1968; Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în vâcagul al XVI-lea* (La peinture murale de Valachie au XVI^e siècle), Bucaresti, 1978.

² Alexandru Dușu, *Coordonate ale culturii române și în secolul XVIII* (Coordonnées de la culture roumaine au XVIII^e siècle), Bucaresti, 1968, p. 192—194 et 295—300; Nikula Mavrodinov, *Iskustvo na bălgarskolo vâzrajdanec* (L'art de la Renaissance bulgare), Sofia, 1957.

L'évolution historique de la Grande et de la Petite Valachie, d'une part, et du Maramureș, d'autre part, s'est déroulée au cours du Moyen Âge selon des coordonnées différentes. L'art valaque (de même que l'art moldave d'ailleurs) s'est développé dans les conditions d'une permanente relation avec le monde culturel byzantino-balkanique. Plus précisément, les classes dominantes et l'Eglise orthodoxe ont assuré dans ces pays la continuité d'un art aulique, évolué, qui se traduit par l'édification d'églises en maçonnerie de tradition byzantine et par des ensembles de peinture murale dont le programme iconographique canonique sera respecté jusqu'au XIX^e siècle, de même — compte tenu de l'évolution générale de la peinture post-byzantine — que le style traditionnel. Dans le Maramureș, au contraire, à l'exception de rares édifices de pierre des XIV^e et XV^e siècles, c'est-à-dire de la période du voievodat³, c'est un *art populaire* que l'on rencontre, représenté par ses fameuses églises en bois et par une peinture tant murale que d'icônes où l'on ne retrouve jamais la pureté iconographique et stylistique de la tradition byzantine, telle qu'elle apparaît par exemple dans la province voisine de Moldavie. L'absence d'un art officiel capable d'imposer le respect de la tradition byzantine y a favorisé, en échange, l'assimilation d'éléments de style occidentaux, faisant partie de l'horizon culturel-artistique de l'Ukraine sous-carpatique.

Examinons donc brièvement les facteurs sociaux-politiques et leur impact sur le phénomène artistique dans les deux zones en question.

Le nord de l'Olténie a connu au XVIII^e siècle une organisation sociale spécifique, offrant l'image d'un système féodal atténué dans lequel, à côté des domaines des grands boyards (les familles Bengescu, Brăiloiu, Glogoveanu, etc.) et des monastères (Tismana, Cozia, Bistrița, etc.), il existait aussi des villages de paysans libres qui, bien qu'en but aux tentatives d'accaparement des grands propriétaires fonciers, n'en constituaient pas moins une réalité sociale spécifique ; le fait est particulièrement frappant dans les deux départements de montagne de Gorj et de Vilcea, où étaient établis environ les deux tiers des hobereaux olténiens. La viabilité des villages de paysans libres fut favorisée au XVIII^e siècle, durant l'occupation autrichienne de l'Olténie (1718—1739), par la tendance de la puissance occupante à limiter les privilèges des boyards et, plus tard, par les législations adoptées par les princes phanariotes en vue de supprimer ou de limiter les exemptions et autres privilèges dont jouissaient ces mêmes boyards, ce qui a contribué indirectement au maintien de la classe des hobereaux et des paysans libres⁴.

Cette réalité sociale s'est reflétée de façon permanente dans l'art du XVIII^e siècle par la modification qui intervient dans la contribution des différentes catégories sociales à l'édification et à la décoration des églises : les initiatives princières et celles du haut clergé se font de plus en plus rares (Sărăciinești, Romanii de Jos), en faveur de celles des boyards (Țeica, Zătreni), des petits boyards surtout (Titireciu, Bucșani), et c'est

³ Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea* (Le Pays du Maramureș au XIV^e siècle), București, 1970

⁴ Șerban Papacostea, *Oltenu sub stăpînirea austriacă* (L'Olténie sous la domination autrichienne) (1718—1739), București, 1971, p. 141—147, 164—165, 211—215 ; Constantin Giurescu, *Material pentru istoria Olteniei sub austrieci* (Matériel pour l'histoire de l'Olténie sous les Autrichiens), II (1726—1732), București, 1944, p. 305—306.

à cette même époque que font leur apparition les fondations dues aux villages libres, dont le nombre s'accroîtra sensiblement en Gorj et Vilcea au début du XIX^e siècle ; citons dans cet ordre d'idées les églises de Ciineni (Saint-Nicolas), Teiuș, Titești, Cheia (Olănești), Chiciora (Păușești-Măglași), Broșteni (Ocnele Mari).

Les tableaux votifs de telles églises représentent souvent, à côté des notables du village, les prêtres de ces mêmes villages avec leurs femmes, des diacres, des hiéromoines, lesquels sont souvent mentionnés expressément comme cofondateurs de l'église (ainsi à Cheia, Broșteni, Ciineni, Chiciora, Teiuș).

Le tableau votif, qui constitue souvent à partir de l'époque de Matei Basarab un thème majeur de la peinture du pronaos des églises de Valachie, est présent aussi dans les fondations paysannes et y connaît le même ample développement que dans les fondations des boyards. C'est preuve que les fondateurs paysans olténiens considéraient qu'en leur qualité d'hommes libres et de notables de leur village ils avaient les mêmes droits que les boyards du XVIII^e siècle de se faire représenter dans leurs fondations. Notons que dans la peinture de cette époque hobereaux et parfois même paysans libres portent à peu près le même costume que les grands boyards. Par conséquent, le tableau votif, tout en s'appliquant désormais à individualiser et à portraiturer les fondateurs, conserve sa fonction d'acte d'auto-affirmation sociale, y compris la volonté d'exprimer les aspirations d'ascension sociale des paysans libres et des hobereaux.

C'est la même mentalité de classe qui explique peut-être les caractères stylistiques de toute la peinture du XVIII^e siècle, qui est marquée par la tendance à maintenir fidèlement autant le programme iconographique de tradition byzantine que le style « brancovan », c'est-à-dire un modèle d'art évolué, aulique. Les interprétations populaires demeurent une exception dans la peinture de ce siècle, si l'on fait abstraction de la grande variété des solutions adoptées pour l'exécution de la véritable galerie de portraits que tend maintenant à devenir le tableau votif.

En conclusion, étant donné l'existence dans l'Olténie du XVIII^e siècle d'un système féodal mitigé, le statut juridique et social des paysans libres ouvrait à ceux-ci des perspectives de promotion sociale, d'où l'assimilation sur le plan culturel-artistique des modèles en usage dans les classes privilégiées.

*

Dans le Maramureș, un passé politique tourmenté, une structure sociale féodale plus rigoureuse et certains problèmes d'ordre religieux ont eu des répercussions intéressantes dans le domaine culturel-artistique.

Vers la fin du XIV^e siècle, le voïévodat de Maramureș devenait comitat du royaume de Hongrie, pour être intégré à la Transylvanie en 1691 lors de l'occupation de cette province par les Autrichiens.

Il ressort de certaines données historiques indirectes⁵ que dans le Maramureș aussi, après le déclin progressif des « knézats de vallées »,

⁵ Radu Popa, *op. cit.*, p. 135—136, 140, 149 ; A. Binder, *Contribuții la studiul dezvoltării feudalismului în Maramureș și în nordul Transilvaniei* (Contributions à l'étude de la féodalité dans le Maramureș et le nord de la Transylvanie), dans « Studii și articole de istorie », X, 1967 ; H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmase românești* (Contributions à l'étude des villages communautaires roumains), vol. III, București, 1958, p. 225.

certains villages se sont maintenus jusqu'au XVIII^e siècle sous forme, de communautés indivises, plus d'une fois sous l'autorité des anciens seigneurs de ces villages, qui se sont fondus peu à peu dans la masse paysannes, petits knèzes dont D. Prodan assimile la condition à celle d'un maire, (*solgabirău*). Cette fonction modeste, fréquente en Transylvanie durant tout le XVIII^e siècle, quoique élective dans le cadre de la communauté, devient à cette époque de plus en plus « un instrument d'exploitation de la communauté par le seigneur », bien que les documents parlent des villages « nobles » des Roumains et des villages « asservis » des Ruthènes⁶.

Un facteur important de la vie spirituelle et culturelle du Maramureș est la perpétuation de la foi orthodoxe tout au long du moyen âge. Le fonds byzantin de l'art du Maramureș a été alimenté et maintenu grâce aux relations permanentes de cette province avec la Moldavie et les zones orthodoxes de l'Ukraine sous-carpatique. Le potentiel économique et artistique des villages du Maramureș est exprimé de manière prégnante par l'unité de style de l'architecture des églises en bois (qui ont presque toutes étaient refaites après la grande invasion tatare de 1717), ainsi que par le maintien dans les grandes lignes du caractère byzantin du programme iconographique des ensembles de peintures, même si l'on y relève des lacunes ou des préférences explicables par l'influence idéologique de la Réforme ou de la contre-réforme⁷.

Sans distinction de la variante-stylistique qu'elle représente, celle byzantine ou celle baroque, la peinture murale du Maramureș révèle une *interprétation populaire* qui peut être considérée comme la perpétuation d'une tradition séculaire, celle d'un art orthodoxe qui, dans cette zone, était plutôt celui des villages libres que de la féodalité roumaine du Maramureș.

Une particularité iconographique frappante est l'absence du tableau votif dans la peinture du Maramureș. La seule exception connue est la représentation de « pan » Vasili Samplonțai, datant de 1754, dans l'église de Cuhea (Bogdan-Vodă), qui est de fait un portrait-tableau de ce « solgabirău »⁸. Serait-ce un cas unique de réminiscence des droits knéziaux ? Si la solution occidentale du portrait-tableau est explicable, l'absence des tableaux votifs dans toutes les autres églises est significative. Selon la judicieuse remarque de l'historienne de l'art Anca Pop, de même que la longue énumération de noms indique la participation de tous les paysans du village à la construction de l'église ; de même, il était pratiquement impossible qu'ils y fussent tous représentés.

Tout en souscrivant pleinement à cette explication, nous estimons que l'idée peut être élargie en liaison avec certains faits et réalités historiques : même en admettant le maintien des soi-disant « villages nobles »

⁶ David Prodan, *Judele satului iobăgesc în Transilvania în secolele XVII—XVIII* (Le bourgmestre des villages asservis de Transylvanie aux XVII^e et XVIII^e siècles), dans « Anuarul Institutului de istorie din Cluj », IV, 1961, p. 217—221 ; idem, *Doteri și vecini în Țara Făgărașului în secolele XVI—XVII* (Boyards et paysans asservis dans le Pays de Făgăraș aux XVI^e et XVII^e siècles), dans « Anuarul Institutului de istorie din Cluj », VI, 1963, p. 289.

⁷ Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană* (La peinture murale du Maramureș), București, 1982, p. 18, ainsi que les références d'ordre iconographique dans le cadre des différents ensembles.

⁸ *Ibidem*, p. 50.

du Maramureș, confirmés autrefois aux knèzes de village par des diplômes royaux, la suppression progressive des prérogatives féodales avait abaissé leur statut juridique au-dessous de celui des villages appartenant aux trois nations privilégiées (Magyars, Széklers et Saxons) de Transylvanie et l'espoir, pour l'élément roumain, d'une ascension sociale était à peu près nul, même si certaines sources du XVIII^e siècle comprennent la Transylvanie parmi les zones de densité maximum de la petite noblesse (6,7%)⁹.

De même que les tableaux votifs sont présents dans les églises transylvaines des XVII^e—XVIII^e siècles de Turnu Roșu, Saint-Nicolas de Hunedoara et Ocna Sibiului¹⁰ et autres, où il s'agit d'initiatives de princes valaques, de même, à notre avis, l'absence du tableau votif dans les ensembles de peinture du Maramureș prouve justement que les knèzes du Maramureș avaient perdu leurs anciens droits féodaux et que les villages libres d'autrefois étaient tombés sous la dépendance de la noblesse hongroise.

A une époque où les murs des églises de l'Olténie étaient recouverts des portraits des fondateurs et souvent même des peintres et autres artisans, dans le Maramureș les fondateurs ne sont jamais représentés, mais simplement cités dans des inscriptions collectives. Si les paysans libres de Vilcea se situaient sur un pied de quasi-égalité avec les boyards en ce qui concernait le droit de fondation, bien que les représentants d'une couche sociale inférieure, mais libre néanmoins, les knèzes du Maramureș s'étaient fondus dans la masse de la paysannerie communautaire, dont les droits globaux étaient inférieurs à ceux que les paysans libres d'Olténie avaient conservés.

⁹ *Din istoria Transilvaniei* (Sur l'histoire de la Transylvanie), vol. I, București, Ed. Academiei, p. 238.

¹⁰ Marius Porumb, *Pictura românească din Transilvania* (La peinture roumaine de Transylvanie), I, Cluj, 1981, p. 84 et *passim*, p. 95; idem, *Imaginea-document în pictura din Transilvania* (L'image document dans la peinture de Transylvanie), dans *Noi cercetări în domeniul istoriei artei românești* (Nouvelles recherches dans le domaine de l'histoire de l'art roumain), București, 1983, p. 71—72.

DER WESTEUROPÄISCHE KLASSIZISMUS UND DIE KUNST DER BALKANVÖLKER¹

FRIEDBERT FICKER
(München)

Der westeuropäische Klassizismus hat zweifellos für die Kunst der aufstrebenden und um ihre nationale Selbständigkeit ringenden Balkanvölker eine nicht unwesentliche Rolle gespielt. Aufgrund der unterschiedlichen Situation und Entwicklung in den einzelnen Ländern handelt es sich dabei um ein ebenso komplexes wie differenziertes Thema, wie allein einige Anmerkungen zu Jugoslawien und insbesondere zu Griechenland zeigen.

Bereits bei einem kurzen Blick auf Jugoslawien müssen wir feststellen, daß die künstlerische Entwicklung analog der geographischen Lage des Landes und der eng damit verbundenen höchst unterschiedlichen Geschichte den verschiedensten Einflüssen ausgesetzt war. So ergibt sich z.B. in Slowenien nahezu zwangsläufig, daß durch die engen Bindungen an Deutschland bzw. später an Österreich-Ungarn im Laufe der Geschichte der deutsche und österreichische Einfluß in der Kunst deutlich zu spüren ist und weithin verfolgt werden kann.

Ein Beispiel dafür ist die Anbetungsgruppe im Museum in Maribor von Leonhard Kern. Der Künstler wurde 1585 bzw. 1588 im württembergischen Forchtenberg am Kocher geboren. Nach der von 1603 bis 1609 erfolgten Lehre bei seinem älteren Bruder Michael unternahm er anschließend bis 1614 eine Reise nach Italien. Auf dem Heimweg, der ihn über Venedig, Dalmatien, Slavonien und Krain führte, ist 1613 ein mehrmonatiger Aufenthalt in Laibach bezeugt. In dieser Zeit, wo er im Dienste des Bischofs Thomas Chron arbeitete, ist auch das hier genannte Schnitzwerk aus dem Hochaltar der Kirche von Gornji grad entstanden.²

Oder es sei an den 1712 in Wiesensteig bei Geislingen in Württemberg geborenen Josef Straub erinnert — den Bruder von Johann Baptist Straub, der ebenfalls als Bildhauer und Lehrer von Ignaz Günther in München Bedeutung erlangte. Josef Straub arbeitete um 1736 bei Heinrich Mich. Löhr in Laibach und machte sich dann selbständig. Sein Weg führte ihn über Graz, wo sich der 1706 geborene Bruder Philipp Jakob nach der Ausbildung bei Joh. Christ. Mader an der Wiener Akademie sowie als Schüler von Joh. Jakob Schoy im Jahre 1733 niedergelassen

¹ Vortrag, gehalten am 10.12.1982 auf dem internationalen AIESEE-Colloquium in Bukarest.

² Sergej Vrišer, *Mariborski Muzej* II, S.8—9 (mit. Abb.). Ljubljana 1979.

hatte und den nach einem Betätigungsfeld suchenden jüngeren Bruder nachzog.³

In der nahtlosen Weiterentwicklung hat hier deshalb auch der Klassizismus über die Verbindungen und Wechselbeziehungen mit Österreich Fuß fassen können und erhielt über die 1809 von Napoleon gebildeten „Illyrischen Provinzen“ von Frankreich weitere Impulse, wie das Gebäude

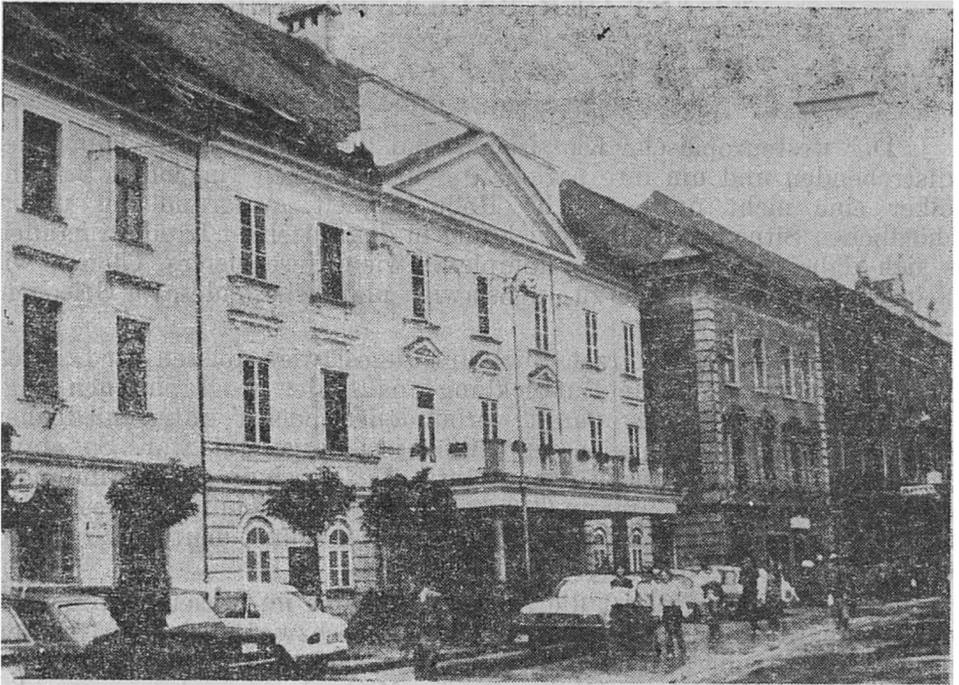


Abb. 1 — Celje, Revolutionsmuseum.

des heutigen Revolutionsmuseums in Celje mit seiner schlichten klaren Fassadengliederung durch die Pilaster, den zur Betonung des Mittelteils aufgesetzten Dreiecksgiebel und die harmonisch eingefügten Fensterreihen zeigt.

Ein Beispiel dafür aus der Malerei haben wir in dem 1762 in Görz geborenen Franz Kavčič vor uns. Nach dem Studium in Wien, Bologna und Rom kam der Künstler 1796 zunächst als Korrektor an die Wiener Akademie und wirkte dort ab 1799 als Professor sowie ab 1820 als Direktor. Bereits während seiner Ausbildung herrschten unter der Akademieleitung des von Adam Friedrich Oeser in Leipzig beeinflussten Heinrich Füger die von den Lehren Winckelmanns abgeleiteten klassizistischen Auffassungen, wie auch Kavčič selbst auf die klassizistische Kunst in Wien einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat. Die von ihm behandelten Themen beziehen sich vor allem auf die Geschichte und die antike Mythologie wie z.B. das Gemälde „Phokion mit zwei Frauen“, das ihn in der lediglich vom Bildinhalt her bestimmten, ohne malerisches Interesse auf die Umrei-

³ Ders. : a.a.O., S. 16–19 (mit. Abb.).

Bung der Form ausgerichteten Darstellung als strengen Klassizisten ausweist.⁴

Anders als in Slowenien durch die direkte Verbindung mit Österreich und Wien ist die Entwicklung in Serbien verlaufen. Dort erfolgte der Wandel mit der sogenannten „Großen serbischen Wanderung“ — um mit Dejan Medaković zu sprechen — die dann auch in der Kunst die Loslösung von der eigenen orthodoxen Tradition und die Hinwendung zu westlichen Kunstformen nach sich zog. Wenngleich auch hier mit der Ausbildung an der Wiener Akademie, wie es bei Dimitrije Avramović der Fall ist, wesentliche Impulse gegeben wurden, so kommen sicher noch weitere Einflüsse hinzu.

Medaković stellt in seinem Aufsatz „Probleme der serbischen Barockforschung“ fest: „Im Vergleich zu der Barockmalerei wirkt die nun kommende heimische klassische Malerei bereits gelehrt und vertrocknet zu der früher entfalteten Üppigkeit“.⁵ Nicht zuletzt wird damit ein wichtiger Hinweis auf den intellektuellen Hintergrund gegeben. So sei auf den zunehmenden französischen Einfluß gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Moldau mit dem Eindringen des Gedankengutes der Französischen Revolution hingewiesen — um hier Ekkehard Völkl's Aufsatz „Die griechische Kultur in der Moldau während der Phanariotenzeit (1711—1821)“⁶ zu folgen. Ähnlich wie in den Illyrischen Provinzen ist dieser französische Einfluß auch für Serbien nicht ohne Folgen geblieben.

Ein Vergleich zwischen der „Apotheose des Lukijan Mušicki“ von Dimitrije Avramović⁷ — die man als das reinste klassizistische Bild der Serben bezeichnet — und der Zeichnung „Jakobs Werbung“ von Friedrich Overbeck⁸ zeigt dessen nazarenischen Einfluß auf Avramović unverkennbar.

Ähnlich wie Avramović hat auch Nikola Aleksić neben den Anregungen durch Leopold Kupelwieser in Wien wesentliche Impulse von seinem Landsmann Arsen Teodorović erhalten, der damit für die Entwicklung der klassizistischen Malerei in Serbien nicht ohne Bedeutung geblieben ist. Bei Aleksić können wir darüberhinaus sehen, wie er in seinen Bildnissen zu einem Wegbereiter bürgerlicher Porträtkunst wird. Das „Kind mit dem Ball“⁹ ist mit seinem noch durchaus von klassizistischen Elementen her bestimmten Aufbau und der ausdrucksvollen Wiedergabe des Knaben ein beredtes Beispiel für diesen Wandel. Es ist dabei für die damalige Situation bezeichnend, daß diese auf dem frühbürgerlichen Emanzipationsprozeß beruhende Entwicklung im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts zur Gestaltung von Themen aus der eigenen Geschichte hinführt.

Während wir also in Slowenien auf Grund der jahrhundertelangen politischen Bindungen von einer nahtlosen Weiterentwicklung der westeuropäisch orientierten Kunst sprechen können und in Serbien nach der „Großen Wanderung“ eine zunehmende Abwendung von der eigenen

⁴ Ksenija Rozman, *Franc Kavčič/Caucig*, S. 115 (mit Abb.). Ljubljana 1978.

⁵ *Die Welt der Slaven III*, S. 420. Wiesbaden 1958.

⁶ „Südost-Forschungen“ 26, 1967, S. 102—139.

⁷ Nationalmuseum Beograd. Führer, Abb. S. 77. Beograd 1970.

⁸ *Die schönsten deutschen Zeichnungen der Romantik*, Abb. S. 283. München 1977.

⁹ Nationalmuseum Beograd, a.a.O., Abb. S. 75.

orthodoxen Tradition und der zunehmende Einfluß westeuropäischer Auffassungen festzustellen ist — wobei für diese Zeit die Hauptrolle Wien spielt —, stehen wir in Griechenland einer durchaus unterschiedlichen Situation gegenüber.

Zunächst ist dort festzustellen, daß als Folge der politischen Geschichte Griechenlands eine Stagnation und schließlich ein Bruch mit der eigenen künstlerischen Vergangenheit erfolgte.

Als Folge davon begegnet uns in der Zeit der nationalen Selbstbegegnung und der Befreiung vom osmanischen Joch das Ringen um den Anschluß an die gewaltsam abgerissene eigene Tradition, ebenso wie an den Entwicklungsstand der westeuropäischen Länder. Es war dies das Bemühen um die Bewältigung eines Nachholbedarfs, der Vergangenheit und Gegenwart gleichermaßen zu bedenken hatte und an der Berücksichtigung von möglichen Wegen in die Zukunft nicht vorbeigegangen ist.

Eine wesentliche Rolle spielte dabei neben der philhellenistischen Bewegung die Importierung Ottos von Wittelsbach als König von Griechenland und die in dessen Gefolge bzw. auf Veranlassung seines Vaters Ludwig I. nach Griechenland geholten Bayern. Der so ins Land gebrachte Klassizismus Klenzes und ähnlich gelagerter Vorstellungen von Cornelius in der Malerei war deshalb mehr als nur äußerer Zufall und vielleicht formal gesehen der günstigste Ansatzpunkt für Griechenland, um mit der kurz skizzierten Aufgabe fertig zu werden.

Wenn dies auch in der gleichsam verdünnten klassizistischen Form geschah, so floß immerhin auf diese Weise nach Hellas zurück, was von dort seit der Antike die Kunst Europas geprägt hatte. Damit war zumindest auf ein gewisses Verständnis im Lande zu hoffen, denn es war so ein formaler Anschluß an die eigene Vergangenheit möglich, der sich zugleich als ein Anschluß an die Gegenwart Europas darstellte.

Eine nicht unwichtige Rolle haben dabei in Griechenland sowohl für die einheimischen als auch für die ins Land geholten Architekten und Künstler die von den Venezianern hinterlassenen Bauten als Anschauungs- und Orientierungsmaterial gespielt — zumal man ja dort die Bestätigung für die palladianischen Auffassungen finden konnte, von denen noch zu sprechen sein wird.

Ein weiterer Faktor, an den wir zu denken haben, sind die antiken Bauten und Bildwerke selbst, die sich im Lande erhalten haben — insbesondere in Athen. Sie sind als ein wichtiger Gegenpol gegen die von außen übermittelten klassizistischen Ideen und gegen die venezianischen Renaissance-Vorbilder in Griechenland zu werten und haben auch zur teilweisen Revision des Klassizismus beigetragen. So war z.B. mit dem 1762 erschienenen Werk „The Antiquities of Athens“ von Nicholas Revett und James Stuart der Blick auf die noch vorhandenen Bauwerke aus antiker Zeit gerichtet worden, ebenso wie durch die Entdeckung der Ägineten.

Hier ist auch die 1834 von Leo von Klenze begonnene Restaurierung der Akropolis in der Folge des Widerstreites der Meinungen um die Stadtplanung von Athen und den Entwurf eines Königsschlusses zu nennen. Diese unmittelbare Auseinandersetzung mit der klassischen griechischen Baukunst in Athen hatte aber für ihn auch zur Folge, daß er sein Verhält-



Abb. 2 – Kloster Arkadi/Kreta. Kirche, Westfassade, 1587.

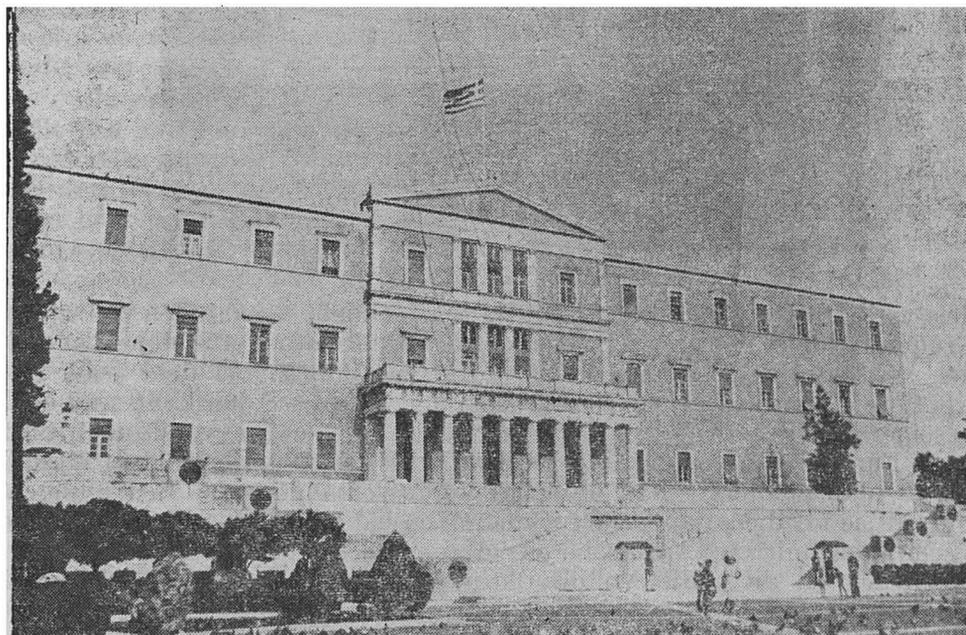


Abb. 3 – Friedrich von Gärtner : Athen, Parlament, 1834–1838.

nis zum Klassizismus revidierte und nun eine polemische Haltung gegenüber der formalen Starre einnahm¹⁰.

Eine wichtige Rolle für die Entwicklung und Entfaltung der neuen Architektur spielten neben Klenze und Gärtner die beiden aus Dänemark stammenden Brüder Christian und Theophil Hansen. Das zwischen 1839 und 1864 von Christian Hansen errichtete Universitätsgebäude ist das erste öffentliche Bauwerk, das nach den Befreiungskämpfen errichtet wurde — ein strenger, aber schlichter und einfacher Bau, dessen von Pfeilern gegliederter offener Wandelgang durch einen vorgezogenen Mittelteil mit zwei jonischen Säulen und Dreiecksgiebel vorteilhaft geglie-



Abb. 4 — Theophil Hansen : Athen, Akademie, 1859—1885.

dert wird. Die Universität Christian Hansens schließt sich mit den von seinem Bruder Theophil geplanten Bauten der Staatsbibliothek und der Akademie der Wissenschaften zu einem Ensemble zusammen, bei dem jeder Bau frei für sich stehend als solcher gesehen und erlebt werden kann und doch in seiner Eigenständigkeit als Teil einer Gesamtkonzeption verstanden wird.

Für die Entstehung und Entwicklung der neugriechischen Plastik im 19. Jahrhundert gelten ähnliche Voraussetzungen und Bedingungen, wie wir sie für die Architektur vorgefunden haben. In der Plastik war die Verbindung mit der Antike bereits durch die byzantinische Kunst abgebrochen, weil diese die Vollplastik nicht kannte und die Bildhauerei

¹⁰ Elpiniki Demosthenopoulou, *Öffentliche Bauten unter König Otto in Athen*, S. 22—23 Diss. München 1970.

als untergeordneten schmückenden Bestandteil der Architektur in der Form von ornamentalen Flachreliefs sah.

Die Folge davon war, daß es am Anfang des 19. Jahrhunderts zur Zeit der Befreiung Griechenlands und seiner geistig-kulturellen Neuorientierung griechische Plastik im eigentlichen Sinne nicht mehr gab. Nur auf den ägäischen Inseln, hauptsächlich auf Tinos, existierte noch ein Steinmetzhandwerk, dessen Schaffen nicht über eine volkskunsthafte, reliefartige Ornamentik von höchst bescheidenem künstlerischen Wert hinausreichte. Diese Familienwerkstätten stellten dann allerdings die ersten angehenden Künstler im befreiten Griechenland, denn sie besaßen immerhin die handwerkliche Erfahrung und konnten sich darauf aufbauen an der neugegründeten Athener Kunstschule und weiter an den Akademien in München, Wien, Paris oder Rom weiterbilden.

Diesem bescheidenen traditionell überlieferten Eigenbestand stand das Formengut des westeuropäischen Klassizismus gegenüber, das mit König Otto von Bayern her ins Land gebracht wurde und nun auch für Griechenland als verbindliche Norm galt. Der erste praktische Übermittler der neuen Ideen war der Bildhauer Christian Siegel, ein Schüler Schwanthalers, der 1838 im Auftrag König Ludwigs I. von Bayern in Nauplion aus dem gewachsenen Felsen einen Löwen als Denkmal für die gefallenen bayerischen Soldaten meißelte. Er bildete auch als Lehrer an der Kunstschule in Athen die ersten griechischen Bildhauer aus.

Indessen zeigt ein Vergleich, daß der Löwe Siegels in Nauplion eine Kopie jenes Löwen darstellt, den der dänische Bildhauer Berthel Thorwaldsen im Jahre 1819 im Gedenken an die 1792 im Kampf um die Tuilerien gefallenen Schweizer schuf. Das eigentliche Vorbild für Thorwaldsen wiederum war eine Löwenplastik, die Charles Robert Cockerell auf der Insel Kea entdeckt hatte und 1826 von Peter Olaf Brøndsted in der Radierung Johann Christian Reinhardts veröffentlicht worden war.¹¹

Ein typisches Beispiel für die Frühzeit der neugriechischen Plastik stellt das Denkmal dar, das 1843 in Nauplion für Dimitrios Ypsilantis von dessen jüngeren Bruder Georg errichtet wurde. Das von einem unbekanntem Künstler geschaffene Werk aus weißem Carrara-Marmor wurde in Rom bzw. in Wien gearbeitet, nach Nauplion gebracht und dort zusammengestellt. Das Denkmal setzt sich aus zwei übereinandergestellten Blöcken zusammen. Der untere Block weist neben einer Inschrifttafel ein Relief mit zwei Trophäen auf, die durch eine Blütengirlande verbunden werden. Den oberen Block ziert ein Relief mit abgebrochener Säule, zwei allegorischen Figuren und als Bekronung mit einem Kreuz.

Nach Marina Kostea-Kostaropoulou gehört das Ypsilantis-Denkmal zu dem aus der römischen Antike stammenden Cippus-Typ, der im Klassizismus wieder aufgegriffen und für Grabmäler verwendet wurde. Römischen Ursprungs sind ferner außer den Trophäen und Girlanden die Voluten als Seitenakrotere, die ebenfalls im Klassizismus wieder auftauchen, z.B. bei Schinkel, der auch die abgebrochene Säule als Symbol menschlicher Vergänglichkeit verwendete. Endlich lassen sich zu den allegorischen Figuren verwandtschaftliche Beziehungen zu dem Davies-Denkmal Gott-

¹¹ Wolf Seidl, *Bayern in Griechenland*, S. 257 (mit Abb.). München 1981.

fried Schadows und im Kompositionsschema Ähnlichkeiten mit Werken Thorwaldsens feststellen.¹²

Zu den Pionieren der neugriechischen Plastik zählten die aus der erwähnten Steinmetztradition stammenden Brüder Fytalis, die 1860 in Athen eine Werkstatt begründeten. Von Georg Fytalis, der nach der Ausbildung bei Siegel selbst Professor an der Athener Kunstschule wurde,



Abb. 5 — Georgios Fytalis · Patriarch Gregorios V, 1872.
Athen

stammt das 1872 gestaltete Denkmal des Patriarchen Gregorios V. vor der Athener Universität. Die Haltung des in eine weite, in Faltenbahnen fallende Stola gehüllten Patriarchen — vor allem die Stellung der Körperachse und des linken Spielbeins — haben zu der Vermutung geführt, daß ein Gipsabguß der Venus von Milos als Vorbild diente. Wie dem auch sei, ein Abguß des antiken Bildwerkes befand sich jedenfalls in der

¹² Marina Kostea-Kostaropoulou, *Denkmäler der griechischen Revolution von 1821*, S. 54—60. Diss. Karlsruhe. Athen 1978.

Werkstatt der Brüder Fytalis und es wird daran deutlich, wie stark ihr Schaffen von klassischen Vorbildern abhängig war.¹³

In durchaus vergleichbarer Weise vollzog sich endlich die Entwicklung der neugriechischen Malerei, wie uns das Beispiel von Theodoros Brysakis zeigt. Der 1819 in Theben/Peloponnes geborene Künstler ist der Sohn eines von den Türken erhangten Freiheitskämpfers, der mit der Unterstützung Friedrich Thierschs nach München kam und dort mit einem Stipendium an der Akademie studierte. Seine Historienmalerei ist deshalb ebenso Ausdruck seines persönlichen Schicksals wie Ausdruck der Zeit. Sein „Bischof Germanos, der die Fahnen der Aufständischen segnet“¹⁴ läßt z.B. im Vergleich mit Darstellungen aus den Nibelungen von Julius Schnorr von Carolsfeld die geistige Herkunft in der klassizistisch-nazarenischen Münchner Schule erkennen.¹⁵

Endlich mag ein Vergleich zwischen dem Gemälde „Der Tod von Messolongi“ von Theodor Brysakis,¹⁶ dem „Jüngsten Gericht“ in der Münchner Ludwigskirche von Peter Cornelius¹⁷ und dem Gemälde „Griechenland auf den Ruinen von Messolongi“ von Eugene Delacroix¹⁸ die Einbindung der neugriechischen Malerei in die europäischen Zusammenhänge jener Zeit verdeutlichen. Während zwischen Delacroix und Brysakis allein schon vom Thema und der pathetischen Gestaltung her die geistige und formale Verwandtschaft zu erkennen ist, läßt sich bei letzterem die Abhängigkeit von Cornelius an der gleichen kompositionellen Aufteilung in eine irdische und eine himmlische Bildzone ablesen. Es handelt sich um eine vor allem von der Bewältigung des Stofflichen her bestimmte Malerei voller Pathos, das jener Zeit der nationalen Selbstbesinnung der europäischen Völker entsprach.

Wenn wir zum Schluß noch einen kurzen Blick auf den Klassizismus Westeuropas werfen, so ergibt sich, daß sich die Beschäftigung mit den Bau- und Kunstwerken des Altertums in erster Linie auf italienischem Boden abspielte und daß die Orientierung an den in Italien gefundenen Denkmälern und Statuen erfolgte. Griechenland wurde damit weitgehend durch die Brille römischer Repliken betrachtet. Auch ein Winckelmann oder ein Goethe waren nicht in Griechenland. Mit dem Ruf nach der Auseinandersetzung mit der Antike wurde vielmehr der von Palladio u.a. Theoretikern der Spätrenaissance beschrittene Weg fortgesetzt.

Wenn auch das 18. Jahrhundert die große Entdeckung mit sich brachte, daß die „echte Antike“ nicht nur in Rom, sondern vor allem in Hellas gesucht werden müsse¹⁹, so war diese Erkenntnis doch mehr gefühlsmäßiger, literarischer und theoretischer Natur. Das wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es sich um eine Erscheinung handelt,

¹³ Katerina Mourellou, *Die griechische Bildhauerei des 19. Jahrhunderts (1830–1900)*, S. 40. Diss. München 1972.

¹⁴ Stelios Lydakis, *Geschichte der griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Abb. 21. München 1972.

¹⁵ Ausst.-Kat. Staatliche Graphische Sammlung München: Von Dillis bis Piloty, Abbn. 87, 89, 90. München 1979.

¹⁶ ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ, Abb. 25. Athen 1975.

¹⁷ Max Schmid, *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1, Abb. 198. Leipzig 1904.

¹⁸ Gaston Diehl, *Delacroix*, Abb. S. 17. München o.J.

¹⁹ Max Schmid · a.a.O., S. 7.

die eng mit der allerorten erhobenen Forderung nach der Rückbesinnung auf die Natur und deren Nachahmung verbunden ist. So glaubte man, auf dem Weg über das erneute Studium der Antike „die verlorene Einfachheit der Sitten, Unschuld des Herzens und Anmut des Geistes“ wieder zu gewinnen.²⁰

Was heißt aber „Einfachheit der Sitten usw.“? In Wahrheit handelt es sich dabei um nichts anderes als um Gefühlsausbrüche, die auf Unkenntnis und Mißverständnis der Vergangenheit beruhen. Sie sind typischer Ausdruck der überschwenglichen Entdecker- und Erkenntnisfreude einer noch in den Kinderschuhen steckenden Wissenschaftsbewegung. Es ist deshalb nicht zufällig, daß man sich zunächst der griechischen Wissenschaft als der „Urquelle“ entsann und daß man der griechischen Literatur wieder Wert beimaß, um von dort den Weg zu den Werken der Architektur und der bildenden Kunst zu gehen. Es handelte sich dabei also in erster Linie um eine literarisch-theoretische Auseinandersetzung, die zwangsläufig mit einem gewissen Vorurteil belastet sein mußte, statt die unmittelbare Beobachtung voranzustellen.

So heißt es dann auch beispielsweise u.a. bei Winckelmann: in den 1754/55 erschienenen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“: „Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernt, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen.“²¹ Dabei ging es als Grundanliegen darum, zusammen mit dem „Natürlichen“ das „Schöne“ zu suchen, wenn Winckelmann an anderer Stelle schreibt: „Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben...“²²

Was dabei herauskam, war eine Kunst, die stark von der Ratio bestimmt wurde, mit einfachen, oft streng, kanonisch und monumental angewendeten Formen, dazu mit einer ausgesprochenen Betonung der Linie und Körperhaftigkeit auf Kosten der Farbe. Diese rein von der schönen, vollkommenen Umrißlinie und von der makellosen Oberfläche bestimmte Auffassung wird an dem jugendlichen Ganymed deutlich, der dem Adler Jupiters die Schale reicht.²³ Thorwaldsen, dem die Plastik verdankt wird, bediente sich — wie bei anderen Arbeiten auch — eines eng abgesteckten Formrepertoires, begnügte sich streng genommen mit Klischees, die übertragbar waren — aber gerade deswegen auch für breite Kreise allgemeinverständlich wurden. Hier sah man die Winckelmannsche Forderung nach der „schlichten Einfalt“ erfüllt.

Um das Bild der in jener Zeit heraufbeschworenen Irrtümer und Fehleinschätzungen abzurunden, sei noch darauf hingewiesen, daß Winckelmann keineswegs das Gesamtbild der griechischen Kunst im Auge hatte, sondern die am Ende doch mehr barockem Geist verhaftete Spätzeit, in

²⁰ Ders.: a.a.O., S. 6–7.

²¹ Winckelmanns *Werke*, S. 2, Berlin u. Weimar 1969.

²² Dass., a.a.O., S. 3.

²³ Kat. Thorwaldsens Museum, Abb. Nr. 44. Kopenhagen 1962.

der die Laokoon-Gruppe und der Torso von Belvedere von ihm als die eigentlichen Hohepunkte der griechischen Plastik betrachtet wurden.

Hinter diesen Bemühungen und den zugrundeliegenden Forderungen nach „edler Einfachheit und stiller Größe“ wie sie Winckelmann formuliert hat, stand indessen auch als ethisch-moralische Konsequenz die Abkehr von der vorangegangenen Zeit des Barock und Rokoko mit ihrer geistreichen Unverbindlichkeit, der bereits erschöpften Überfeinerung und die für



Abb 6 Bertel Thorvaldsen · Ganymed mit dem Adler Jupiters, 1817. Kopenhagen, Thorvaldsen — Museum.

das aufbrechende bürgerliche Zeitalter wichtige Erkenntnis, daß die Freiheit der griechischen Stadtstaaten der ideale Nährboden für die gedeihliche Entwicklung der Kunst sei — was einer Absage an das herrschende Feudalsystem jener Zeit gleichkam.

Indessen, diese in der aufsteigenden Phase des Klassizismus durchaus vorwärtsweisenden Forderungen — für die die klassische griechische Kunst als unerreichtes Vorbild vollkommenen Menschseins und idealer Formensprache galt — erwiesen sich in der Praxis der realen bürgerlichen Entwicklung als losgelöst vom Volk und blieben damit elitäre Bildungskunst.

Von dem fehlenden breiten Fundament her erklärt es sich auch, warum der Klassizismus vor allem in der Architektur — und zwar im Bereich der offiziell herrschenden Architektur und im Privatbau der begüterten Oberschicht — seine Verwirklichung fand, während er gerade in der Malerei Südosteuropas eine relativ kurze Episode darstellt, die rasch zu einer romanisierenden Auffassung mit Betonung historischer Vorwürfe überleitete — die wesentlich mehr den konkreten Wünschen und Bedürfnissen der aufstrebenden Balkanvölker nach ihrer Selbstverwirklichung entsprechen konnte.

PRÉMISSES POUR UNE ÉTUDE DES SURVIVANCES BAROQUES DANS L'ARCHITECTURE DE ROUMANIE AU XIX^e SIÈCLE

MIHAI ISPIR

Lorsqu'on se trouve devant l'église Barnovschi de Iași, le regard s'arrête tout d'abord, à cause de l'espace restreint de la cour d'enceinte vers l'Ouest, sur la silhouette mouvementée du porche qui, visiblement d'un autre âge que la majeure partie de l'édifice, rappelle pourtant quelque chose de ce XVII^e siècle où le monastère fut fondé¹. En effet, malgré les faibles attaches stylistiques du porche au reste de l'église, celui-ci se présente comme singulièrement apparenté à l'ensemble du monument. Car, en sa présence, on est spontanément — et non sans raison d'ailleurs — porté à évoquer le baroque. Y contribue en premier lieu la succession des courbes et des contrecourbes qui en délimitent le fronton de la façade Ouest et les demi-frontons des façades Nord et Sud, déterminant dans le même temps la forme sculpturale de la toiture couronnée d'un bulbe. Mais, dès que le regard descend vers la partie inférieure de l'édifice, certains points d'interrogation percent à travers la clarté apparente du style. On poursuit un instant les tracés rigoureux des arches en plein cintre, délicatement soulignés par les accents des archivoltés, pour contempler ensuite le classicisme des six colonnes toscanes, parfaitement proportionnées. Une autre zone du monde des formes s'organise au-dessous de la corniche ondulée, articulant un contrepoinç, souple et vigoureux, avec la partie supérieure du porche (Fig. 1).

Cela étant, on sera moins surpris par conséquent d'apprendre la date probable, où celui-ci fut ajouté à l'église, soit le début du XIX^e siècle².

Un porche similaire se trouve à Bucarest également, du côté Ouest de l'église Saint-Nicolas-Jitnița³. Les colonnes en sont ici plus minces et plus élancées, le bulbe est absent, mais devant cet édifice presque autonome, élevé probablement en 1851 quand l'église fut refaite, on a le même sentiment contradictoire d'assister à l'étrange prolongement d'un style révolu.

¹ Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 173 ; N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București 1974, p. 436—437.

² N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 436, date le porche « à la fin du XVIII^e siècle ou au début du XIX^e ». La seconde hypothèse nous semble la juste par analogie avec un porche tel que celui de l'église Saint-Nicolas-Jitnița de Bucarest dont la datation est plus précise.

³ N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*. Ed. Academiei, București, 1961, p. 291.

Le phénomène n'est point isolé, au contraire, il a joui dans les pays roumains, au XIX^e siècle, d'une vogue que l'on pourrait qualifier sans hésiter d'exceptionnelle, du moins en considérant le nombre des monuments qui s'y rattachent. Exceptionnelle aussi, dans un siècle dominé,

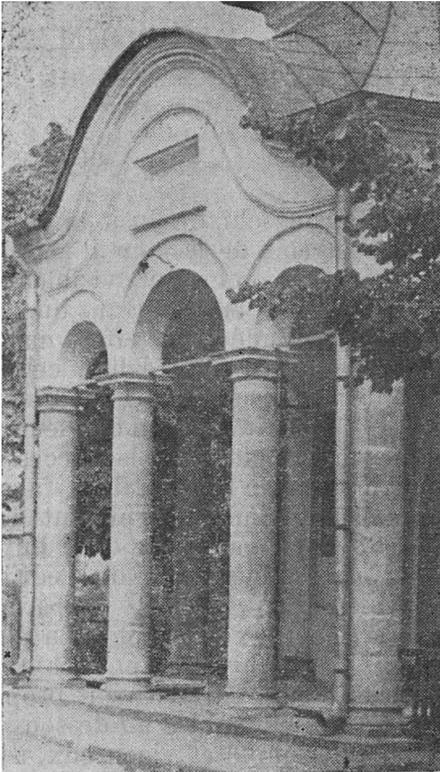


Fig. 1 — L'église du monastère Barnovschi — Iași. Le porche

en ce qui concerne l'évolution des formes de l'art sur ce territoire, par les tendances stylistiques de source occidentale — comme le baroque d'ailleurs — mais ultérieures à celui-ci (nous envisageons évidemment la variante historique et non pas celle typologique du baroque) : néoclassicisme, romantisme, électisme, Art Nouveau, dialogue plus ou moins synchronique avec les confrontations parallèles aux confins desquelles se configurait alors l'art européen.

Néanmoins, soulignons-le déjà, il n'y a pas que là ou les dérogations par rapport aux chronologies établies de l'histoire et de l'histoire de l'art qui confèrent aux édifices baroques élevés sur le territoire de la Roumanie au XIX^e siècle des caractères particuliers et très remarquables. Si on examine les conceptions esthétiques corrélées aux « ismes » de l'art de cette époque déjà évoqués, la persistance de la dimension historiste apparaît comme évidente ; diversement nuancée sans doute, à travers chaque étape de la pensée artistique, mais toujours justifiant, parfois même imposant un retour du regard plus ou moins critique, plus ou moins pénétrant vers le passé. Le XIX^e siècle fut aussi, on le sait, le siècle

de l'historisme⁴ ; un trait commun entre les courants esthétiques et artistiques énumérés pourrait être certainement discerné si l'on considère les métamorphoses de la conscience historique imprégnée dans le climat de chacun. Cette immixtion de l'histoire dans le domaine de l'action politique et sociale, de l'esprit public et notamment dans celui de la création d'art se manifeste non seulement par la perception du passé comme une réalité objective, mais aussi par un certain détachement — opéré tout au long de la période considérée — de la prise de conscience de l'œuvre d'art par rapport à l'existence même du style respectif. On peint, on modèle, on bâtit à l'échelle européenne, « à l'antique », mais cela, en général, de façon délibérée, programmatrice : au début, pour illustrer des thèses, après 1800 pour réaliser plus méthodiquement un aspect de *revival*⁵. Quant au baroque, il est plutôt dépourvu, tout au moins au cours des phases tardives, d'une charpente conceptive aussi élaborée⁶. Bien sûr, il n'est pas partout question aux XVIII^e—XIX^e siècles, que les créateurs qui le pratiquent — artistes cultivés ou maîtres artisans — cèdent simplement, dans l'exercice de leur profession, à une mode passagère. Le baroque, comme tout style, évolue dans la confluence d'un courant de la vie des formes et d'une série de modalités d'expression artistique individuelles. Nous voulons seulement dire que les artistes du baroque tardif *stricto sensu* ne suivent pas, d'habitude, volontairement, et pour des raisons hétéronomes à l'art, un certain modèle stylistique historique, chronologiquement déterminé, mais ils inventent à partir de l'héritage Renaissance (facilitant par là l'accueil de l'antique⁷), du gothique⁸, d'emprunts plus ou moins exotiques, etc., des syntaxes nouvelles leur appartenant. Le côté normatif, « théorique », est très faible (quand il existe) dans ces œuvres, tandis que style et conscience du style

⁴ C'est un caractère que souligne, par exemple, avec acuité, N. Pevsner dans son livre *An Outline of European Architecture*, London 1848, p. 198 et suiv.

⁵ Pour le « début » du néoclassicisme, la date de 1760 environ est acceptée en principe par les spécialistes, mais le caractère doctrinaire du courant — différemment nuancé — subsiste et parfois s'accroît après 1800.

⁶ Nous rappelons ici une observation de Panofsky : « ... les tendances spécifiquement picturales, caractéristiques du baroque tardif, et qui ont influencé les orientations antibaroques plus fortement que celles-ci l'ont avoué, ont été reconnues, rarement et difficilement, par les théories de l'art, même lorsque un Bernini en fut le représentant » (Erwin Panofsky, *Ideea. Contribuții la istoria teoriei artei*, trad. roum. : Amelia Pavel, Ed. Univers, București 1975, p. 61). Pour la perte de l'actualité des traditions renfermées dans la notion de « passé », aux débuts du classicisme, voir aussi Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, New Jersey, 1967, p. 48—49.

⁷ En ce qui concerne les persistances des théories classiques de l'art et de leurs applications à l'époque du Baroque, nous sommes d'avis que celles-ci ne se rattachent pas forcément, quant à l'architecture, au baroque proprement dit. Elles ont pu, cependant, contribuer à coup sûr à l'entretien — aux débuts du baroque notamment — de « l'intérêt prêté à l'art antique » où les représentants modernes du style pouvaient discerner, dans la baroque romain surtout, des « bases » semblables à celles de l'art qu'ils pratiquaient (voir Antoîn Măslușki, *Arhitectura antyku w interpretacji baroku*, Lublin 1962 ; et aussi, John Rupert Martin, *Barocul*, trad. roum. : Ana Oțel Șurianu, Ed. Meridiane, București, 1982, p. 157—173 passim).

⁸ Le « baroque gothique » de Bohême et de Slovaquie (les églises de Sedlec, Želiv, Kladruby etc.) démontre, ainsi que certaines formes du premier *Gothic Revival* anglais, la très remarquable disponibilité de renouvellement du style et en même temps, considéré comme une variante précoce de l'historisme, il constitue une très intéressante exception par rapport au trait général énoncé. Voir, Viktor Kotrba, *Ceská barokní gotika*, Praha 1976 ; nous remercions le Pr. Vasile Drăguț d'avoir attiré notre attention sur ce livre et de nous en avoir facilité l'accès.

y sont solidaires. Quand même, lorsque vers la fin du XVIII^e siècle, le terme « baroque » s'appliqua à l'art, le style ne se trouvait pas relégué à la tradition⁹ : le recul temporel, nécessaire pour que le baroque soit reçu d'une façon dénuée de polémique, manquait¹⁰. Le baroque était encore « vivant ». Il le resta, probablement jusqu'à ce que le concept fût perçu, vers la fin du XIX^e siècle, « positivement », sans être associé à la négation d'un principe formel considéré comme un absolu esthétique¹¹. Entré dans un musée imaginaire qui s'esquissait bien avant que le terme fût inventé et consacré, le baroque pouvait être manié au bon gré et avec autant de « liberté » que de froideur, par les plus ingénieux des maîtres de l'académisme, avant de déboucher sur le baroquisme 1900.

Dans les Pays Roumains, on rencontre — sur le plan de goût et de la composante théorique, plus ou moins incipiente, de la visualité — le même décalage ou presque en ce qui concerne la réaction à l'égard du baroque et du classicisme. En 1833, dans une brochure concernant le mausolée du logothète Grigore Sturdza, placé dans l'enceinte du monastère Frumoasa, près Iași, éloge est fait du « premier monument élevé dans le style classique » en Moldavie¹². A l'époque quarante-huitarde, on écrivait déjà sur la querelle des classiques et des romantiques¹³ et en 1865, un exemple entre autres, V. A. Urechia donnait une conférence « sur le classicisme, le romantisme et le réalisme »¹⁴. Dans ce concert de termes, pas de place pour le baroque, même si un Gheorghe Barițiu citait dans un article paru en 1858 « le style jésuite »¹⁵.

Les monuments du baroque, ainsi que les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture baroque étaient pourtant connus par ceux qui voyageaient à l'étranger, étaient décrits dans des périodiques comme *Icoana Lumei* — qui paraissait à Iași sous la direction de Gheorghe Asachi —, étaient reproduits dans ces périodiques avec les moyens typographiques du temps, la gravure et la lithographie surtout, étaient jugés, enfin, négativement, dans les textes de l'époque, originaux ou traduits, traitant de l'histoire de la culture¹⁶; mais, le terme de « baroque » restait absent.

⁹ Cf. Bruno Migliorini, *Etimologia e storia del termine « barocco »*, in *Manieris mo, Barocco, Rococo : Concetti e termini*, Roma 1962, apud C. G. Dumitrescu, *Vechi preocupări românești de inițiere în istoria artei europene*, SCIA/1976, seria *Artă plastică*, vol. 23, p. 57—58.

¹⁰ On a accentué bien des fois la polymorphie des manifestations du néoclassicisme à la fin du XVIII^e siècle (et même après) si bien qu'on a pu considérer cette tendance plutôt comme une « coloration » qu'un style au vrai sens du terme (Siegfried Giedion, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, München, 1922, p. 9). Si, néanmoins, un trait d'unité a été déterminé pour toutes ces manifestations, ce fut, précisément, en considérant la commune attitude d'opposition — souvent violente — au rococo et à son « background » social (voir, par exemple, Hugh Honour, *Neoclassicismul*, trad. roum. : Gabriel Gafița, Ed. Meridian, București, 1976, p. 11—12).

¹¹ Le fait que les ouvrages de Gurlitt, Wölfflin (*Renaissance und Barock*), Riegl, Schmarsow paraissent au temps même de l'éclosion du néobaroque éclectique n'est peut-être pas un pur hasard.

¹² *Mausoleu înălțat în mănăstirea Frumoasa în memoria reposatului Grigore Sturza de fiu-seu Michai Sturza*, 13 martie 1833, p. 1.

¹³ Cf. C. G. Dumitrescu, *art. cit.*, p. 42.

¹⁴ V. A. Urechia, *De classicismu, romantismu și realismu. Lectură publică...*, București 1865.

¹⁵ Apud C. G. Dumitrescu, *art. cit.*, p. 55.

¹⁶ *Ibidem*, surtout p. 54—66 passim.

Et dans un siècle empreint d'historicité, le baroque survivait comme un style à part, dénué d'historisme¹⁷. Sans doute, pas de contenu politique ou idéologique. Un exemple nous en est offert par les circonstances cernant la production d'architecture baroque du XIX^e siècle dans une province comme le Banat, laquelle — surtout après 1837 — fut coordonnée par les décisions administratives émanant du Conseil Aulique de Guerre siégeant à Graz ou à Vienne¹⁸.

Mais, si le baroque est bien des fois, dans l'architecture édiflée sur le territoire de la Roumanie au siècle passé, contemporain du néogothique et même du néobaroque éclectique, c'est avec le classicisme d'abord qu'il se trouve confronté, associé dans des relations d'osmose ou de différenciation. Il faudrait premièrement souligner que, tant sur le plan des formes que sur celui des idées, le rapport baroque-classicisme n'a, dans le contexte que nous essayons d'évoquer, rien de dogmatique et, conséquemment dirions-nous, presque rien de conflictuel¹⁹. Il n'y a pas de réaction classique aux excès baroques et, en premier lieu, parce qu'il n'y a pas d'excès baroques. Le baroque développé en Transylvanie, ainsi que les variantes moldaves et valaques (celles-ci assez nettement distinctes et manifestant l'une par rapport à l'autre certains décalages chronologiques bien marqués) témoignent en commun, au-delà de leurs traits particuliers et de leurs interférences (il s'agit, précisons-le une fois de plus, rien que de l'architecture), d'une certaine modération, d'un goût presque paradoxal de l'harmonie et de l'équilibre, qui nous font penser, *mutatis mutandis*, à ce que Helmut Hatzfeld appelait le « baroque classique »²⁰. Deuxièmement, parce que l'adoption première du baroque avait été trop diffuse alors que celle qui lui suivit, plus systématique, était trop récente pour provoquer de véritables réactions antibaroques. Troisièmement, parce que dans cette aire de développement, si propice aux influences mutuelles les plus imprévues, le choc des goûts et des volontés stylistiques se trouvait beaucoup atténué par la prolifération de nombreuses sous-

¹⁷ Si, en ce qui concerne l'architecture, le langage visuel ne propose pas en général des références historiques ou didactiques recherchées, par contre la littérature des XVII^e—XVIII^e siècles, les mentalités et généralement l'ambiance culturelle sous-jacente au baroque sont particulièrement imbues, dans les Pays Roumains, d'historisme, ainsi que l'ont démontré les recherches de Alexandru Dușu, Răzvan Theodorescu, Virgil Căndea, Dan Iloria Mazilu etc. Dans les conditions d'une culture « qui, compte tenu de raisons bien connues, n'avait pas traversé l'étape de la Renaissance », baroque et humanisme sont, chez nous, aux XVII^e—XVIII^e siècles, en étroite connexion (voir Dan Iloria Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, Ed. Minerva, București 1976, p. 320 et suiv.). D'autre part, il est légitime de considérer aussi des survivances baroques dans la littérature roumaine au commencement du XIX^e siècle (apud *Ibidem*, p. 312—318 passim.).

¹⁸ Viorel Gh. Țigu, *Contribuții privind activitatea artistică în Banatul secolului al XIX-lea*, SCIA, seria *Artă plastică*, vol. 27/1980, p. 165. Cet aspect est d'ailleurs valable pour toute la Transylvanie où le baroque a été imposé et maintenu par l'Autriche comme style officiel de l'architecture ecclésiastique jusqu'en 1918.

¹⁹ Un changement de goût s'est évidemment produit; toutefois, non seulement que les formes de transition sont très nombreuses mais ce changement n'apparaît pas, ainsi que nous nous en sommes rendus compte, dans les textes de l'époque qui, par ailleurs, donnent une mesure assez exacte du conflit idéologique opposant la jeunesse pro-occidentale aux partisans de « l'ancien régime ».

²⁰ Helmut Hatzfeld, *The Baroque from the View Point of the literary Historian*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIX, déc. 1955, p. 156—164; Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europa 1780—1880*, Penguin Books, 1960, p. 32.

variantes plus ou moins régionales, plus ou moins enterrinées, dont le style *Zopf*, étrange reflet de la mentalité des Lumières, est pleinement illustré par un édifice comme celui de la Bibliothèque Batthyaneun de Alba Iulia.

Ceci dit, il faudrait quand même discerner — tout en soulignant la rareté des cas extrêmes ou « purs » au point de vue des formes — certains types de coexistence du baroque et du classicisme en architecture dans le milieu qui nous concerne, depuis la période de confluence des XVIII^e—XIX^e siècles jusqu'à la moitié de ce dernier. On peut donc y distinguer : a) le passage du baroque au classicisme ; b) un baroque contemporain du classicisme ; c) le passage inverse, du classicisme au baroque ; d) un premier éclectisme baroque-classicisme ; e) un « baroque après classicisme ». Tout en nous proposant d'illustrer les catégories mentionnées par des exemples, nous précisons qu'en réalité les démarcations suggérées sont partout beaucoup plus vagues et c'est ce que nous espérons montrer, brièvement, dans ce qui suit.

Le problème de la transition du baroque au classicisme a déjà été posé dans les recherches entreprises sur le baroque appelé « tardif », manifesté vers la fin du XVIII^e siècle en Transylvanie. Il en résulte que le changement de goût et, parallèlement, celui de la conception formelle, n'ont pas été éclatants et intempestifs, mais lents et discrets²¹. Il n'y a pas eu, en somme, de solution de continuité mais une sorte d'imperceptible déviation — voire, une inflexion — qui donna naissance au vocabulaire d'un classicisme local. En simplifiant quelque peu, on pourrait dire que celui-ci a été *préparé* par le baroque. À part l'*Empire*²² — qui à la même époque, nuançait d'un contrepoint assez incisif la dualité stylistique en question — ce qui rendrait nécessaire, comme pour le *Zopfstil* précédemment mentionné, un examen à part — on peut suivre très clairement le glissement progressif des formes d'une modalité de vision à une autre. Dans l'architecture civile, le phénomène est assez évident, surtout si l'on considère la décoration des façades (Fig. 2). Les pilastres qui, au temps du baroque et du baroque tardif, scandaient les façades à chaque niveau dans des suites superposées, s'épurent et s'aplatissent jusqu'à former, avec les bandeaux horizontaux de facture analogue, de simples cadres très peu saillants de panneaux rectangulaires. Le bâtiment de la Bibliothèque Teleki de Tirgu-Mureș²³ où ces métamorphoses sont explicites, conserve quand même la toiture mansardée et les arches en anse de panier des portes, autant de formes provenant du vocabulaire baroque.

Ce qui caractérise d'ailleurs ces variantes de transition n'est pas seulement la pénétration des composantes individuelles du langage baroque dans un contexte classique, c'est leur utilisation effective dans

²¹ Voir en particulier les travaux de Mircea Țoca : *Despre plastica fațadelor în arhitectura laică clujeană din perioada barocului târziu*, in *Acta Musei Napocensis*, 1966, p. 471—482 ; *Despre fațada bisericii ortodoxe de pe strada Dr. Petre Groza din Cluj*, in *Acta Musei Napocensis*, 1968, p. 551—557 ; *Contribuții la cunoașterea arhitecturii clujene din perioada barocului târziu*, in *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Historia*, I, 1967, p. 37—54.

²² Adopté de bonne heure dans l'architecture transylvaine, surtout dans les programmes civils, l'*Empire* simplifié coexiste quelque temps avec les formes de transition mentionnées lesquelles ont joui d'une survie assez longue.

²³ 1799—1803, cf. Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 302.

une *syntaxe* classique. Il s'agit d'une part d'éléments de plan et de structure, d'autre part de motifs ou détails d'ornementation.

De la première série nous signalons — dans le domaine de l'architecture civile moldave et notamment dans celui des demeures représentatives — le salon sortant en saillie d'un périmètre rectangulaire. C'est une synthèse d'apports autochtones (l'ancien *foişor* — belvédère — décroché

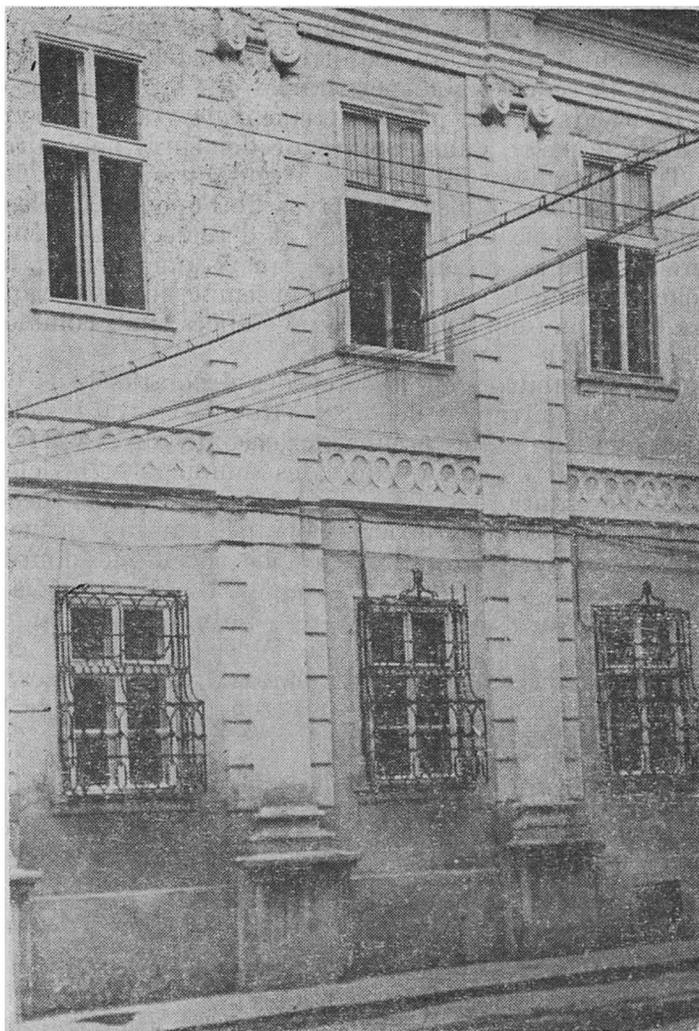


Fig. 2 — Le palais Toldalaghi-Korda — Cluj-Napoca. Détail de la façade

des XVII^e—XVIII^e siècles), orientaux (le salon islamique) et occidentaux (le salon rococo) que nous illustrons ici par un exemple plus évolué, puisque plus tardif (sur lequel nous reviendrons tout-à-l'heure), mais qui prouve à la fois la remarquable résistance d'une conception de l'espace : le palais Cuza de Iași²⁴ où se trouve un salon semblable. En Moldavie toujours,

²⁴ N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic... Moldova*, p. 416.

à l'église de Lețcani²⁵, considérée comme l'un des premiers monuments classiques de Roumanie, la tour-clocher — intégrée dans la structure de l'édifice du côté Ouest — revêt une forme qui pourrait être aisément assimilée à une certaine rhétorique architecturale de provenance baroque. Le bâtiment date, il est vrai, des dernières années du XVIII^e siècle²⁶, mais les exemples d'églises construites au commencement du XIX^e siècle en Moldavie, avec des tours-clocher sur le côté Ouest, de facture baroque occidentale, sont nombreux et déterminent toute une série de synthèses des plus intéressantes. Enfin, au chapitre des modèles de structure, on ne saurait omettre la remarquable persistance des systèmes de couverture des espaces intérieurs et tout particulièrement les voûtes de type baroque au début du siècle passé, dans nombre de demeures nobiliaires et bourgeoises de Transylvanie, soit à Cluj, Tirgu-Mureș, Sibiu, Brașov etc. ou encore dans certaines églises moldaves de l'époque (l'église Banu de Iași²⁷, l'église Vovidenia de Botoșani²⁸ et d'autres); de même pour les galeries d'arches en anse de panier, en Transylvanie surtout, mais également en Moldavie, dans la composition d'ensembles ecclésiastiques comme le monastère Bogdana (dép. Bacău)²⁹ ou d'édifices civils comme la maison dite « du Paharnic » de Piatra Neamț³⁰.

Non moins répandus sont les procédés décoratifs issus du baroque et utilisés dans l'architecture des Pays Roumains, tant religieuse que civile, urbaine que rurale, des premières décennies du XVIII^e siècle. Les fenêtres terminées par des arches dont les sommiers et les clefs sont en relief, les files d'arcatures en plein cintre poursuivant la succession des baies, les arêtes courbées, les pilastres plaqués sur des surfaces courbes sont quelques-uns seulement des motifs les plus spécifiques dont la présence indique sans faute des réminiscences baroques. Il arrive parfois — comme dans le cas des clochers des monastères Radu-Vodă³¹, ou Plumbuita (fig. 3)³², les deux de Bucarest — que l'ensemble de la composition décorative soit « classicisé » par l'atténuation des contrastes, sans que pourtant la physionomie du monument perde toute trace de la formule origininaire du prototype baroque³³.

²⁵ V. Drăguț, *op. cit.*, p. 189; N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 536.

²⁶ Il convient de préciser ici qu'en Moldavie les problèmes de l'assimilation du classicisme et, par conséquent, ceux du passage du baroque au classicisme se posent déjà dans toute leur complexité dès la fin du XVIII^e siècle.

²⁷ 1800; Bibliographie N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 435–436.

²⁸ 1834; Bibliographie N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 115; voir aussi Eugenia Greceanu, *Ansamblul urban medieval Botoșani*, Muzeul Național de Istorie, p. 92.

²⁹ Bibliographie N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 93–94.

³⁰ Bibliographie N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 639.

³¹ Refait en 1802; voir Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 72; N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic...* București, p. 259–264.

³² V. Drăguț, *op. cit.*, p. 73; N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 251–254.

³³ Le deuxième niveau du clocher de Plumbuita reçoit à l'extérieur une décoration composée de panneaux rectangulaires aux coins arrondis, ménagés dans l'épaisseur du mur. Ce parti ornemental fréquemment rencontré aussi dans la décoration des *Koulas* d'Olténie, aux confins des XVIII^e–XIX^e siècles, pourrait être rattaché à la sphère d'influence du baroque de Transylvanie où on le reconnaît sur les façades de beaucoup de bâtiments civils urbains de l'époque. Au troisième niveau du même clocher de Plumbuita, les arêtes sont « décomposées » en profils, ce qui peut être interprété comme une « classicisation » des arêtes courbes d'un baroque qui, à Plumbuita, reçoit aussi une assez forte empreinte « constantinopolitaine ».

Avec cela, on arrive à la deuxième catégorie de la classification proposée, celle du baroque survivant parallèlement aux essais et même aux accomplissements du classicisme. Il s'agit encore d'un baroque « tempéré », mais dans ce cas, croyons-nous, la « tempérance » est un phénomène relevant d'une évolution interne du style — la présence d'inflexions de



Fig. 3—Le clocher du monastère Plumbuita— Bucarest

courbes-contrecourbes en est un des témoins — et non du contact avec une vision différente (celle du classicisme) répondant au goût nouveau en plein essor. La cathédrale arménienne de Gherla (fig. 4)³⁴, l'église de Șumuleu-Ciuc³⁵, l'église orthodoxe de Beiuș³⁶, la cathédrale orthodoxe

³⁴ 1748—1804; cf. V. Drăguț, *op. cit.*, p. 152.

³⁵ Reconstituée entre 1804 et 1838; cf. V. Drăguț, *op. cit.*, p. 203.

³⁶ Edifiée dans les premières décennies du XIX^e siècle.

d'Arad ³⁷, l'église arménienne La Sainte-Trinité de Botoșani ³⁸, ou l'église du monastère Agafton près de cette ville ³⁹ apparaissent comme quelques-uns des exemples représentatifs de la persistance d'un esprit baroque au-delà de 1800.

D'ailleurs, une fois établi, pour ainsi dire consacré, le classicisme ne restera pas figé entre ses limites pour manifester parfois des tendances



Fig. 4 — La cathédrale arménienne de Gherla

vers un spectaculaire retour. C'est ce que nous appelions tantôt le passage du classicisme au baroque ou, plus explicitement, l'emploi d'un vocabulaire classique dans une syntaxe baroque. Et si, vers 1800, on rencontre en Moldavie des solutions pareilles quant à la décoration intérieure, telles qu'à Lețcani, Saint-Charalambe de Iași ⁴⁰, ou encore à l'église de Dumbră-

³⁷ 1846—1847; pour nous avoir communiqué cette datation, ainsi que pour celle de la note précédente, nous remercions Ioana Cristache Panait.

³⁸ 1795—1797, réfection en 1832; bibliographie N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic... Moldova*, p. 110. Voir aussi Eugenia Greceanu, *op. cit.*, p. 98.

³⁹ 1838—1845; bibliographie N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁰ 1797—1804; cf. V. Drăguț, *op. cit.*, p. 174; bibliographie N. Stoicescu, *op. cit.*, p.463.

veni⁴¹ etc., pour la décoration de l'extérieur à Saint-Charalambe de Iași, il est d'autant plus significatif de les découvrir dans la physionomie de monuments comme l'église du monastère Frumoasa près de Iași⁴² ou comme l'église Teiul Doamnei de Bucarest⁴³ datant de la 4^e décennie du XIX^e siècle. A Frumoasa, les signes d'une syntaxe quasiment baroque



Fig. 5 — L'église du monastère Barboi — Iași. Façade Ouest

ont perceptibles dans la composition du porche précédant l'entrée, dans le rythme presque pictural d'ombres et lumières, de vides et de pleins, développé sur les façades Nord et Sud ou dans la file des toitures bulbaires. À Teiul Doamnei, dans l'agencement du plan et dans certaines solutions de l'espace intérieur.

Aussi, vers le milieu du XIX^e siècle, les formes du baroque peuvent-elles être perçues dans des monuments, il est vrai isolés, mais non dépourvus d'une certaine complexité, filtrées à travers le classicisme, chose qui leur confère un aspect éclectique néobaroque avant-la-lettre, illustré — entre autres — par les porches des églises Barboi (fig. 5)⁴⁴ et Barnovschi, les deux de Iași, ou par la façade principale du palais Cuza de cette même ville. Enfin, dans la dernière catégorie énoncée, celle du baroque « après le classicisme », nous avons groupé en principe — chronologie oblige —

⁴¹ 1801 ; pour la bibliographie, voir N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 273.

⁴² 1818—1839 ; V. Drăguț, *op. cit.*, p. 174 ; N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 446—447.

⁴³ 1833 ; voir N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, Ed. Academiei, București, 1961, p. 314—315.

⁴⁴ 1841—1843 ; bibliographie N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 437—438.

les édifices élevés dans un esprit baroque prédominant (entiché ou teinté constamment de classicisme, mais tout à fait présent) après 1840, dont un exemple hors-pair est constitué par l'église Rahtivanu de Poiana (dép. Suceava) qui date de 1846.

Développés jusqu'aux dernières années du XIX^e siècle, et même au-delà, les prolongements du baroque rencontraient alors — nous l'avons déjà dit — les manifestations d'un néo-baroque éclectique ou franchement « archéologique » — c'est le cas de la Transylvanie — ainsi que celles de l'Art Nouveau. Il n'y avait nulle véritable connexion entre ces courants. Si le baroque se retrouvait adopté soit au niveau d'une architecture de série, soit à celui de l'architecture vernaculaire, le néo-baroque s'infiltrait d'abord dans l'architecture représentative pour devenir bientôt l'apanage des programmes commerciaux ou pénétrer à son tour — bien que plus tard — dans les milieux villageois. Néanmoins, si entre le baroque et l'éclectisme il n'y a pas de continuité directe, le premier a pu préparer, puis entretenir, un certain goût pour le second ; une statistique parallèle de leurs centres de diffusion aboutirait, sans aucun doute, aux résultats les plus intéressants.

RÉFLEXION HISTORIQUE MODERNE ET IMAGE EN EUROPE SUD-ORIENTALE

RĂZVAN THEODORESCU

Le 2 novembre 1922 — il y a donc plus de soixante ans depuis — Robert William Seton-Watson, le « Scotus Viator » des débuts du siècle et le spécialiste bien connu en histoire de l'Europe orientale inaugurerait son cours donné à la fameuse School of Slavonic Studies de King's College auprès de l'Université de Londres.

Si le sujet de cette allocution inaugurale s'inspirait des réalités d'après-guerre de nouveaux Etats nationaux émergés dans les Balkans et dans les pays appartenant jadis à la Couronne des Habsbourgs — ce que l'historiographie britannique appelait assez vaguement l'« Europe centrale » —, le titre de cette leçon était, par lui-même, à la fois suggestif et significatif, reflétant une vérité fondamentale de la culture et de la politique de cette partie du monde : « The Historian as a Political Force in Central Europe ».

Ce ne fut, peut-être, qu'en Allemagne au XIX^e siècle, là où les doctrinaires les plus importants de l'idée nationale, prussienne en l'occurrence furent, de Niebuhr à Mommsen, les historiens justement, que ces derniers eurent la stature morale, la force de persuasion, le rôle directeur dans une civilisation qu'ont eu, dans leurs pays, les historiens de l'Europe orientale dans les deux derniers siècles. Il me semble que pour une époque et pour un vaste territoire où l'histoire passée a été, sûrement, le ferment de toute vie politique, le principal repère de l'histoire récente, de ses évolutions et de ses révolutions, où elle a été, dans chaque démarche historique presque, une expérience prolongée dans le présent. il n'est pas excessif de rechercher les échos de cette même histoire — identifiée encore dans tel roman, dans tel poème, dans telle pièce de théâtre — aussi dans le monde des images visuelles créées par les peintres, les sculpteurs, les architectes.

Ce sont ceux dont le métier fut l'histoire — et je veux dire non seulement, parfois non d'abord, les historiens, mais tous les intellectuels, les spécialistes en sciences humaines, les critiques, les écrivains, les philosophes qui ont pris l'histoire pour objet de leur réflexion permanente — qui ont pu déterminer un engouement à échelle collective pour le passé, pour un passé national ou bien pour un passé primordial relié aux mythes, pour la tradition d'un espace culturel qui a pu conduire à une réflexion spécifique, à un répertoire d'images restées, parfois, exemplaires aussi pour l'histoire des arts modernes de ce même espace.

C'est pour cela même qu'avant de descendre vers le seuil de cet art moderne, vers la fin extrême d'une morphologie et d'une idéologie encore anciennes qui se placent, pour l'Europe du Sud-Est, au « siècle des lumières », qu'il convient de se demander : qu'est-ce que représentait justement, dans ces mêmes années '20 du XX^e siècle, pour les arts visuels de cette Europe sud-orientale, la tradition historique en tant que formes et sentiments ? L'obsession du passé, le poids d'un héritage culturel ethnique très précis et très particularisé — nous sommes dans les années mêmes où on écrivait ce livre tellement bruyant, superficiel plutôt mais non dépourvu d'éclat que fut « Das Spektrum Europas » du comte Hermann Keyserling — sont à l'origine de l'intérêt pour les arts anciens, traditionnels, les arts d'un Moyen Âge glorieux ou bien d'un folklore vénérable. La quête de l'« âme nationale » était en Europe sud-orientale le principal mot d'ordre et non seulement des traditionnalistes imbus d'un esprit romantique bien retardataire, les modernistes eux-mêmes regardant vers cette tradition qui devenait le prétexte politique d'une expérience nouvelle.

Ils héritaient, les uns et les autres, de plus d'un siècle et demi de création culturelle moderne traversée par le pathos de l'histoire. Ils représentaient, eux, la postérité de cet « âge des lumières » — la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle — lorsque tout le Sud-Est de l'Europe exaltait, pour la première fois, les idéaux nationaux dans la lutte qui opposa ses peuples aux deux empires — l'autrichien et l'ottoman — dans un temps de modernisation accrue de toutes ses structures de civilisation, depuis les institutions jusqu'aux arts.

On est à l'époque où les références à un passé de vaillance représentait le principal fondement de la propagande politique et révolutionnaire, des idéologies sud-est européennes. On reprenait, de la sorte, en Grèce la « Grande Idée » (« Mégali Idéa ») de l'hellénisme byzantin triomphant, descendant jusqu'au siècle de Périclès, tandis que le fameux Rhigas de Velestino imprimait à Vienne cette gravure représentant Alexandre le Grand, dans une atmosphère faisant suite au « byzantinisme messianique » des premiers siècles de la Turcocratie et complétée par un hellénisme classique et romantique de souche occidentale illustré, tour à tour, par un Winckelmann, fondateur de l'historiographie de l'art antique, par un abbé Barthélemy imaginant son Anacharsis le « Scythe », par un Châteaubriand allant jusqu'à proclamer que « la France est la fille aînée de la Grèce ».

On regardait toujours vers l'Antiquité chez les Roumains découvrant leurs ancêtres latins de Rome, les historiens de l'« Ecole Transylvaine » — un Samuel Micu, un Gheorghe Șincai, un Petru Maior auteur de l'« Histoire des commencements des Roumains en Dacie » — prolongeant de la sorte l'intérêt similaire manifesté aux débuts du XVIII^e siècle par le prince-lettré moldave Démètre Cantemir.

En même temps un passé plus « récent » — pour ainsi dire —, le Moyen Âge venait justifier, historiquement, chez les Slaves sud-danubiens leur éveil national : chez les Bulgares où en 1762 Païsi de Chilandare écrivait son « Histoire slavo-bulgare du peuple bulgare et des rois et des saints et de tous les actes bulgares », le premier écrit de l'âge moderne dans les Balkans orientaux essayant d'accréditer l'idée de la prééminence de ces Slaves qui, les premiers, furent baptisés, eurent des tzars et des patriarches ; chez les Serbes — très marqués par l'Aufklärung — où, vers

la même époque, en 1768, un Iovan Rajić écrivait une « Histoire des différents peuples slaves, spécialement des Bulgares, des Croates et des Serbes », un Vuk Karadžić — en rapport avec Ranke et connu par Goethe — essayait de classer les langues et le folklore des Slaves, un peintre tel Zacharje Orfelijne imaginait le prince-martyr Lazare, tandis que, en Vojvodine, au monastère de Vrdjnik on peignait, en 1776, une fresque représentant la bataille de Kosovo de la fin du XIV^e siècle.

A cette époque qui s'enthousiasma sans limites pour les mœurs et la civilisation des Slaves primitifs — Šafarik venait de publier ses « Antiquités slaves » (1836—1837) —, où commença le slavophilisme russe — complétant de la sorte le panslavisme inauguré au XVII^e siècle encore par un balkanique, le croate Krejanić —, ou bien qui exalta, par un Kātona et un Pray, le « scythisme », les temps d'Attila et les cavaliers d'Arpad en Hongrie, se place également le début de ce qu'on a appelé le « phylétisme » de l'historiographie sud-est européenne que le reste du XIX^e siècle, malgré son positivisme de bon aloi, prolongea avec bonheur.

Ce fut le cas de l'« Istoría tou ellenikou ethnous » de Constantin Pappariopoulos, texte fondamental de la culture néo-hellénique, accreditant l'idée de la continuité ininterrompue de l'histoire, de la langue, de la littérature grecques depuis les héros de l'« Iliade » jusqu'aux rois bavarois et danois d'Athènes, réhabilitant du même coup Byzance à une époque où l'Occident romantique s'intéressait lui aussi au temps doré des basilés de Constantinople par un Fallmerayer et un Finlay, par un Hopf et un Didron dont le « Manuel d'iconographie chrétienne » fut dédié à Victor Hugo. Ce fut également le cas de l'« Histoire critique des Roumains » de Hasdeu, imbue encore de romantisme — suivant de près les premières éditions des chroniques médiévales roumaines dues aux politiques, historiens et patriotes que furent les quarantehuitards Kogălniceanu et Bălcescu —, ensuite celui de l'« Histoire des Roumains en Dacie Trajane » d'Alexandre Xenopol ; enfin, ce fut le cas — et on arrive de la sorte à l'aube du XX^e siècle — des « Histoires » des Bulgares et des Serbes rédigées par Constantin Jiřecek, le professeur de Prague.

A l'idée nationale des « Lumières » et romantique illustrée par tous ces efforts des historiens — et c'est une première étape dévoilée par notre intérêt concernant les relations entre l'histoire et l'art — répondit une *image historique moralisatrice* multipliée en dizaines de variantes exaltant, toutes, le passé médiéval. Elles le firent par le truchement d'un métier plutôt correct, froid d'habitude et sans éclat malgré le sentiment politique d'une fraîcheur indéniable et une gaucherie touchante dépassant les règles d'école, un métier que les peintres du Sud-Est européen reçurent, à la fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e, dans les ateliers néoclassiques de Vienne, de Munich et de Paris.

On peut rappeler dans ce sens, pour la Serbie, un Dimitrij Avramović — peintre influencé par les nazaréens allemands, auteur des premières études sur la peinture serbe du Mont Athos —, un Novak Radonić avec sa « Mort du tsar Uroš » ; pour la Bulgarie, un Nikolaï Pavlovici — fils de celui qui imprima (1844) l'« Histoire » de Paisi de Chilandare — dont les lithographies et les toiles glorifiaient Asparouch et Kroum, Boris et la cour de Preslav ; pour la Roumanie, un Constantin Lecca et un Theodor Aman touchés par l'épopée du prince croisé Michel le Brave.

Une tradition pareille de l'histoire et de l'image, adaptée aux conditions politiques nouvelles et très contradictoires du temps où les Balkans devenaient vraiment le point chaud de l'Europe, explique certainement — et on revient ainsi aux années où Seton-Watson inaugurerait son cours à Londres — ladite obsession du passé que l'on retrouve à chaque tournant presque dans la civilisation sud-est européenne de la première moitié de notre siècle.

La recherche d'une identité nationale, d'une « hellénité » perpétuelle représentée, par exemple, la ligne de force des arts grecs, de toute la culture grecque surtout après les événements de 1922 — on la retrouve plus tard dans l'œuvre des deux prix Nobel, Seferis et Elytis avec son émouvant « Axion esti » —, le retour à une morphologie, voire à une spiritualité byzantine et athonite, au folklore hellénique, aux géométries supra-terrestres et à la sévérité hiératique de Byzance conduisant même à une sorte de non-adhérence des artistes grecs à certaines formules occidentales du temps, menant aussi à une doctrine qui formulait le thème d'un refus, d'un rejet de l'Occident : c'est le cas de l'« Ekphrasis » du peintre Photios Kontoglou ou bien de la « définition historique » des couleurs ionienne et dorienne due à un Nikos Chatzikyriakos-Ghikas ; en fait, ces artistes héritaient d'une partie de ce « néo-byzantinisme » grec de l'époque des guerres balkaniques, lorsque le démoticisme s'opposait à la langue classique au nom d'une démocratie en offensive, lorsque Byzance devenait une réalité mieux connue aux historiens grecs grâce à l'œuvre monumentale, maintenant achevée (1914), d'un Constantin Sathas avec sa « Bibliotheca graeca medii aevii », lorsque, enfin, le programme de 1913 d'un Ion Dragoumis — le diplomate très réaliste et l'adepte d'un « hellénocentrisme » qui précisait un peu le sens plutôt nébuleux de la « Mégali Idéa » — appelait les architectes à bâtir les maisons modernes à l'instar des palais de Mistra, les peintres à imiter les fresques et mosaïques de Byzance, les compositeurs à suivre les normes du chant liturgique orthodoxe.

D'ailleurs, pour une certaine symétrie, je voudrais rappeler seulement qu'à la même époque, à l'autre bout de l'Europe orientale, en Russie prérévolutionnaire, un style « russo-byzantin » lié à un certain « néoprimitivisme » et aux échos du slavophilisme fut cultivé non seulement dans l'atmosphère des légendes vieilles-slaves qu'on retrouve dans la poésie symboliste d'un André Belii, dans certains ballets russes ou dans la peinture d'un Vaznetsov où coexistaient — tel dans ses fresques de Kiev — l'esprit décoratif « Art Nouveau » avec les souvenirs byzantins, mais aussi — apparemment inattendu — dans l'œuvre de certains artistes éminents de l'avantgarde d'autour 1910 : ainsi, d'importantes suggestions morphologiques des icônes russes — rassemblées en 1913 dans une vaste exposition à l'occasion du tricentenaire des Romanov —, ces icônes appartenant à un horizon de spiritualité dématérialisé, abstrait, prêché par un Berdiaev et dont le riche coloris, la perspective inverse firent la conquête de Matisse lors de sa visite en Russie en 1911, ont été identifiées dans les courbes, dans les plates surfaces de couleur de certaines compositions dues à Tatlin et à Malevich (c'était là un phénomène de retour aux sources médiévales d'un art très moderne des débuts du XX^e siècle, qui était propre à l'Europe occidentale également, Picasso cultivant, on le sait,

certaines formes de la sculpture ibérique ancienne, les artistes du « Die Brücke » n'étant pas étrangers aux influences de l'art du Moyen Âge allemand, Frantz Marc pouvant être lié à la peinture sur verre bavaroise).

De telles recherches des sources anciennes et très anciennes reflétant une conception ethniciste et une atmosphère d'historisme prédominant à la veille de la Grande Guerre et au lendemain de la paix, furent illustrées aussi par d'autres espaces culturels de la moitié orientale de l'Europe. Dans le cas de la Turquie sous Mustafa Kemal, la quête d'une identité nationale descendait vers des couches encore plus profondes de l'histoire — la « prise de conscience » turque identifiée dans un « touranisme » idéologique retourné vers les ancêtres tures nomades, opposé aux « islamistes » et aux « ottomanistes », puisant maintenant aussi dans l'horizon pré-turc de la civilisation de cette Anatolie d'Asie où s'installait la capitale et où on inaugurerait sous le patronage d'Atatürk les recherches archéologiques sur la protohistoire hittite, ici se plaçant également les prémisses de ce style « néo-hittite » qu'on retrouve aujourd'hui encore dans la sculpture monumentale ornant les places et les carrefours d'Ankara ou bien dans l'architecture du mausolée d'Atatürk dominant, sur une colline, cette même capitale ; dans les cas serbe et roumain ce seront toujours les échos d'une morphologie médiévale qu'on identifie, à côté des rappels du folklore, dans une grande partie de la culture artistique des trois premières décennies du XX^e siècle. Époque qui appartient dans le Sud-Est européen à ce que je suis enclin d'appeler — en tant que seconde étape d'une relation qui nous intéresse ici — le moment de conjonction entre *l'image historisante et folklorisante et une mystique nationale moderne*.

Au nom d'Ivan Meštrović, l'artiste de la Zagora dalmate passé par les grandes villes européennes et américaines et à une certaine étape de son activité — la phase ainsi dite « héroïque » commencée à Paris entre 1908 et 1914 — est lié un certain moment, stylistiquement très contradictoire mais très clair, idéologiquement parlant : celui de la conception de cette composition gigantesque d'architecture et de sculpture, jamais réalisée d'ailleurs, d'un éclectisme où l'on retrouvait stylisation du type « Sezession » et l'empreinte de Rodin, le « Vidovdanski Hram », temple à d'innombrables cariatides et sphinx qui auraient dû rendre hommage au sacrifice serbe médiéval de Kossovo. « Ma vie est justifiée si ma conception du temple de Vidovdan et ma création artistique sont l'expression des Slaves du Sud unifiés », disait en 1915 Meštrović, répondant ainsi à toute une propagande nationale serbe, à propos de cet œuvre qui contenait en soi les prémisses d'un échec par ses idées non-plastiques, par la conception plutôt étrange que c'est l'architecture qui est la somme de la sculpture (conception tout à fait contraire à celle professée par un Brâncuși et par un Moore). Mais, il faut le dire, malgré cette carence relevée aussi par les critiques d'art yougoslaves, la force expressive de certains fragments réalisés du temple de Vidovdan — les images de Miloš Obilić et Kraljević Marko, deux héros du cycle kossovien (Meštrović lui-même déclarait, à cette époque héroïque de la Serbie combattante, « il faut créer le culte des héros ») — trahit une grande force créatrice qui s'épuisa à illustrer des schémas philosophiques et littéraires, très éloignés de l'esprit de la sculpture vraiment moderne ; ce fut de même après guerre quand l'idée serbe kossovienne sera remplacée, dans l'œuvre de Meštrović, par

l'idée croate, illustrée par ses monuments, de Split surtout, représentant de grands personnages politiques et culturels du passé balkanique (le roi Tomislav, Grégoire de Nin, Marko Marulić, Andreja Medulić).

En Roumanie, unitaire depuis 1918, on était, dans les années '20, à la recherche d'une conclusion spirituelle de cette union, d'une « âme nationale » qui aurait dû percer à travers l'œuvre des artistes les plus importants — et qu'on confondit souvent avec des accessoires folkloriques — par le recours à certaines modalités spécifiques de langage dans le cas des plus notables peintres, par exemple : tel fut celui d'un Petrașcu, le peintre des tensions chromatiques éclatantes vibrant dans les images de vénérables monuments de Valachie, de Venise et d'Espagne, tel fut également le cas d'un Ressu cultivant un certain primitivisme fruste, une rusticité monumentale. De telles recherches picturales furent parallèles à une réflexion théorique en marge du concept de « tradition » venant soit des esthéticiens, comme le jeune Tudor Viannu, soit des artistes tel le peintre Șirato, qui demandaient à la tradition de ne pas être déformée dans le sens traditionnaliste qu'on voulait confondre avec l'« ethnicité », avec une sorte d'« orthodoxisme » même, par une doctrine culturelle déplacée de plus en plus vers la droite politique.

Dans ce cas roumain également la culture artistique au lendemain de la Grande Guerre héritait d'un « revival » pareil à ceux qui s'esquissaient, autour de 1900, dans toute l'Europe des petits pays depuis la Carélie, finnoise jusqu'en Catalogne espagnole : il s'agit du style « néo-roumain », illustré en architecture surtout, contradictoire sous aspect formel car il incorporait à la fois éléments de plastique médiévale et répertoire « Art Nouveau » dans l'œuvre des architectes comme Mincu et ses successeurs jusque vers 1920. Dans un climat de tensions sociales et politiques où toute une doctrine prêchait le retour à la tradition rurale, où une aura folklorique baignait telle ou telle « Rhapsodie roumaine » du jeune Enesco, où l'inspiration historique se retrouvait jusque dans les premiers films roumains retraçant les temps de gloire médiévale moldave, par exemple, on décéléra lesdites contradictions de l'architecture cette fois-ci dans la sculpture d'un Paciurea avec ce moment très particulier de l'année 1912 lorsqu'il fit un haut-relief régi par les normes des fresques byzantines (c'était une « Dormition de la Vierge »), d'une picturalité surprenante, stylisée, à la manière médiévale orientale. Et cela dans les années mêmes où un Meștrović stylisait gothique après 1914.

La décennie suivante — les années '30 qui furent également ceux des synthèses d'histoire nationale d'un Iorga et d'un Giurescu, tellement différents comme esprit et méthode mais conçues dans un même climat, ceux d'une séduction byzantine retrouvée dans la musique d'un Paul Constantinescu ou bien dans tel roman ésothérique d'un Sadoveanu — verra se prolonger cette inspiration médiévalisante et folklorisante qui ne favorisait pas toujours une expression artistique moderne. Ce fut le cas, avec accents décoratifs narratifs, de ce muralisme regorgeant d'histoire, ornant les intérieurs ou les façades de quelques édifices culturels de Bucarest (une « Histoire du Commerce » dans une Haute Ecole, les « Ancêtres » à l'Institut d'Histoire, toute une immense fresque d'histoire nationale à l'Athénée Roumain), ou bien, cette fois-ci dans une note synthétique et sobre, celui

des reliefs sculpturaux dus à Mihaela Petrașcu ou à Medrea (« La porte daco-romaine », « La fondation de l'État », la « Légende du prince Dragoș »).

Quant à la troisième et dernière rencontre sud-est européenne d'une réflexion historique moderne avec un certain type d'image, je dirai seulement qu'elle débuta avant le milieu de notre siècle, qu'elle reflète une tendance quasi-mondiale, qu'elle est encore une réalité spirituelle contemporaine. On pourrait la définir à la rigueur en tant que rencontre entre *l'image archétypale et la quête historique du primordial et du mythe*. Dans un sens elle implique toujours, cette rencontre, le recours à la tradition, mais à une tradition majeure, ontologique et essentielle, un recours profond, dépourvu d'accents „historistes” appauvrissants au nom d'une archéologie et d'un folklore qui ne vont pas d'habitude au-delà des morphologies élémentaires.

Si je prends, en tant que paradigme sud-est européen, le cas roumain encore une fois, c'est pour affirmer que la réflexion historique de substance appartient, depuis les années '30, moins aux historiens — Iorga avec ses intuitions fulgurantes des « permanences de l'histoire » fut une magnifique exception, préfigurant tant de l'action et de la pensée historique contemporaine, — qu'aux penseurs et aux anthropologues de la culture, soucieux de connaître les significations et les structures d'une « Urkultur » longtemps ignorée — c'est le cas d'un Blaga, théoricien des « matrices stylistiques » d'un espace et d'une civilisation, celui d'un Eliade, historien et théoricien de la phénoménologie religieuse —, dans une démarche non dépourvue d'analogies dans d'autres cultures modernes du continent. D'un continent où, à leur tour, les artistes, les sculpteurs par exemple, s'adressaient souvent aux morphologies plastiques de très anciennes civilisations — l'art des mégalithes septentrionaux inspira Barbara Hepworth, les étranges divinités villanoviennes des Alpes influencèrent Giacometti, les idoles des Cyclades ressemblent étrangement à telle œuvre d'un sculpteur grec contemporain. Des morphologies pareilles se retrouvent à leur tour — ce qui n'est pas pour surprendre — dans l'art de l'espace roumain, tellement ancré dans les couches profondes du folklore et de la « première histoire ».

Ici mythologies archaïques durent dans les sculptures d'un Vida, rappel d'une mémoire collective — liées même, parfois, à une histoire récente ou bien immémoriale — et ce fut dans le sillage de l'artiste moderne exemplaire et universel de cet espace sud-est européen qu'elles prirent forme et âme. Car ce fut Brâncuși, lui-même, illustrant hautement cette étape de la création plastique de l'Europe sud-orientale, qui convertit à Tirgu Jiu, à la fin des années '30, la célébration d'un fait appartenant à l'histoire — à une histoire très récente même, en l'occurrence les batailles et les sacrifices des Roumains lors de la Grande Guerre — dans une expression inédite du monumental, non-rhétorique, chargée de cette aspiration vers la pureté et vers l'absolu qu'un poète croyait retrouver dans le portail en pierre reliant la place d'une communion rappelant le synthronon classique et chrétien à une « axis mundi » appartenant, plus ou moins, à toutes les croyances de la terre.

La place tenue, dans ce même espace, par l'intuition de cette histoire primordiale, de celle de tous les âges suivants — et ce fut là une intuition dirigée, dans un climat traversé par la réflexion, dramatique

parfois, en marge de l'histoire—est témoignée par des expressions stylistiques fort différentes : d'une part, l'expression épique, monumentale, rappelant les anciennes fresques, où effigies et emblèmes naissent d'une collectivité troublante — dans l'« Epopée légendaire » d'un peintre comme Almășanu — ou bien géométrisée, limpide et somptueuse, parsemée d'accents héraldiques — dans la « Fresque de la Fondation de l'Etat » d'un Nicodim (œuvres conçues, les deux, aux débuts des années '70); d'autre part, une expression symbolique, non-figurative, suggérant les architectures de l'esprit et de la durée, tels les « Voûte de lumière », « Coupoles », « Absides » des peintres Paul Gherasim et Marin Gherasim (non sans des rapprochements, surprenants presque, au niveau formel et conceptuel, avec les compositions abstraites d'un autre peintre du Sud-Est européen, le turc Adnan Çoker dont le « Ciel et voûte » n'est pas étranger à l'esprit et à l'espace de l'ancienne architecture anatolienne).

Résumons donc. Image historique moralisatrice liée à une idée nationale des Lumières et romantique; image historisante et folklorisante répondant à une mystique nationale; image archétypale, enfin, écho d'une recherche du primordial — ce sont trois des moments possibles dans l'évolution d'une vie spirituelle moderne en Europe sud-orientale. Dans une future histoire de la civilisation de cette partie du continent — moderne à l'heure de l'Europe entière —, l'histoire et l'art peuvent être mis, de la sorte, dans un dialogue incessant et fertile où — et cela plus souvent que nous ne le croyons — en registres différents et en différents langages, nous pourrions retrouver les sinuosités de l'événement dans les métamorphoses de l'image.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Arnakis, G. G., *Turanism. An Aspect of Turkish Nationalism*, dans *Balkan Studies*, 1, 1960, 19—32.
- Ataöv, T., *Pictura turcă*, Bucarest, 1979.
- Betz, M., *The Icon and Russian Modernism*, dans *Art Forum*, 10, 1977, 38—45.
- Deliyannis, D., *Pictura neoelenă*, Bucarest, 1982.
- Encescu, T., *Ion Nicodim. « Fresca Întemeierii »*, dans *Secolul 20*, 4—5, 1976, 57.
- Frunzetti, I., *Dimitrie Paciurea*, Bucarest, 1971.
- Hardtwig, W., *Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter. Historismus in der Kunst und der Historismusbegriff der Kunstwissenschaft* dans *Archiv für Kulturgeschichte*, 1, 1979, 154—190.
- Heitmann, K., *Das « rumanische Phanomen ». Die Frage des nationalen Spezifikums in der Selbstbesinnung der rumanischen Kultur seit 1900*, dans *Südost-Forschungen*, XXIX, 1970, 171—236.
- Kečkemet, D., *Ivan Meštrović*, Belgrade, 1964.
- Kosay, H. Z., *Presentation to Atatürk*, dans *Revue des études sud-est européennes*, 1, 1982, 85—91.
- Lvova, E., *Arta bulgară*, Bucarest, 1977
- Mango, C., *Byzantinism and Romantic Hellenism*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965 (1969), 29—43.
- Theodorescu, R., *Istoria văzută de aproape*, Bucarest, 1980.
- Weidlein, J., *Der ungarische Turanismus*, dans *Südostdeutsches Archiv*, XI, 1968, 229—246.

LA PEINTURE BULGARE AUX ANNÉES '30 DU XX^e SIÈCLE ET LES INFLUENCES EUROPÉENNES

KRASSIMIRA KOEVA
(Sofia)

Sans pénétrer dans les détails concernant le développement historique de la peinture bulgare du siècle dernier, je crois qu'il est nécessaire de souligner quelques faits sans lesquels il serait impossible d'étudier les processus artistiques de la période qui constitue l'essentiel qui fait l'objet de notre intérêt.

L'événement crucial considéré en tant que début, en tant que point limite de l'art bulgare nouveau est la Libération du joug ottoman en 1878. En Bulgarie commence le développement capitaliste. Les changements dans les sphères sociale, économique et culturelle sont énormes. Ils constituent la cause de l'orientation vers les tendances européennes et cela est bien clair et logique. Le désir de compenser le retard et d'atteindre le haut niveau de l'économie et de la culture européennes contemporaines, ainsi que d'adopter leur modèle devient une aspiration. Quant au domaine économique les voies, quoique difficiles, sont plus universelles et plus claires. Dans le domaine de la culture par contre les efforts et les recherches sont plus variés et d'un caractère spécifique.

L'art bulgare avant la Libération dans son ensemble est plus proche d'un système décorativo-synthétique et folklorique trouvant sa réalisation surtout dans les arts appliqués. L'art religieux (fresques, icônes) observe le système de la tradition byzantine — bien que dans une variante évoluée, qui avait introduit plusieurs corrections en ce qui concerne les modèles d'origine, mais qui en général observait les règles du canon artistique orthodoxe.

Une-deux décennies avant la Libération, certains peintres bulgares, qui avaient étudié surtout en Russie et en Allemagne, posent les bases de la peinture moderne en Bulgarie. Le nouvel apport se traduit surtout par :

1. Techniquement — on commence à travailler sur toile avec l'huile, ce qui constitue une nouveauté pour l'art bulgare ;

2. En ce qui concerne le genre — apparaissent le portrait, le paysage, la nature morte, les compositions figurales, surtout aux sujets historiques etc.

Bientôt après la Libération on inaugure l'École de dessin (plus tard devenue Académie des Beaux Arts). Comme professeurs on recrute des artistes étrangers surtout de Tchécoslovaquie — tels que Ivan Markvitchka, Iaroslav Véchine, Boris Chatz etc. Le but en est de dominer le dessin académique et le système de la perspective linéaire illusoire, de la manière dont ils sont admis en Europe depuis l'époque de la Renais-

sance. Par ces efforts l'art bulgare aspire à s'associer enfin au système artistico-plastique établi, qui cependant, hélas commence à se dégrader, attaqué par les premières expériences choquantes de l'impressionisme — et bientôt suivis d'autres tendances artistiques, dont l'essentiel est de changer le système académique, ses principes de composition et de perspective.

La première et la deuxième décennies du XX^e siècle sont très intensives et fructueuses pour l'art bulgare, car les futures générations d'artistes, après les études académiques, portent leur intérêt sur ce qu'à ce moment-là on crée en Europe. Cet intérêt s'exprime par l'étude attentive et approfondie des phénomènes artistiques et l'essai d'interprétation originale propre. En pratique, il arrive que l'on adopte un système plastique nouveau en conservant le contenu émotionnel, le sujet et la psychologie bulgares.

Pendant les années '30 qui constituent l'objet du présent exposé on observe des processus intéressants. Il se crée une association de peintres (avec les cinq déjà existantes) nommée « Association des nouveaux artistes peintres ». Les œuvres de ces artistes diffèrent sensiblement de ce que l'on faisait en Bulgarie à ce temps-là. Parce qu'ils concentrent en leur activité les expériences artistiques les plus intéressantes et approfondies, amenés à une réalisation plastique convaincante, aujourd'hui les critiques d'art bulgares sont unanimes dans leur opinion que notamment les artistes peintres de l'Association des nouveaux artistes peintres constituent le grand événement des années '30, les novateurs de l'art bulgare. Ils ont compris que les temps nouveaux exigent qu'on sorte des limites du système national et folklorique, défini par des principes de sujet et d'expression. D'autre côté, le processus des échanges culturels, dans lequel participe la Bulgarie aux années '30 est renforcé. A Sofia on voit plusieurs expositions, entre autres l'exposition de l'art graphique soviétique en 1936, l'exposition en 1934 de peintres italiens contemporains dont la plus grande impression à été faite par Giorgio De Chirico et Mario Tozzi ; en 1940 on voit la peinture française. Les peintres bulgares exposent avec succès à l'étranger : Belgrade, Prague, New York, Munich etc. Le fait que plusieurs membres de l'Association ont étudié ou se sont spécialisés à l'étranger est aussi de grande importance. Par exemple — Alexandre Jendov en Allemagne et en Union Soviétique, Pentcho Guéorguiev en France, Bentcho Obrechkov à Dresde, Véra Nedkova à Vienne, Kiril Tzonev à Munich, Eliéser Alcheh en Belgique, Ivan Nénov en Italie etc. Ce contact direct avec la culture européenne est naturellement de grande importance pour l'évolution ultérieure des artistes.

Ce qu'ils apprennent s'exprime surtout dans la manière de réaliser artistiquement les différents principes plastiques. Leur intérêt est orienté surtout vers le style appelé objectif, existant dans l'art européen des années '20 et '30 du XX^e siècle. Certes, il faut prendre en considération que cela est une vision générale et ne concerne que la forme et pour cela maintes tendances artistiques, qui diffèrent par le sens et le caractère, s'y voient unies : la nouvelle objectivité allemande avec ses représentants Gros, Diks, Kanold, Srimpf, Menze, Dawringhausen, Hubuch etc. ; le réalisme méthaphysique italien de De Chirico, Morandi, Sironi, Sofficci, Casorati, Tozzi etc. ; des peintres français tels que De La Fresnay, André

Lhote, Lotiron, Souverbie, Gernaise etc. ; les peintres soviétiques de « L'Association des peintres de chevalet » avec ses représentants Al. Deynéka, D. Stérenberg, S. Loutchichkin, J. Piménov, Al. Tichler etc.

Les artistes bulgares de l'Association des « Nouveaux » subissent des influences différentes de par leur caractère. Mais malgré cela, dans l'ensemble, on peut parler d'une communauté typique, d'une plate-forme esthétique commune qui a marqué leurs œuvres. Que et comment créent les artistes « nouveaux » ? Ils sont les premiers à introduire le thème ouvrier, le nouveau héros du milieu prolétaire, mais en cela ne s'épuisent point leurs recherches.

Quel que soit le sujet de leurs œuvres, le problème de la forme reste important pour eux. Leur désir est de se détacher du « naturalisme académicien », introduit en Bulgarie à la fin du XIX^e siècle et qui aux années '30 est assez répandu, vu la facilité du contact avec le public.

Le chemin des artistes nouveaux est autre : plus actuel et plus « proche à la réalité », comme le disent eux-mêmes. Ainsi la nature devient à nouveau l'objet de leur intérêt, mais son interprétation est soumise à de nouvelles lois, différentes de celles de l'académisme. La différence principale consiste en un nouveau type de système artistique. En ce temps-là, dans l'art bulgare n'existent que deux méthodes artistiques : la méthode académique qui est basée sur la perspective linéaire et la construction plano-décorative, qui lie les différents plans de l'espace, sans tenir compte de leur classement en profondeur.

Les artistes nouveaux adoptent certains principes de la construction spatiale, utilisés dans l'art européen dès Cézanne et ses successeurs. Dans ce cas, ils sont toujours conformes au sens visuel, ainsi que la perspective linéaire traditionnelle, mais ils en diffèrent du fait qu'ils donnent à l'artiste la liberté de choisir le type d'image géométrique, c'est-à-dire qu'il peut changer la projection des trois dimensions principales (hauteur, longueur, largeur), dont résulte la déformation de certains éléments au détriment d'autres. Le sens de ces changements est prouvé d'une façon convaincante par le savant soviétique Boris Rauchenbach dans son livre *Les constructions spatiales dans la peinture* (Moscou, 1980). Cette perspective appelée par l'auteur perceptive (de perception) donne à l'artiste la possibilité de classer les objets en principaux et secondaires par la construction compositionnelle, de souligner les principaux par la projection géométrique et les raccourcis et les déformations linéaires correspondant. Se servant de la perspective mentionnée il est possible « d'approcher » les plans plus éloignés c'est-à-dire — les objets se trouvant au deuxième ou au troisième plan peuvent être présentés plus grands que par les moyens de la perspective linéaire.

Ce système de perspective est plus flexible et permet une liberté artistique plus ample, mais celle-ci de son côté a ses lois propres. Les artistes se servent d'intuition et lorsqu'il y a des « fautes », c'est-à-dire que les raccourcis de perspective sont en nombre insuffisant et point compensé par d'autres, la composition n'est pas convaincante, devient instable et cela se voit clairement. Ce type de composition exige des artistes un sens aigu quant à la forme, son caractère, et l'espace, un sens d'équilibre pour les divers éléments de l'œuvre etc.

Si l'on envisage quelques-unes des œuvres l'on verra comment les peintres bulgares s'y sont pris. Par des déformations spécifiques le fond de l'espace est attiré en avant de la sorte que le premier plan est devenu plus concis et concentré (« L'allée dans le parc tropical » de Kiril Tzonev, « Filles cueillant des roses » de Stoïan Sotirov etc.). Parfois ce procédé



Fig. 1 — Stoyan Sotirov : Abandonnée

est si accentué que les œuvres rappellent le cadre cinématographique en grand plan (« Jeune fille » de Ivan Nénov, « Printemps » de Boris Ivanov, « L'abandonnée » de St. Sotirov etc.).

Les artistes nouveaux tiennent au caractère de la forme réelle — notamment à son caractère et non à la copie exacte de sa superficie. Il est naturel de chercher des analogies dans l'objectivité européenne, car son principe de base est l'intérêt pour la forme et le retour vers ses dimensions réelles visuelles. Quant à sa composition, les artistes européens et surtout les allemands, derrière une objectivité extérieurement impartiale, ont donné à la forme un aspect extérieur de perfection, très impressionnant et possédant la qualité du miroir de réfléchir — tout cela en tant que réaction d'autoconservation. Le caractère psychologique de cette peinture traduit l'aliénation, la tristesse de la solitude et ce n'est pas par hasard que les pas suivants des recherches dans ce domaine amèneront au sur-réalisme.

Les peintres bulgares ne suivent pas cette voie. L'idéologie de leur art est tout à fait différente ; leur âme porte en soi la force de vie.

Indépendamment de ce rapport avec la forme solide et synthétisée, l'approche des différents peintres envers les modèles plastiques concrets est très variée. Chez quelques-uns, elle est tout à fait constructive, chez d'autres plus légère et plus plastique, chez d'autres encore dynamique, avec mouvement intérieur caché. Ces différences sont dues au tempéra-



Fig. 2 — Bentcho Obrechkov : Paysage

ment individuel et à la conception individuelle du processus artistique ; en elles, on peut déceler des influences plus concrétisées de l'art européen : par exemple, certain frisson expressionniste chez Bentcho Obrechkov, influencé par son célèbre professeur Oscar Kokoshka ; la construction solide et statique de la forme et la sensibilité réservée chez Kiril Tzonev, très proches par leur esprit au cercle de Munich de la nouvelle objectivité ; la riche plastique des volumes aux mouvements intérieurs chez Véra Nedkova, à laquelle elle arrive non sans l'inspiration de l'expressionnisme viennois ; les expériences inhabituelles de Ivan Nénov — symbiose particulière du futurisme italien (en ce qui concerne les mouvements) et de la forme pure dans l'esprit du réalisme métaphysique. Cependant ce ne sont que des aspects qui enrichissent les œuvres des participants à l'Association. En général, en tant qu'unité ils aspirent à la recherche des valeurs plastiques solidement dominées, loin des expériences de pose sans but, pour une forme sobre mais intérieurement riche et mouvementée.

Dans l'esprit des recherches européennes ils prêtent une attention spéciale au contour, qui devient déjà « pictural », c'est-à-dire assume de nouvelles tâches — lier les masses coloristiques différentes de manière convenable, tout en devenant une partie de leur volume, plus riche et varié en tonalités. En ce qui concerne la lumière et le coloris, les artistes



Fig. 3 — Vera Nedkova : Pêcheurs

nouveaux se conforment aux découvertes de l'art moderne du XX^e siècle — c'est-à-dire ils les soumettent au sens de l'objet concret et non à son rapport spatial envers les autres détails du tableau. Les artistes nouveaux recherchent une solution de coloris qui met en relief les éléments les plus importants de l'individualité subjectivo-émotionnelle.

Sans doute, l'art européen moderne a influencé fortement les aspirations de ces artistes qui voulaient être des participants à droit égal dans le processus culturel au-delà du cadre régional étroit. Le désir d'être des novateurs, d'enrichir les moyens d'expression de l'art bulgare rappelle les efforts pareils de la première génération d'artistes après la Libération, une tendance continue dans le développement de l'art bulgare moderne :

ne pas rester en arrière, passer outre les barrières et en même temps, — ce qui est très important — trouver sa place dans les processus mondiaux, en découvrant sa propre expression. Certes, les artistes nouveaux apprennent de l'art européen, étudient certaines techniques de l'espace et du coloris, etc. Mais ce ne sont que des impulsions, des points de départ



Fig. 4 — Boris Ivanov : Toilette, figures nues

dont les peintres se servent pour créer un art propre et original. Ils ont su démontrer que l'utilisation des modèles plastiques plus universels ne veut pas dire oublier l'originalité, mais que cela constitue l'alphabet dont chacun peut profiter en le refaisant d'après son inspiration artistique. Ils ont enrichi la conception sur l'art national en la libérant des estampes folkloriques et la plaçant dans la sphère des valeurs spirituelles — la manière de voir le monde, les émotions et les manifestations de l'intelligence.

Ce n'est pas par hasard que dans un de ses articles le peintre Ivan Nénov cite la pensée de Cézanne et la souligne spécialement : « Peindre de nature ne veut pas dire copier les objets mais réaliser des sentiments ». Les sentiments et la sensibilité chez les Nouveaux émanent de la réalité, souvent même des conflits socio-politiques les plus actuels et de cela



Fig. 5 Vera Loukova Autoportrait

vient la spécificité des sujets dans leur peinture. Dans les compositions de thème social, dans les natures mortes, les portraits et les paysages il y a quelque chose de commun — la mesure artistique mise en valeur dans chaque rapport, l'attachement à la présentation fine et esthétique même des sujets les plus rudes et pénibles, la recherche de l'harmonie dans la forme et dans l'émotion. Les œuvres sont impressionnantes par la maîtrise de l'exécution, par la domination parfaite de la richesse de la langue plastique. C'est une peinture sérieuse et profonde, poétique et réservée, parfaite dans chaque détail et nuance.

LA DOBROUDJA : PERMANENCE D'UN ESPACE DANS LA PEINTURE ROUMAINE

I ANA VASIU

« Balcan se confond aujourd'hui avec la peinture roumaine »¹, écrivait en 1938 Alexandru Busuioceanu, l'un des plus sérieux historiens et critiques d'art de son temps. A ce moment-là, plus de vingt années s'étaient écoulées depuis que Steriadi, Ghiață, Iser, Dăă cu, Ressu, Theodorescu-Sion — autant de noms devenus depuis des sources de références de l'art roumain moderne — avaient peint les premières images des contrées de la Dobroudja, ouvrant — l'expression est de Focillon — « le chemin de l'école de la Mer Noire »². Ecole, certes, mais non dans le sens rigide et didactique d'un conformisme à une somme de préceptes infaillibles, mais, au contraire dans le sens d'une ambiance affranchie de tout dogme, féconde, propice en dernière instance à « ce contact sensoriel avec le monde touchable » sans l'établissement duquel Tonitza — par exemple — l'un des peintres les plus intimement liés à la Dobroudja, ne voyait guère réalisable une expérience artistique authentiquement moderne. Une école du plein-air par conséquent, s'acheminant sur les traces de modèles illustres, plus ou moins anciens — Barbizon, Honfleur, les bords de la Seine, Cassis — mais, au même titre, l'école d'un plein-air trop peu impressionniste. Car, à cette époque là, l'exode des peintres vers la nature étaient plutôt issu de convictions cézanniennes qui jouissaient d'une ascendance extraordinaire. Comme Cézanne, ces peintres croyaient que « l'éducation de l'œil se fait au contact de la nature » et que l'art réside dans « le développement logique de ce que l'on voit et l'on éprouve en étudiant la nature ».

Le paysage physique et humain de la Dobroudja était à plus d'un égard séduisant. L'étalement de lumière éclatante le rendait comparable à ces terres méridionales qui, selon von Gogh, sont capables de contraindre salutairement la palette du peintre à chasser les gris et à exalter les couleurs. Puis, la nature elle-même, non pas luxuriante mais plutôt âpre et pauvre, réduite à une confrontation entre ciel, eau et terre était impressionnante. Dans son manque d'artifices, dans sa virginité, que n'avait point atteint les transformations civilisatrices, cette nature semblait avoir gardé quelque chose de son état originare. Aussi, n'est-ce pas un hasard que Tonitza eut intitulé une de ses toiles où n'apparaît que le bleu des ondes amassé entre des rochers crayeux : *Calme éternel*. Enfin,

¹ Alexandru Busuioceanu, *Serieri despre artă*, București, 1980, p. 89.

² Henri Focillon, *Les Latins du Danube*, in *La vie des peuples*, Tome IX, n° 35, 10 mars, 1923.

ce qui pourrait sembler exclusivement un besoin d'évasion dans un espace exotique — tel un tardif écho du goût romantique pour l'Orient — a assumé en son temps un sens polémique, même si — dans la perspective de notre temps — moins saisissable. La nouveauté des thèmes que la Dobroudja offrait au regard, ces minarets, ces mosquées, ces cimetières aux lignes verticales qu'inscrivaient, comme des menhirs, des stèles humbles, ces silhouettes de femmes mystérieusement drapées dans leurs tcharchafs et le visage couvert, tout cela était cité à son heure comme une heureuse réaction contre les épigones de Grigorescu qui avaient banalisé jusqu'à satiété les motifs « roumains » de sa peinture.

Rappelons-nous aussi que Tudor Vianu et Georges Călinescu voyait dans le balkanisme du poète Ion Barbu — dont le recueil *Jeu second* apparaissait en 1927, en pleine époque de gloire de Balcić — une réplique au traditionalisme compris dans une acception excessivement étroite.

Sans doute, Balcić fut aussi le lieu d'un tourisme artistique par excellence. Conventionnel, ce tourisme représentait assurément un danger que Sirato, avec la probité professionnelle qui le caractérisait, se dépêcha de relever. Peindre à Balcić, à Mangalia, au Cape Caliacra, à Cavarna, à Tulcea était devenu une mode. Mais, c'est une fatalité inéluctable que la production en série vienne doubler, dans des situations pareilles, un art authentique : à la fin du siècle passé, en Bretagne, des vulgarisateurs de ses sites n'ont-ils pas peint, tout à côté d'un Gauguin, qui a pourtant marqué la peinture européenne ?

Il est vrai que la Dobroudja n'a pas eu son Gauguin, mais, tout autant, est-il vrai qu'elle ne s'est guère bornée à être un simple réservoir de motifs commercialisables ; elle a, tout au contraire, offert aux artistes la matière nécessaire à une confrontation avec les problèmes essentiels de la peinture. La peinture roumaine de l'entre-deux-guerres avait conservé, dans sa plus grande partie, un lien antéen avec le monde environnant. Le réel, dans sa cohérence naturellement saisissable, n'avait pas perdu de son autorité, si bien qu'un critique pouvait définir, en 1927, la peinture roumaine comme étant d'« une sage modernité ». La plupart des peintres de ce temps auraient pu souscrire aux paroles de Francisc Sirato : « L'art est une réalité filtrée à travers mon rêve ». Pourtant, sans avoir été à tout prix explicite ou tendue vers un programme, la méditation du peintre roumain sur la condition de son art n'a jamais fait défaut à son œuvre. Constamment et avec une gravité assumée, cette méditation est présente tout au long du processus d'assimilation organique des nouveautés qui marquaient la destinée de la peinture moderne.

Aussi, faire une recherche sur la peinture inspirée par la Dobroudja signifie en fait traverser — avec le risque des inévitables omissions — les problèmes et les tendances de l'art aux années '20—'40, faire une brève incursion, au travers d'un motif, dans l'histoire de vingt années de peinture.

Avec Jean Al. Steriadi qui, à partir de 1921, peint en Dobroudja quelques années de suite, on se trouve encore devant une spéculation de type impressionniste sur la couleur, bien que déjà détournée partiellement de ses mobiles et de ses sens originaires. Avec une spontanéité de la touche et un souci pour la division du ton, assimilées au niveau de ses propres nécessités d'expression, Steriadi ne se résume pas seulement, en Dobroudja,

à peindre des paysages mais aussi des types humains caractéristiques, surpris dans des attitudes d'un naturel en quelque sorte mimé, avec un goût évident pour l'illustratif. Le résultat est un pittoresque de bonne qualité, sorti de la main d'un excellent professionnel, mais, quand même, quelque peu anachronique dans le climat, stylistique des années '30.



Fig. 1 — Jean Al. Steriadi : Poissonnier

Ce n'est qu'avec Iosif Iser, Francisc Sirato, Theodorescu-Sion, Ștefan Dimitrescu, Tonitza que l'on pénètre sur le territoire de la peinture roumaine où les problèmes de langage sont débattus avec une ferveur réelle.

Les toiles d'Iser, peintes en Dobroudja, des paysages ou d'ambitueuses compositions avec un ou plusieurs personnages, s'affirment dans la peinture roumaine de l'époque par une configuration audacieuse de l'image plastique. Iser avait séjourné, après 1900, plusieurs années à Munich et Paris, avait organisé en 1909 une exposition à Bucarest où il avait exposé aux côtés de Derain et d'autres artistes français ; il avait donc eu l'occasion de se familiariser avec les expériences décisives con-

summés dans l'espace européen — fauvisme, cubisme, expressionnisme — et d'intégrer dans sa vision artistique personnelle une série d'éléments de celles-là. Sa préoccupation constante, tout au long de son œuvre, présente aussi sans doute dans le cycle de ses toiles de Dobroudja, reste la conciliation d'un langage figuratif moderne avec la fidélité à l'égard du réel. D'un autre côté, le réel devant lequel il était mis en Dobroudja, venaient pleinement à la rencontre du goût moderne pour le primitif et même si cette contrée ne lui offrait pas l'exotisme d'une évasion spatiale, tout au moins lui facilitait-elle celui d'une évasion dans le temps. Iser, tout comme Dărăscu d'ailleurs, a pleinement éprouvé — et leurs peinture en témoigne — la fascination d'une civilisation des temps révolus survivant miraculeusement et leur étant, paradoxalement, contemporaine. Que cette terre de Dobroudja lui fut si proche spirituellement — dès 1913 quant il a commencé à la peindre — cela ressort des propres paroles d'Iser : « C'est là — disait-il — que j'ai trouvé ma place, comme l'oiseau qui vole jusqu'à ce qu'il trouve un endroit convenable pour son nid ».

L'ample composition *Famille tartare*, commencée, en 1914 et achevée à peine après la guerre, peut être tenue pour une somme de ses préoccupations en ces années-là. L'aspiration vers le style, vers le monumental, qui, après 1920, sera partagée aussi par d'autres peintres — définissant ainsi une orientation d'une certaine importance durant la troisième décennie — de même que la prédilection pour les types et le typique, y sont fort explicites. C'est peut-être pourquoi on peut préférer ses toiles précédentes, moins rigoureusement élaborées mais plus authentiques — ces figures de femmes tartares drapées dans leur ample costume à plis larges, énergiquement apportées en gros-plan et se profilant avec une naturelle majesté sur la géométrie du village en fond de toile. On y reconnaît « ce frisson grave des fatalités humaines » dont on a parlé au sujet de la peinture d'Iser. Construits vigoureusement et avec un remarquable sens de l'équilibre formel, les volumes, agencés de larges plans de couleur, se rencontrant le long d'arêtes saillantes, ont la rigidité et la consistance d'une sculpture taillée, dans le bois. Les mêmes formes synthétiques et résumatives, moulées dans une couleur dure et sans éclat, apte à traduire l'impression de torride, de terre brûlée par le soleil, se retrouvent aussi dans ses paysages de la même époque. Après 1930, quand la tendance constructiviste tend à se relâcher dans la peinture d'Iser, quand les plans rigides deviennent flexibles et gagnent de la rondeur dans une matière chromatique maintenant onctueuse et veloutée ses paysages de la Dobroudja perdent de leur caractère sauvage, semblent apprivoisés, de rébarbatifs deviennent attirants et accueillants. Avec le renversement de sa propre hiérarchie des moyens d'expression, avec le passage d'une peinture sculpturale à une peinture pittoresque, une nouvelle face de la Dobroudja se fait place dans l'œuvre d'Iser : l'âpreté et la sécheresse torride de sa terre cèdent devant une nature multicolore exubérante.

La métamorphose stylistique qui, autour de 1930, affectait la peinture d'Iser — évidente dans le cycle de Dobroudja dilaté sur plus de vingt années — ne concerne pas strictement sa démarche artistique individuelle mais participe à une tendance éveillant un plus ample écho dans la peinture roumaine du temps. L'aspiration au style, le culte des valeurs constructives et du monumental, ajoutées à la prédilection pour les thèmes

majeurs — tout cela qui dominait l'ambiance stylistique des années '20 — cèdent progressivement le pas à la spéculation sur la couleur poussée jusqu'à l'absolu. Sans se dispenser du support de la réalité, la peinture roumaine manifeste à présent toujours davantage son indifférence à l'égard du thème, une liberté toujours plus grande dans l'interprétation du motif et les prémisses d'une autonomie des moyens se font jours en dernière instance dans l'art de Lucian Grigorescu, Vasile Popescu, Ciucurencu, Sirato.

Les œuvres de Sirato exécutées en Dobroudja ne s'écartent pas non plus de cette trajectoire sur laquelle s'engage dans une grande mesure la peinture roumaine. Autour de 1925, on le trouve en effet en Dobroudja où il peint des paysages marins, le lac de Tekir-Ghyol, les petites rues de Tuzla, au travers d'images de la plus grande clarté et concision des formes ; sa matière chromatique tend vers cette cohérence et cette indivision que le peintre admirait tellement chez Cézanne. On dirait un corps plastique qui se renferme dans sa propre tissure. Ce que Werner Hoffmann³ a dit des toiles de Cézanne des années '80—'90, soit que « l'existence de l'air et de la nature, de ce qui est animé et de ce qui est inanimé, s'impose avec le même aspect de nature morte », nous semble valable aussi pour ces paysages de Sirato. D'ailleurs, un critique d'art de l'époque reprochait à Sirato cette impression d'expérience de laboratoire que délivrait à ce moment-là sa peinture, considérant que l'objectivation sensible y est empêchée par la structure vitrifiée de la pâte chromatique. Retenons sans doute de cette critique l'idée que la peinture de Sirato avait à ce moment de son évolution un caractère expérimental et beaucoup moins le reproche. La lumière est représentée par des teintes de jaune et d'orange, dans une saturation maximale ou se trouve incorporée dans le blanc aveuglant des murs, communiquant parfaitement la sensation de torride, d'air figé et brûlant.

Cette problématique de la forme n'apparaît pas fortuitement dans l'œuvre de Sirato. Son substrat se trouve dans l'opposition à l'impressionnisme, envisagé comme un art de l'éphémère, une opposition d'ailleurs courante à l'époque. Blaga, par exemple, le considérait comme synonyme de « l'imitation de la nature dans l'art », de « l'horreur de créer et de la passivité spirituelle »⁴. Pour Sirato, « le paysage de chaque pays/. ./ a son caractère spécial et individuel qui doit être représenté en écartant tout ce qui est accidentel... ». Ses recherches sur la forme, évoquées à propos des paysages de la Dobroudja, sont précisément orientées de manière à faire valoir les aspects stables et caractéristiques du paysage, ces aspects étant cependant déduits à la suite d'un contact direct et prolongé avec la nature.

Après 1930, Sirato peint beaucoup en Dobroudja. Une notable mutation stylistique se produit à présent, sans toutefois affecter la cohérence d'ensemble de l'œuvre. Même s'il ne croyait pas dans le caractère absolu de la sensation des impressionnistes, Sirato restait néanmoins convaincu que « la volonté qui ne se met pas au service d'une sensation est arbitraire comme résultat, elle ne peut aspirer à devenir une force

³ Werner Hoffmann, *Fundamentele artei moderne*, București, 1977, p. 252.

⁴ Lucian Blaga, *Scriseri despre artă*, București, 1970, p. 46.

créatrice dans l'art. Seule la sensation lui indique la voie et les moyens de transformation et de recreation... », disait-il. C'est à cette conviction qu'est due, en dernière instance, l'admirable série de ses paysages de Dobroudja, d'une subtilité et d'un raffinement chromatique impressionnants et où se fait jour une nouvelle conception sur la couleur et la lumière.

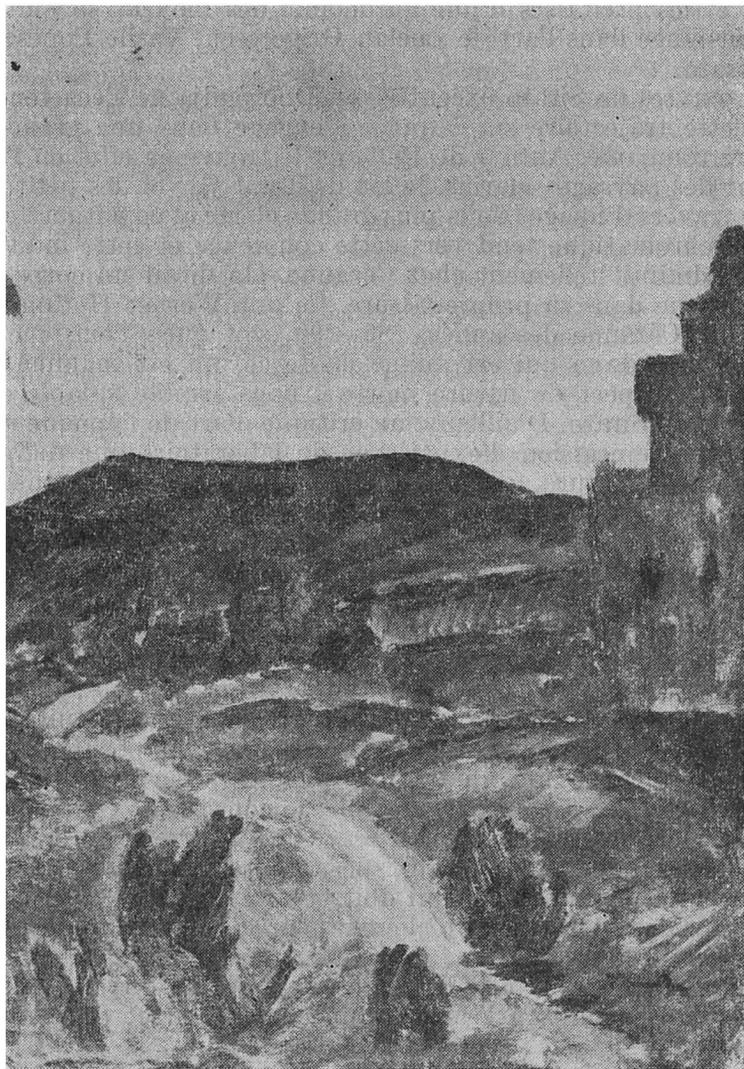


Fig. 2 — N. Tonitza : Paysage près de Mangalia

Similaire comme importance, tout un cycle de Dobroudja se rencontre aussi dans l'œuvre de Dărăscu. Outre ses nombreux paysages dont la note dominante réside dans l'exaltation sensuelle de la couleur, il convient de rappeler tout spécialement sa toile *Cimetière tartare*, reprise en trois variantes. Il s'agit d'une composition ambitieuse — peut-être même conçue comme une réplique, à notre avis plus réussie, à la *Famille tartare*

d'Iser. Comme ce dernier, Dărăscu essaie de transgresser le pittoresque exotique pour arriver à suggérer l'immobilité dans le temps d'une race. Le village bien ramassé entre les collines arides et la mer, l'impénétrable expression de la femme au premier plan, les silhouettes des autres figures féminines drapées dans leurs habits uniformes et le visage couvert, toute



Fig. 3 — N. Tonitza : Petit café de Mangalia

la construction de l'œuvre enfin réussit à agencer une image de l'existence figée, repliée sur elle même. Une autre de ses toiles, *Paysage avec nuages*, avec ses maisons basses, à peine s'élevant de terre, donnant cette impression de se mouler suivant le terrain en adoptant fidèlement ses montées et ses descentes, naît dans le spectateur la même idée d'une humanité végétative encore dominée par les lois de la nature. De façon surprenante, la maison, l'abri ne font pas valoir ici l'intimité, mais plutôt le sens de l'isolement et de l'abandon.

Dans l'œuvre de Tonitza, inspiré par la Dobroudja, c'est le côté affectif de l'imagination visuelle qui s'y trouve accentué. Dans une lettre adressée à Cioflec, un des grands collectionneurs roumains de l'entre-deux-guerres, il confiait son désir de peindre « les yeux tristes des enfants des Turcs de Dobroudja ». Ses portraits, peints ou dessinés ne sont presque



Fig. 4 — N. Tonitza : Petit café de Mangalia

jamais anonymes. Ses modèles s'appellent Ali Mechmet, Selim, Osman, Abibé, Cadié, Fatma, Rachis-Ali, etc. La nature et le milieu humain de Balcic, de Mangalia — où Tonitza passait pendant de longues années des mois durant, non seulement pendant l'été, mais aussi l'hiver pour se mettre à l'abri des estivants, lui était devenus des réalités familières. Son attitude dépasse la simple curiosité devant une autre réalité, il essaie de l'intérioriser, de la vivre lui-même de tous son être. Dans ses images de Turcs et de Tartares — plus nombreuses peut-être que dans l'œuvre

de n'importe quel autre peintre roumain —, derrière l'exotisme de la physiologie — yeux bridés, sourcils accusés, pommettes saillantes, profil caractéristique — un exotisme qu'il recherche et se plaît d'ailleurs à souligner, Tonitza voit toujours un certain état d'âme teinté de mélancolie. Rien d'étonnant du reste puisque les images d'enfants souffrants, de femmes aux visages rêveurs, empreints de spleen sont les motifs fréquents de la peinture de Tonitza, même qu'il eût découvert la Dobroudja.

Une fois de plus, pour Tonitza également, cette terre a signifié la poursuite de ses propres obsessions, retrouvées dans un autre cadre naturel et à une autre dimension humaine.

Venant en dernier — mais non les derniers — Ștefan Dimitrescu, Ghiăță, Vasile Popescu, Iorgulescu-Yor, Rodica Maniu, Michaela Eleutheriade, Theodorescu-Sion, Lucian Grigorescu apportent — chacun — dans leurs toiles de la Dobroudja le reflet de leur propre personnalité.

Ștefan Dimitrescu, toujours soucieux de la profonde identité de ses modèles, peint en Dobroudja des portraits et non des types ou une diversité physiologique. Ghiăță, qui a passé quelques étés en Dobroudja, à partir de 1921, habitant dans les moulins abandonnés qui s'alignaient depuis Cavarna au bord de la mer, y clarifia les prémisses de son style de l'âge mûr. Vasile Popescu y peint cette admirable toile des *Turques au puits* — silhouettes évanescentes saisies dans un mouvement plein de grâce et de rythme. La pâte de couleur légère, mousseuse, entraînant les formes dans un tourbillon où elles perdent presque leur identité, rappelait à un critique français de l'époque la peinture de Braque.

Citons donc, pour conclure, le même Alexandru Busuioceanu qui, à propos de la Dobroudja, affirma : « Tant et de manière si variée, aucun maître n'aurait pu donner à l'art roumain. Balceic a vraiment été comme une école idéale où chacun a pu trouver l'inspiration et la vérification de sa propre personnalité ».

La peinture des terres de Dobroudja prouve une fois de plus que l'observation toute pure de la nature ne peut à elle seule offrir l'assise d'un système de représentation, que « l'œil innocent » est une illusion et qu'il s'agit plutôt du contraire : c'est la Dobroudja qui finit par ressembler tour à tour à l'œuvre de chacun de ses peintres.

⁵ Alexandru Busuioceanu, *op. cit.*, p. 92.

À PROPOS DES INSPIRATIONS DU PASSÉ DANS L'ART CONTEMPORAIN BULGARE

DORA PANAYOTOVA-PIGUET
(Paris)

La reprise des thèmes et des motifs légués par l'art du passé est en usage à toutes les époques et va de pair avec la recherche de formes nouvelles. On s'adresse en effet au patrimoine culturel, issu de l'Antiquité et du Moyen Age, afin de puiser aux sources, communes aux peuples balkaniques qui ont suivi un développement artistique au sein du *commonwealth* byzantin. Cette orientation vers le fonds iconographique accumulé au cours des siècles ne répond pas au seul souci pictural mais aussi au désir d'illustrer les pensées et les problèmes actuels, par des images et des types connus, associés à la tradition.

D'un plus grand intérêt est l'adoption de formules iconographiques liées à une idéologie dépassée, pour évoquer des faits politiques de la réalité contemporaine. Ainsi l'expression artistique est-elle sensée traduire certaines contraintes, incompréhensions, faiblesses d'une société. Les dessins de Marko Behar intitulés « Affaires de Dieu » en sont exemplaires. Il faut reconnaître le mérite de l'artiste qui prend la responsabilité devant l'opinion publique de relever les erreurs des dirigeants et de chercher les moyens de leur changement d'attitude, dans la justice sociale. A cet effet, il a recours à un cycle narratif qui se déroule sous forme de satire.

Il s'agit du thème de l'« autoritarisme », exprimé par un Dieu tout-puissant qui impose sa volonté sans scrupules ; un grossier dont l'entourage manque de qualités morales : dénonciateurs, intrigants, malfaiteurs, esprits médiocres, qui écrasent les hommes honnêtes. « Les Affaires de Dieu » se déroulent autour de ce personnage autoritaire et vaniteux, parodie de grandeur qui, cependant, commence à se rendre compte des éclaboussures calomnieuses que lui valent ses favoris et à prendre conscience de ses propres injustices ; puis il tente de se déculpabiliser, enfin, il fait rigoureusement son autocritique. Par contre, dans le dessin du même cycle « Ange mis en accusation publique », le fautif est inculpé par ses camarades et, tête baissée, plumes arrachées, il se déplace lentement sur terre, après avoir subi les accusations du groupe angélique, resté en haut, dans le ciel.

En effet, Marko Behar adresse sa satire aux dirigeants fuyant leur responsabilité, renonçant à leurs devoirs, abusant du pouvoir dont ils sont investis. Il exprime ainsi son indignation devant tout acte d'injustice et d'oppression. Par ses images hyperboliques, l'artiste fait appel à la conscience humaine pour poursuivre la solution des problèmes au sein de cette société même.

On reconnaît l'influence des anciennes fresques bulgares dans la représentation des grands événements politiques, aux fonds souvent remplis de motifs iconographiques, devenus en vogue ces dernières années. Toutefois, ces détails figuratifs, détachés de leur milieu, donnent ici l'impression d'un photomontage, par manque d'intégration à la scène. On



Fig. 1 – Athanas Sarenkov : Messagers de la révolution

est loin des architectures antiques si bien introduites et intégrées dans la peinture médiévale qu'elles obéissent à son esthétique, comme par exemple dans les fresques d'Ivanovo, ce qui n'est pas le cas ici.

Par contre, ces motifs se rattachent à un schéma précis, celui des rares tableaux inspirés par les illustrations des thèmes abstraits, tels « Louanges de Dieu », « Sagesse divine ». L'œuvre d'Athanas Sarenkov « Messagers de la révolution » en offre un exemple significatif, une composition cohérente où les masses populaires, en manifestation triomphale, sont réparties autour du motif central, quelques personnages de grande taille, portant des pancartes. Le tableau fait allusion au cycle des psaumes

glorifiants, peints dans la chapelle de la Tour du monastère de Rila, où les chœurs des justes, figurés sur les parois font le tour de la salle, dominés par le médaillon du Christ, sur la calotte. On saisit ici une transposition du système décoratif de la chapelle sur la surface plane de la toile, les manifestants correspondant aux chœurs, le motif central, au médaillon

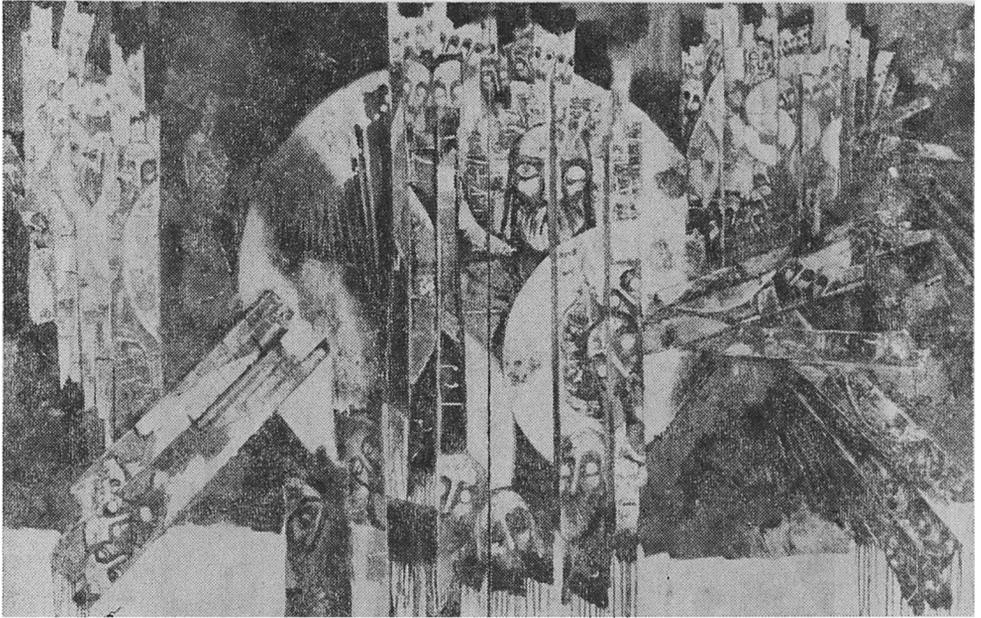


Fig. 2 — Dimitar Kirov : Requiem pour les soldats de Samouïl

du Pantocrator. Il n'est pas sans intérêt de rappeler qu'au début du XIV^e siècle, quand les psaumes glorifiants sont introduits dans le décor pariétal, on observe le processus inverse : la peinture murale adopte le schéma, en usage dans les miniatures.

Ailleurs, on ne cherche pas cette clarté d'expression, ni le sens social de l'œuvre d'art. On s'intéresse plus à son côté décoratif, aux seuls rapports de couleurs et de formes, aux rythmes. Ainsi « Requiem » de Dimitar Kirov, démontre-t-il cet aspect d'un art contemporain, toujours en rapports, cependant, avec l'iconographie chrétienne. Quelques détails des icônes des Vierges, principalement des têtes, y sont reprises dans une composition nouvelle où le rythme se poursuit rigoureusement à l'aide de bandes verticales, combinées avec ces éléments figuratifs.

Par les mêmes moyens d'expression, Dimitar Kirov aborde un sujet historique, notamment « Requiem pour les soldats du tsar Samuel », un cycle de cinq tableaux qui traduisent l'aveuglement des Bulgares sur l'ordre de Basil II, en 1014. L'artiste a recours aux motifs figuratifs, tirés de la peinture médiévale, qu'il soumet à un nouveau système de formes, de lignes et de tons, afin d'évoquer la pesanteur d'une marche à tâtons (Requiem III), le rythme d'une musique d'enterrement (Requiem I). Il y a là une recherche volontaire des solutions formelles dérivées du cubisme et un sujet historique associé à l'iconographie de son temps.

La contribution de l'iconographie chrétienne : références aux Pietà, aux Crucifiements, se reconnaît dans de nombreux tableaux parmi lesquels celui de Georgi Bozilov qui appartient à une lignée issue de l'expressionnisme.

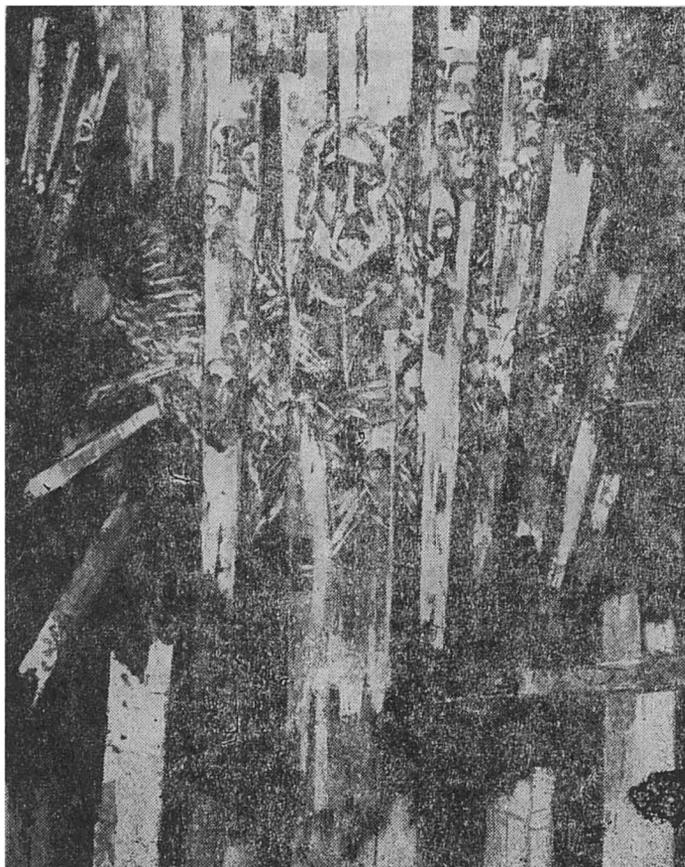


fig. 3 — Dimitar Kirov : Requiem pour les soldats de Samouïl

Cependant, les sujets pris dans la rue, dans la vie sociale et révolutionnaire, relèvent d'une réalité qui autorise à accorder aux événements figurés des solutions puisées dans l'histoire. Là encore, on retrouve l'inspiration des peintres du passé qui faisaient entrer dans leurs compositions allégoriques les personnages de l'époque. Le succès de cette démarche est évident et on peut citer à ce propos « Fuite » de Vanko Urumov qui s'efforce de donner une image symbolique de la révolution, en représentant la chute du tsarisme. Le tableau comprend un escalier sans fin, qui descend vers l'avant-plan de la scène où apparaît, fuyant, le personnage détrôné. Celui-ci, les boutons arrachés, l'uniforme craqué, en partie dénudé, n'est qu'un croquemitaine, auquel fait face la femme aux chiens, la stupide bourgeoise, symbole de l'autocratie. La fuite absurde se poursuit : du haut de l'escalier, les officiers déchus, pris de panique, se précipitent sur les marches vers le vide, effrayés par ce rouge, signe de la révolution, qui

brille sur le fond. Ces lutins sans conscience courent, en se bousculant, incapables de se sauver, malgré l'espace libre sur l'escalier. Tout mène vers l'absurdité de ce chemin sans issue. Ainsi le sujet, déterminé par les convictions politiques de l'artiste, se rattache-t-il spontanément au réa-



Fig. 4 Vanko Urumov : Fuite

lisme. L'œuvre d'Urumov révèle à travers tout ce système de symboles une certitude dans l'avenir du socialisme.

Ces quelques exemples d'inspirations du passé, démontrent un aspect de l'art contemporain bulgare, héritier de la culture du commonwealth byzantin d'une part et, d'autre part, issu d'un développement fidèle au réalisme.

SYLVIA AGĒMIAN, *Manuscrite miniate armene în colecțiile din România* (version roumaine de Cireașa Grecescu), Ed. Meridiane, București, 1982, 29 p. + 30 pl. couleur

Il s'agit de la thèse de doctorat de Sylvia Agémian, soutenue à l'Université de Bucarest et publiée également dans sa rédaction française en même temps que la version roumaine, sous le titre *Manuscrits arméniens illustrés dans les collections de Roumanie* (Ed. Meridiane, Bucarest, 1982, 31 p + 30 pl. couleur). L'ouvrage s'adresse à tous ceux qui s'intéressent aux manuscrits étrangers conservés en Roumanie et il est généralement connu que les Pays roumains se sont révélés par le passé des gardiens d'anciens manuscrits (slavons, grecs, hébraïques, etc.). Les exemplaires qui font l'objet de la présente étude ont appartenu aux immigrants arméniens que les vicissitudes de l'histoire avaient chassés de leur pays, de sorte que ces manuscrits qui les ont accompagnés dans leur exil sont devenus les biens des colonies arméniennes de Moldavie d'abord (Siret, Suceava, Botoșani, Bacău, Iași), de Transylvanie ensuite (avec ces grands centres arméniens de Gherla et Dumbrăveni), pour finir dispersés dans les diverses collections roumaines de nos jours. Les cinq manuscrits décrits ici remontent tous au XIV^e siècle et sont de caractère religieux, ornés de miniatures. D'autres pièces de cet art arménien de l'enluminure sont conservées également dans les collections roumaines, datées du XIV^e au XIX^e siècle, de caractère laïc ou religieux.

La Préface (*Cuvint înainte*), signée par la savante Sirarpie Der Nersessian de Paris, souligne le fait que cet ouvrage de Sylvia Agémian « est le premier qui renferme une étude approfondie des enluminures » qui orientent ces manuscrits.

Dans son *Étude introductive*, l'auteur nous apprend que les cinq manuscrits qu'elle se propose de présenter ici comptent parmi les plus anciens des collections roumaines, présentant « un groupe à la fois homogène de par la période de leur exécution et varié de par leur provenance ». En effet, datés tous du XIV^e siècle, ils sont originaires de la province de Taron en Arménie, de Cilicie, de Chypre et de Crimée. En suivant les pérégrinations de ces manuscrits à travers les différentes colonies arméniennes et durant diverses époques, Sylvia Agémian donne également un aperçu historique de l'Arménie à partir du XIII^e siècle. Elle choisit de s'arrêter à ces cinq manuscrits du XIV^e siècle, jusque vers le milieu duquel « les lettres et les arts brillent d'un dernier éclat » pour l'Arménie.

Le plus ancien en date de cette série est celui de l'Évangile de Taron (1306), conservé aux Archives d'État de Cluj-Napoca (307 ff.) et réalisé par le copiste Hohannes au couvent de Saint Lazare, également connu sous le nom des Saints Apôtres. C'est une œuvre fidèle aux traditions décoratives du XI^e siècle, disposant d'un riche répertoire ornemental, composé de fleurs, de motifs végétaux en général et zoomorphes.

Un deuxième manuscrit, désigné par l'auteur sous le nom de « Recueil de Famagouste », est un Miscellanée copié au Chypre en 1310–1312 par le prêtre cilicien Stepannos Goyner Eritsants et orné de miniatures par le prêtre Sargis. C'est un ouvrage de luxe, comptant 405 feuillets de parchemin, écrit sur deux colonnes. Il réunit dans une première partie, sous la forme d'un Lectionnaire des fragments tirés des Actes des Apôtres et des Épîtres Catholiques, de l'Ancien et du Nouveau Testament, cependant que sa seconde partie est réservée à l'Évangile de Jean et à quelques fêtes isolées. Les initiales stylisées au nombre de 120 et les ornements marginaux offrent un vif coloris de rouge, bleu de cobalt, azur, vert sombre touchant presque au noir, quelques touches de rose et de mauve, rehaussés par l'or utilisé à profusion, relevant de l'art cilicien, dont certains modèles remontent parfois au XII^e siècle.

Également conservé aux Archives d'État de Cluj-Napoca, le troisième manuscrit étudié est l'Évangile de Cilicie (363 ff.), daté de la première moitié du XIV^e siècle. Cette œuvre ayant subi une mutilation au XVII^e siècle, alors qu'elle se trouvait déjà en Moldavie, deux chapitres ont été retranscrits en 1659 en réintégrant au couvent de Zamca dans la possession duquel il était auparavant. La partie ancienne de ce manuscrit est écrite sur de minces feuillets de parchemin blanc, tandis que les chapitres restaurés au XVII^e siècle usent du papier. Sa décoration est attribuée, pour la partie sur parchemin, à Sargis Pidzak et les enluminures de date plus récente au diacre Avetik de Suceava.

L'évangile de Surkhat (Cluj-Napoca, les Archives d'Etat) a été transcrit en 1346 par le diacre Kirakos dans « la province de Crimée et dans la capitale appelée Surkhat »; couvrant 282 feuillets de papier. C'est le produit représentatif d'un courant typique de l'art arménien des enluminures tel qu'il était cultivé en Crimée. L'auteur note que « Sans doute la démarche du peintre n'est-elle pas entièrement originale puisque l'on trouve développée sur ces pages la voie tracée au XIII^e siècle par le grand peintre Thoros Roslin », comme le montrent les grandes enluminures marginales qui ornent ce manuscrit.

Le dernier de cette série, le manuscrit de l'Évangile de Caffa (1351) a été exécuté sur commande par le prêtre Karapet, couvrant sur deux colonnes 289 feuillets de papier. Ses éléments de décor rappellent ceux de l'Évangile de Surkhat. Une inscription de 1451 atteste qu'à cette époque le manuscrit se trouvait en Moldavie, acheté par deux frères qui en ont fait don à l'église Notre-Dame de Iassy, bâtie en 1395. Sylvia Agémian relève la riche reliure en argent, travaillée au repoussé, exécutée en Moldavie même.

Le livre que nous venons de présenter ici est illustré de 30 planches en couleur, reproduisant les pages vraiment caractéristiques des manuscrits décrits. La valeur intrinsèque de ces pièces de l'art arménien du XIV^e siècle est soigneusement mise en lumière, non seulement dans le contexte général de l'art arménien à cette époque, mais aussi par rapport à la culture roumaine du temps. L'histoire de la miniature arménienne parachevée, grâce à cette contribution de Sylvia Agémian, l'étude de son XIV^e siècle, précisant les diverses étapes d'activité de ses principaux peintres et copistes, tout en relevant la continuité artistique qui le rattache à ses foyers d'origine.

Il convient de mentionner que cet ouvrage de Sylvia Agémian trouve une place d'honneur parmi les autres livres portant sur l'Arménie et son art, déjà parus en Roumanie : *Miniatura armeană* (La miniature arménienne), avec un texte de L. A. Turnovo. Ed. Meridiane, 1975 (avec ses 64 reproductions dont l'Évangile d'Eumiadziu, daté de 989; l'Évangile de Iachbad de 1211 ou l'Évangile du XIII^e siècle, attribué à Thoros Roslin); *Civilizația armenilor* (La civilisation des Arméniens) de Mihai Rădulescu, Bucarest, Ed. Sport-Turism, 1983, qui offre (pp. 143-182) la description de plusieurs manuscrits anciens. Un autre mérite de l'auteur est que son ouvrage montre la grande importance historique et artistique des pièces conservées en Roumanie, bien que peu nombreuses si l'on pense au 10.000 exemplaire de la bibliothèque du Maténadaran (cf. G. V. Abgarian, *Maténadaran*, Erevan, 1962). En effet, ces pièces, étudiées avec l'acribie qui caractérise Sylvia Agémian permettent de mieux connaître l'ensemble de l'art arménien au fil des âges. D'autre part, pour les spécialistes du Sud-Est européen, cet ouvrage est une source de références de toute première main.

Paul Mihail

H. HUNGER, *Anonyme Metaphrase zu Anna Komnene, Alexias XI XIII. Ein Beitrag zur Erschliessung der byzantinischen Umgangsprache*. Verlag der osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1981, 265 pp. (Wiener Byzantinische Studien, 15)

Une copie tardive, de 1641, due à Johann Friedrich Gronov, d'après un manuscrit disparu du Vatican — copie conservée de nos jours à la Bibliothèque de l'Université de Leyde (Gronov, 26(61), ff. 217^r—250^v) comporte la transposition ou métaphrase dans le langage familier d'une partie de l'histoire rédigée par l'écrivain byzantin Anne Comnène (1083—vers 1150). C'est cette partie qui fait l'objet de la présente édition, avec le texte parallèle d'Anne Comnène, commentée et valorisée en vue de saisir le langage familier de l'époque, autrement dit la langue usuelle de l'administration, de l'armée, de la justice, de l'Église, etc. Sous cette couche linguistique, pour parler au figuré, se cache la langue vulgaire, la langue du peuple des villes et des campagnes, différente jusqu'à un certain point suivant les régions et les activités des locuteurs respectifs, mais quand même comprise dans de vastes espaces autour de la Méditerranée orientale. Trois « échelons » linguistiques sont assez fréquents dans la littérature byzantine, à savoir : le style de l'écrivain, la langue usuelle et le parler vulgaire. Des artistes archaïsants, dans le genre de Procope, Romanos le Mélode, Georgios de Pisidie, Théophylacte Simocatta, Anne Comnène, Michel Psellos, Nicéas Choniates ou Nicéphore Grégoras, au bout de longues années de travail se sont créés un langage personnel, c'est-à-dire un style leur appartenant en propre et inimitable. Le style de chacun d'entre eux écrivains est comparable à celui d'un autre seulement dans la mesure où il sert à l'individualiser ou bien s'il caractérise une certaine catégorie de procédés artistiques, mais il ne saurait pas assurer la restitution de la langue d'un groupe

social. Cette particularité justifie la métaphore, autrement dit le désir de « traduire » un style personnel, parfois hermétique, dans la langue d'un group social déterminé, afin de rendre l'ouvrage respectif plus accessible.

Par ailleurs, il y avait aussi une catégorie d'ouvrages rédigés de manière à les rendre accessibles à de grands groupes de citoyens, d'une culture, disons, moyenne. C'est dans cette catégorie là que se rangeaient la hagiographie jusqu'au X^e siècle, les traités d'art militaire, les œuvres de l'empereur Constantin Porphyrogénète, l'ouvrage dit *Chronicon Paschale*, ainsi que les chroniques d'un Ioannes Malalas, Georgios Monachos, Sevlitzes-Cedrenus, Michel Glycas, etc. La langue de toutes ces rédactions était simple et facile, usant de la terminologie courante du temps, sans écarter pour autant les néologismes essentiels. Quelqu'un ait été leur origine.

Enfin, la littérature populaire poussait encore plus loin l'usage de la langue vulgaire. L'épopée de Digenis Acritas du X^e siècle, de même que les poètes Théodore Prodromos, Spanéas et Glycas, le roman populaire aussi bien que le fabliau et la satire ou encore la littérature eschatologique comportaient en plus d'un lexique neuf et varié une structure linguistique particulière, similaire à celle du néogrec.

Par contre, l'Église s'avérait conservatrice. La version néogrecque du Nouveau Testament publiée par la Société Biblique britannique ne témoigne que de légères différences par rapport au texte original, remontant au commencement de l'ère chrétienne Or, parallèlement, la littérature écrite dans la langue du peuple et s'inspirant des réalités de la Grèce moderne enregistrait toutes les innovations possibles. Généralement, sur tout le parcours de son histoire médiévale et moderne, la langue grecque offre à chaque instant une variété impressionnante, rendant presque impossible la tâche de départager avec précision les deux catégories traditionnelles et conventionnelles, à savoir : la catégorie de la langue épurée (*Reinsprache*) et celle de la langue populaire (*Vulgarsprache*)

Afin d'augmenter sa valeur documentaire, la métaphore faite d'après l'œuvre d'Anne Comnène exigeait une datation plus précise. Malheureusement, cette exigence ne peut être satisfaite qu'approximativement, avec le concours des analogies ou de quelques critères d'ordre intérieur. Des métaphrases du même genre ont été réalisées d'après les écrits d'une série d'autres écrivains d'époque : Nicéas Choniates (dont la chronique a été rédigée vers les années 1210), Nicéphore Blemmydes (qui écrivait vers les années 1250—1270), Georgios Pachymeres (actif dans le domaine littéraire vers 1300) et Demetrios Triehmos (érudit opérant notamment dans l'intervalle 1320—1350). Les métaphrases susmentionnées remontent aux XIV^e et XV^e siècles étant issues dans des circonstances historiques et pour répondre à des impératifs culturels analogues. Parmi les arguments évoqués par l'éditeur Herbert Hunger, relevons celui reposant sur le fait que le métaphraste use des termes *πατερινοι* au lieu de *παγάνοι* et *σκάβος* pour *δοῦλος*. Compte tenu de ce que la secte des patarins devait prendre son essor seulement après 1179 et du fait que le terme de *σκάβος* dans le sens de « esclave » s'est généralisé après le XII^e siècle, l'éditeur tire la conclusion que la métaphrase respective n'aurait pu être rédigée juste après le décès de l'écrivain, c'est-à-dire au courant de la seconde moitié du XII^e siècle. Et un autre argument, à notre avis, serait constitué par les indices d'une influence linguistique italienne. Or, cette influence ne commença à s'exercer qu'avec la conquête de Constantinople par les croisés en 1204, pour s'accroître progressivement durant les XIV^e et XV^e siècles. Le mot *πετζίον* (it. *pezzo*), « morceau de cuir » est attesté pour la première fois dans l'œuvre populaire *Poulologos* (vers 288), écrite dans l'intervalle des années 1300—1350 ; le terme de *κόκκα* (it. *cocca*), « une catégorie de bateaux » sera relevé dans les ouvrages populaires suivants : « Le roman d'Alexandre » (vers 54 de l'édition due à A. N. Veselovskij, *Aus der Geschichte der Romans und der Erzählung*, Petersbourg 1886), la « Chronique de Morées » (vers 538) et « La chronique des ducs de Toceco » (vers 1873, éd. G. Sehirò), tous ces écrits étant ultérieurs à l'an 1350. Enfin, le mot de *τριήρεις* au lieu de *τριήρεις* « trieres » figure pour la première fois dans « L'exposé sur les enseignements d'Apollonius de Tyr » (vers 50, 67, 144 et 133, éd. W. Wagner, *Medieval Greek Texts*, Londres, 1870, p. 63—90), rédigé au XIV^e siècle. Il s'ensuit que la métaphrase anonyme d'Anne Comnène, *Alexias XI—XIII* ne saurait avoir été rédigée avant le XIV^e siècle ; fort probablement il s'agit d'un ouvrage contemporain aux autres métaphrases déjà mentionnées.

L'analyse linguistique de la présente édition, qui se développe le long d'une comparaison méthodique du texte original d'Anne Comnène avec la métaphrase anonyme qui lui est ultérieure, dans le but de restituer (*erschliessen*) le langage de la conversation du temps (*Umgangssprache*), se relève approfondie, compétente et concluante. Les différences sont mises au jour avec clarté et rangées sous des rubriques instructives. Il advient que cette soi-disant « *Umgangssprache* » soit connue en général et se prête à sa restitution grâce à de nombreuses autres sources, telles : les traités d'art militaire, les ouvrages de l'empereur Constantin Porphyrogénète, la chronique dite *Chronicon Paschale* et autres chroniques du moyen âge. Sa structure est en

général conservatrice et elle ne pousse pas aussi loin dans la voie des innovations que les ouvrages de littérature populaire, rédigés dans ce qu'on appelle la « Vulgarsprache ». Néanmoins, la métaphore demeure une source indispensable pour l'étude de la langue grecque médiévale. Mais, selon nous, son importance devient exceptionnelle lorsqu'il s'agit de saisir et de définir l'art, la culture et les procédés stylistique de l'érudite princesse, la plus douée des écrivains de la littérature byzantine. Prenons seulement quelques exemples tirés de la métaphore pour les comparer avec les termes du texte original : ἀκούμβισμα, « base de départ » — ὀρητήριον ; ἄρματώνειν « armer » — ὀπλιζειν ; βίγλαι « vigiles, gardes » — σκοποί ; καταλλάριος « cavalier » — ἵππεύς ; κάμπος « plaine » — πεδίον ; κασσιδιον « casque » — κόρυς ; καστειλιον ; « citadelle » — πολικιον ; κάστρον « camp » — φρούριον ; κατοῦγα « tente, camp » — σκηνή ; κιβούριον « bière » — λάρναξ ; κλεισούρα « détroit » — ἕξοδος ; κουροῦειν « piller » — ληζειν ; κόκκα « une catégorie de bateaux » — ὀλκάς ; μίλιον « mille » — στάδιον ; ὀσπίτιον « maison » — ὀικος ; ὀψιδες « otages » — ὀμηροί ; παλάτιον « palais » — ἀνάκτορα ; πετζίον « niorecau de cuir » — βύρσα ; πόρτα « porte » — πύλη ; σέλλα « selle » — ἕδρα ; σκουτάριον « boncher » — θυρεός ; σῶδα « fossé » — τάφος ; στράτα « voie pierrée » — ὀδος ; τέντα « tente » — σκηνή ; φοσάτον « fortification » — κάραξ. Au total 25 mots, dont 22 d'origine latine, 1 d'origine thraco-dace et 2 d'origine italienne. Ce sont des termes courants de la vie quotidienne des Byzantins. La princesse les ignorait de manière délibérée, cherchant ses modèles dans l'atticisme antique. Or, justement cette métaphore contribue à la mise au jour de ses recherches, des voies d'accès qu'elle a utilisées et de ses préférences. C'est pourquoi le texte de cette métaphore, éditée maintenant dans des conditions optimales, sera une aide précieuse pour la recherche qui se proposera d'entreprendre l'étude méthodique du choix, des procédés stylistiques et de l'art de cet écrivain byzantin. Ceci d'autant plus que pour le moment on ne dispose guère d'une étude exhaustive et concluante dans ce domaine.

H. Mihăescu

ALAIN DUCÉLLIER, *La façade maritime de l'Albanie au Moyen Age. Durazzo et Valone du XI^e au XV^e siècle*, Thessaloniki, Institut for balkan studies, 1981, XII + 702 p.

Descriptio Europae Orientalis décrit les réalités politiques de l'Albanie de 1308 de la manière suivante : « Le royaume de l'Albanie n'a maintenant plus de roi ; le pays est partagé entre les princes locaux qui le gouvernement eux-mêmes sans relever de personne »¹.

Cet émiettement politique, les causes l'ayant généré, et ses conséquences sont mis en lumière par le monumental ouvrage d'Alain Ducellier paru sous l'égide de la 6^e section de l'École de Hautes Études en Sciences Sociales dans la série *Documents et recherches sur l'économie des pays byzantins, islamiques et slaves et leurs relations commerciales au Moyen Age* dont la direction est à la charge de l'illustre byzantiniste Paul Lemerle. Son introduction relève les qualités de chercheur de l'auteur, qui a réussi d'assurer le succès d'une entreprise aussi délicate. Bon connaisseur de la langue albanaise, des langues slaves et de plusieurs langues occidentales et — n'oublions pas — du grec aussi, Alain Ducellier a pu consulter des sources bibliographiques d'une grande diversité. L'exploration minutieuse des archives de Dubrovnik et de Venise ainsi que les voyages en Albanie lui ont assurés une documentation autant riche que valeureuse, à côté d'une « curiosité historique très éveillée », pour citer Paul Lemerle et d'un « sens des influences et des interactions des approches et aussi des oppositions » (p. X). Ces remarquables caractéristiques, ainsi que ses contributions plus anciennes parmi lesquelles l'étude *La situation du Cap Rodoni au début du XV^e siècle d'après quelques documents ragusiens* s'inscrivent dans la catégorie des « travaux d'approche » qui annoncent l'œuvre fondamentale. Il n'y a nulle exagération dans ce terme car *La façade maritime de l'Albanie au Moyen Age* se range parmi les contributions essentielles — jalons pour les futures enquêtes historiques — à l'étude de l'histoire médiévale de l'Albanie.

Après une présentation systématique des sources (p. XV—XXXV), l'auteur s'occupe, dans la première partie du volume, de l'Albanie byzantine avec référence spéciale aux rapports avec l'empire et les éléments de dissociation. Sans se laisser prendre dans un déterminisme géographique et suivant l'exemple de Fernand Braudel, l'auteur relève les rapports entre les

¹ G. Popa-Lissceanu, *Izvoarele istoriei românilor*, vol. II, Buc., 1934, p. 48 Cf. *Histoire de l'Albanie*, sous la direction de G. Polle et de A. Puto, Paris, Edit. Horvath, 1974, p. 54.

conditions naturelles, génératrices de certaines réalités géoéconomiques spécifiques et leurs conséquences manifestées sur le plan des structures politiques et administratives. Alain Ducellier remarque, dans une formule nuancée, qu'en témoignant un attachement durable à son empire, l'Albanie byzantine « a pu se sentir à la fois si lointaine et si proche de Byzance . par delà les crises de mauvaise humeur ou d'indiscipline, la fidélité politique à l'égard de Constantinople, encore clairement manifestée à la veille de la quatrième croisade est l'expression d'un intérêt vital bien compris » (p. 112). L'Albanie a bénéficié dans cette période d'un équilibre qui fut vite détruit par son écartement de l'empire.

La deuxième partie du volume intitulée *La solution occidentale. Venise, L'Empire et le royaume de Naples* traite des dominations successives exercées sur la côte albanaise. Suite, au « Partitio Romane », Venise prit possession de Durazzo qu'elle transforma en duché. Mais, la Serenissime se rendit compte peu de temps après que la nouvelle acquisition, comme d'ailleurs toute l'Albanie se présentait qu'un faible intérêt économique et que la domination de ce territoire n'était nullement rentable. Durazzo passe de nouveau, en 1215, sous la domination byzantine, le despotat d'Epir étendant son autorité sur l'Albanie aussi.

Le XIII^e siècle fut une plaque tournante pour l'histoire économique des régions albanaises suite à la prépondérance acquise par le trafic maritime par rapport au commerce terrestre. Dans des pages étoffées d'informations et d'idées fécondes qui pourraient servir aux recherches futures, l'auteur poursuit le déclin du commerce vénitien, l'apparition des marchands ragusiens et les mutations survenues dans les structures sociales albanaises.

La domination angevine dans l'Albanie et la fondation du royaume angevin forment l'objet d'un chapitre spécial qui met en lumière ce que l'auteur appelle, à raison, « le caractère irréaliste et anachronique de cette action politique » (p. 262).

La dernière partie du livre analyse le progrès lent de la société locale vers l'autonomie, associé au déclin de la domination angevine et l'affirmation toujours plus vigoureuse de l'Etat serbe. Les pages consacrées aux principautés albanaises et à leurs rapports économiques et politiques avec le monde byzantin, les Etats slaves et la péninsule italique sont absolument remarquables par la parfaite maîtrise de l'un des plus difficiles chapitres de l'histoire albanaise, notamment celui de l'émission politique survenu au XIV^e siècle.

Au terme d'une analyse aussi érudite que sagace, l'auteur établit dans le cadre d'une conclusion générale, quelles ont été les conséquences des dominations étrangères sur l'évolution sociale et politique des autochtones. Sans aucun doute, personne ne manquera de se joindre à l'opinion de l'auteur . « l'exploitation économique de l'Albanie par les puissances étrangères a puissamment freiné ses velléités d'unification. En effet, l'exploitation étrangère n'atteignait pas seulement le pays dans ses structures économiques : elle avait eu de graves conséquences dans le domaine social » (p. 650). L'échec de la famille seigneuriale Thopia qui atteint son apogée au XIV^e siècle et qui, victorieuse dans sa politique d'autorité sur ses homologues finit par la défaite dans l'effort de conquérir Durazzo, constitue en ce sens un bon exemple. La menace turque a déclenché chez les maîtres locaux un réflexe de solidarité, en les réunissant sous l'éminente personnalité de Skanderberg pour inscrire une des plus glorieuses pages de l'histoire du peuple albanaise et pour assurer à l'Albanie une place importante dans l'histoire de l'Europe.

Le livre d'Alain Ducellier est une heureuse synthèse entre l'histoire politique souvent discréditée pour ses interférences avec une histoire événementielle souvent dénigrée, et l'histoire économique et sociale qui suscite de nos jours un intérêt unanime. L'information ample, l'interprétation profonde et la clarté de l'exposition confèrent à l'ouvrage le caractère d'une investigation exemplaire. Et, n'oublions pas, c'est à l'Institut d'Etudes Balkaniques de Salonique le mérite d'avoir assumé la responsabilité de l'édition de ce valeureux ouvrage.

Andrei Busuiocanu

Общественное сознание на Балканах в средние века, Калинин, 1982, 188 p.

Les recueils d'études thématiques, réalisées par des équipes de spécialistes des divers centres universitaires du pays, sont de vieille tradition en Union Soviétique. Citons, à titre d'exemple, entre autres publications de l'Université de Kalinine, les ouvrages d'études sud-est européennes s'intitulant en français « Economie et société dans les Balkans au Moyen-Âge » (1978) et « La Société et l'Etat dans les Balkans au Moyen-Âge » (1980).

Quant au présent volume, il traite de la conscience sociale dans les Balkans au Moyen-Âge. C'est un recueil réunissant une suite d'études qui tirent leur matière de la majeure partie des pays du Sud-Est européen, zone que les auteurs respectifs désignent sous le génè-

rique « les Balkans » Comme de juste, il ne saurait être question de prétendre que cette zone ait jamais disposé d'une conscience sociale unitaire, c'est pourquoi les études de ce livre portent sur des ethnies nettement délimitées, tant sous le rapport géographique, qu'au point de vue historique et même dans le temps, puisque les périodes considérées sont relativement courtes (comprises en général entre le X^e et le XIV^e siècles).

Parmi les études qui s'occupent de Byzance, retenons celle de I. A. Liubarski, sur « La conception byzantine de la force motrice de l'histoire ». L'auteur examine le recours des écrivains byzantins aux forces surnaturelles pour expliquer certains événements historiques. Un examen nuancé met en lumière la position des divers auteurs de chroniques (Psellos, Attaliatès, Skylitzès et Pseudo-Skylitzès), pour dégager la diversité de leurs conceptions. Si, par rapport au naïf pragmatisme chrétien d'un Skylitzès ou Pseudo-Skylitzès, les thèses de Psellos sont celles d'un historien avec des vues humanistes et franchement tourné vers l'avenir, en revanche, ces vues entraînent une « réaction » de la part d'Attaliatès, montrant combien radicales pouvaient paraître de telles idées au XI^e siècle. Cette diversité de conception est née non seulement d'une formation intellectuelle diverse et d'une perspective différente de la scène politique du temps, mais aussi d'une certaine prise de position dans l'affrontement des idées de l'époque.

Une étude signée par M. A. Poljakovskaïa est consacrée à un monument de la pensée sociale byzantine au XIV^e siècle : l'*Apologie I* de Cidonès. Les sentences critiques formulées par l'écrivain byzantin à propos des réalités contemporaines font l'objet d'un examen approfondi, en tant que caractéristiques pour cette autobiographie. La spécialiste soviétique qualifie cette œuvre de Cidonès comme « une préfiguration » des rapports byzantino-italiens au XV^e siècle.

Les contributions fondamentales déjà fournies par B. L. Fonkié à l'étude des manuscrits byzantins s'enrichissent maintenant avec celle ayant trait au Miscellanée moscovite des documents athonites. Notre spécialiste propose une autre datation du manuscrit conservé à la Bibliothèque du Musée d'histoire de Moscou — manuscrit qui réunit, outre les écrits de Basile le Grand, Pierre Damascène, Photios, Siméon le Nouveau Théologien, une brève chronique, ainsi que les documents de Protathion des XI^e—XII^e siècles. Suivant cette nouvelle datation, ledit manuscrit a dû être copié vers les années soixante du XIV^e siècle à Athos par un scribe constantinopolitain de l'entourage du patriarche Philothée. La nouvelle datation, autre que celles précédemment suggérées, repose sur l'analyse comparée des divers manuscrits de la même bibliothèque et des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris et de la Bibliothèque Vaticane.

Le sens du terme *koïranos* fait l'objet d'une analyse approfondie de S. A. Ivanov dans son *Koïranos ton Boulgaron*, analyse qui conduit son auteur à la conclusion que ce terme utilisé une seule fois par Skylitzès lorsqu'il parle de l'entrevue de Boris II avec Jean Tzimiskès en 971 ne représente pas une simple variation stylistique de l'écrivain, mais bien l'usage motivé de cette unique titulature.

S. I. Murtuzaliev de Daghestan traite sous un jour nouveau le problème de l'islamisation dans le cadre de la politique ottomane, compte tenu de la position des habitants de la zone bulgare aux XV^e—XVII^e siècles face à cette politique de la Porte. L'auteur pense que l'Empire ottoman n'aurait pas eu intérêt de voir se convertir à l'Islam toute la population balkanique, à cause des impôts différenciés qu'il pouvait percevoir en maintenant les choses telles quelles (puisque les chrétiens étaient tenus à des impôts plus importants que la population turque proprement-dite). Aussi, l'administration était-elle disposée à maintenir une juste balance entre musulmans et non-musulmans. Par ailleurs, l'auteur, partant d'une série d'études dues à des spécialistes bulgares, souligne la différence essentielle entre « islamiser » et « turciser ». Le courant orthodoxe du culte des saints « Vainqueurs pour l'idée du Christ » (p. 66), en tant que réaction face à la domination ottomane, explique, pour l'auteur, les nombreuses copies des vies saintes, exemples édificateurs, dont les plus en vogue ont été les vies de Georges le Nouveau de Sofia martyrisé en 1515 et de Nicolas le Nouveau, également de Sofia, mort en 1555.

En tant qu'expression littéraire de l'opposition des villes à la féodalisation et aux « vagues » d'influence byzantine, le professeur A. V. Tchernychev étudie « La légende de Split sur le St. Règne et Anastase ».

La mentalité citadine et les plus divers aspects de la vie au XV^e siècle en Dalmatie, tels qu'on les voit reflétés dans l'œuvre de Philippe de Diversis font l'objet d'une étude de N. P. Manačikova. Il s'agit d'une étude de la chronique intitulée « Description de Dubrovnik », partant de l'édition publiée par les soins du prof. I. Božić (Dubrovnik, 1973), peu connue dans la littérature russe spécialisée.

D'intéressantes réflexions d'ordre anthropologique et sociologique sont insérées dans la contribution commune de V. S. Bohan et L. Iu. Malygina sur les « Dalmates au service naval de Venise, au XV^e—XVII^e siècles », contribution reposant sur les documents publiés par les spécialistes yougoslaves V. Omašić et A. Jutronić. Et dans le même contexte s'inscrivent aussi les considérations de I. A. Vorobieva relatives à « Andreis Pavao et son histoire de la

ville de Trau (Trogir) », histoire rédigée dans les années 1673--1676 et qui va des commencements de cette ville jusqu'à l'époque contemporaine d'Andreis Pavao. Vorobieva constate qu'Andreis, à l'instar des autres historiographes de son temps, opère avec des stéréotypes, traitant certains questions qui passaient pour obligatoires comme démonstration de l'érudition de l'écrivain et ne se faisant pas faute, comme de juste, de prodiguer des conseils d'ordre éthique à ses lecteurs. Pour ce qui est de la relation même des événements, Andreis Pavao se dérobe à tout ce qui pourrait l'engager. Souvent, quand il s'agit d'éclairer quelque côté obscur de l'histoire de sa ville, Pavao fait appel aux analogies et se rapporte à des données déjà connues concernant d'autres cités — Zadar, Šibenik, Split. Cette chronique d'Andreis Pavao représente l'une des sources dalmates essentielles pour ce qui est de la politique si controversée de Venise à l'époque en question.

Deux études sont consacrées à l'Albanie. L'une de ces études, signée par L. P. Lapteva, ébauche une micromonographie du premier albanologue russe, V. V. Makuelev, qui étudia pendant la septième décennie du siècle dernier les Slaves d'Albanie au Moyen-Âge. Même si les recherches de ce premier albanologue russe ne sauraient plus être acceptées intégralement, leur réintroduction dans le circuit scientifique apporte un matériel documentaire précieux. Quant à l'autre étude, celle de In. V. Ivanova, elle reprend le débat concernant « Certains aspects de la conscience des communautés libres pendant le Bas-Moyen Âge partant du droit naturel ». A partir de nombreuses enquêtes personnelles en terrain et d'une étude de leurs résultats comparés aux informations fournies par les sources médiévales écrites, l'auteur s'était déjà attaquée à de telles questions ayant trait à l'Albanie et à la Macédoine.

Nous avons gardé pour la fin, justement pour mieux la mettre en évidence, l'importante contribution du spécialiste S. E. Kolandjian (Erevan) à l'histoire des Arméniens de Moldavie. Son étude (intitulée « Suceava, foyer de la culture arménienne médiévale en Moldavie ») s'impose par l'ample synthèse de toute la bibliographie parue jusqu'à présent en ce qui concerne les Arméniens en Roumanie, par l'analyse très nuancée de leur histoire, ainsi que — et surtout — par la mention d'autres sources arméniennes inédites se rapportant aux Pays roumains. Suren Kolandjian est l'un des plus grands spécialistes contemporains de l'histoire arménienne et déjà sa thèse de doctorat sur « L'histoire des arméniens de Transylvanie aux X^e—XVIII^e siècles » mettait au jour bon nombre de nouveaux dépôts de documents. Il poursuit, du reste, ses recherches en Roumanie (son dernière stage de documentation s'étant effectué dans ce pays pendant l'été de 1983) et a envoyé déjà sous presse le premier volume d'un ouvrage s'intitulant « Les Arméniens de Transylvanie depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1850 ». L'étude du recueil qui nous importe ici a pour objet surtout leur activité au XVII^e siècle, époque où leur architecture, leur art calligraphique et leur musique se sont épanouies dans des œuvres si riches et durables de nos jours encore, avec de multiples échos dans les cultures des pays sud-est européens. Grâce aux efforts de S. Kolandjian plusieurs manuscrits copiés à Suceava et comportant des références encore inédites pour les spécialistes concernant l'histoire de la Moldavie entreront bientôt dans le circuit scientifique. A l'intérêt croissant des sources documentaires arméniennes s'ajoutera donc la présente contribution de Kolandjian qui cerne la diaspora arménienne en Moldavie pour l'englober dans une perspective comparée du Sud-Est européen.

Disons, pour finir, que ce recueil de l'Université de Kalinine est un apport de tout premier ordre à l'étude du Sud-Est de l'Europe, du fait de la variété et du nombre des questions abordées. Il convient d'ajouter un dernier mot pour relever comme il mérite l'apport du rédacteur de ce volume, M. M. Freidenberg, spécialiste renommé de l'ethnologie et des relations sud-slaves et albanaises, qui, ayant renoncé à l'enrichir d'une contribution personnelle, s'est donné à la tâche ingrate de veiller à la parution dans des conditions optimales d'un ouvrage unitaire comme problématique et d'une grande valeur scientifique.

Zamfira Mihail

Notices bibliographiques

Rédigées par : ALEXANDRU DUȚU (A.D.); CORNELIA BELCIN-PLEȘCA (C.B.-P.); PAUL CERNOVODEANU (P.C.); LUCIA TAFTĂ (L.T.); JOHANNES IRMSCHER-BERLIN R.D.A. (Irm.); IARALAMBIE MIHĂESCU (H.M.); ELENA SCĂRLĂTOIU (E.S.); LUCREȚIA MAREȘ (L.M.); LIA BRAD (L.B.).

Publiées par les soins de *Elena Scărlătoiu*.

Storia della storiografia. Rivista internazionale, Milano, Editoriale Jaca Book, I, 1982, nos 1 et 2.

Cette nouvelle revue internationale ayant un comité scientifique prestigieux a réussi de bien démarer en abordant des aspects théoriques de l'histoire de l'historiographie, ainsi que des aspects concrets, liés aux œuvres et aux courants. Dans la première catégorie s'est inscrit l'article de Charles-Olivier Carbonell « Pour une histoire de l'historiographie » suivi par les contributions de Lawrence D. Walker et Mihaela Vasilevna Netchkina et de Carbonell lui-même qui a amplement discuté le livre sur la culture historique dans l'Occident médiéval de Bernard Guénée; le deuxième groupe a embrassé les études de Lucian Boia sur l'historiographie roumaine, de Zhang Zhi-Lian sur la réforme ou la révolution, de Hans Schleier sur Karl Lamprecht, de Georg G. Iggers sur le rôle de l'université de Göttingen dans le développement de l'historiographie moderne, d'Arlette Jouanna sur l'historiographie française du 18^e siècle et de Christian Amalvi sur les catalogues historiques et les conceptions de l'histoire. La rubrique de comptes rendus est riche et instructive, mais il nous semble qu'un tri plus attentif favoriserait les contributions consacrées directement à ce domaine. Et s'il nous est permis de continuer les suggestions, l'intérêt des lecteurs sera maintenu vif si la rubrique de discussions accepterait aussi des débats initiés par le comité de rédaction, c'est-à-dire en partant d'un questionnaire. Saluons la parution de cette revue d'une belle tenue scientifique, publiée en plusieurs langues et dirigée par Lucian Boia, Charles-Olivier Carbonell, Andrzej Grabski, Georg Iggers, Hans Schleier et Bianca Valota.

A.D.

Das Osmanische Reich und Europa, 1683 bis 1789: Konflikt, Entspannung und Austausch. « Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit », Band 10, 1983, 243 p.

Com mémorer les grands événements, c'est souvent récapituler les actions des personnages et découvrir partout des significations en lisant l'histoire à rebours. Ce magnifique volume dû au travail intense de Gernot Heiss et Grete Klingenstein s'impose dès le début par son caractère unitaire, son originalité et les nouvelles perspectives ouvertes à la compréhension d'un laps de temps regardé à travers le témoignage des hommes qui y ont vécu; l'insistance s'est dirigée du côté ottoman et la majorité des études prennent en charge la vie économique, intellectuelle et politique de la Sublime Porte.

Deux articles s'occupent des aspects historiographiques, soit en analysant les contributions récentes concernant l'empire ottoman (Andreas Tietze), soit en récapitulant les synthèses de Hammer, Zinkeisen, Iorga, jusqu'à Stanford Shaw (Klaus Kreiser). Les mentalités détiennent la place qu'elles méritent et les auteurs ont essayé de démarquer les attitudes roumaines face

Rev. études sud-est europ., XXII, 1, p. 97—106, Bucarest, 1984

aux empires des Habsbourg et ottoman (A. Duşu), l'écho des actions de Thokoly (Gisela Cenner-Wilhelmb) ou le jeux des images — ce que les Autrichiens pensaient des Ottomans (Maximilian Grothaus) et ce que les Ottomans découvraient chez les occidentaux (Anton C. Schaedlinger) ou bien comment les réalités balkaniques se sont reflétées dans les récits des voyageurs (Helga Fischer) — un contact instructif, comme l'ambassade ottomane envoyée en Espagne dans les années 1787/88, offrant un riche matériel à Markus Kohbach. Suivent des articles sur les influences occidentales sur l'architecture ottomane, avec de belles planches (Filiz Yemişirlioglu) et sur la littérature turque (Mehaila Stajnova), deux études sur les relations économiques — des pays sud-est européens avec les autres contrées du continent (Snezka Panova) ou de la Porte avec Dubrovnik et Venise (Suraiva Faroqi), le dernier article mettant en relief le rapport entre l'éveil des peuples balkaniques et l'action de « tureiser » l'administration de l'empire (Ilber Ortayli). Reproduisons la conclusion des rédacteurs de ce bel volume : « So kann denn die Geschichte des Osmanischen Reichs hinaus über die Grenzen des eigenen eingeschränkten Gesichtsfeldes weisen in andere und doch wiederum ähnliche Bedingungen und Möglichkeiten menschlicher Existenz in der Vergangenheit ».

A. D.

D. GARAŞANIN—M. GARAŞANIN, *Supska. „Stublina“ — Vorgeschichtliche Ansiedlung der Vinča-Gruppe*, Beograd Nationalmuseum, 1979, 85 Seiten, 38 Tafeln.

Dieser aus Anlass des 135. Jahrestages der Gründung des Belgrader Nationalmuseum herausgegebenen Band erscheint in zwei Sprachen (Serbo-kroatisch und Deutsch) und ist von berühmten Spezialisten der Vorgeschichte Europas, die Ehegatten Garaşanin unterzeichnet. Das Buch stellt die Ergebnisse der 1956 in der Flur Stublina des Dorfes Supska bei Čuprija am mittleren Lauf der Velika Morava vorgenommene Grabung dar, wo eine wichtige Ansiedlung entdeckt wurde, die zur Kultur Vinča, beziehungsweise zur Gruppe Vinča gehört. Die Verfasser verwenden ständig in ihren Beiträgen den Begriff „Gruppe“, den sie dem der „Kultur“ vorziehen.

Die aufmerksamen stratigraphischen Untersuchung bei Supska haben der Verfassern gestatten, neun Schichten zu identifizieren, die das Bild einer vollständigen Abfolge aller Stufen der Vinča-Kultur ergaben. Diese ausführliche Untersuchung ist für die innere Entwicklung der obengenannten neolithischen Kultur sehr wichtig und notwendig, und so mehr als die alten Grabungen bei Vinča, wegen der damaligen Arbeitstechnik noch Platz für Unklarheiten offen lassen.

Mit der Periodisierung der Vinča Kultur haben sich mehrere Archäologen beschäftigt : E. Holste, V. Milojević, M. Garaşanin, Gh. Lazarovici. Die dargelegten Standpunkten sind von den Verfassern unter Präzisierung erwähnt, daß in der vorliegenden Monographie die Gliederung der Vinča Kultur auf Grund der von M. Garaşanin vorgeschlagenen chronologischen System erfolgte. Der hat die ganze Kultur in zwei Hauptstufen aufgeteilt (Vinča-Tordos und Vinča-Pločnik), wobei jede einzelne weiter in je zwei Unterstufen gegliedert wurde. Über die Feststellungen der rumänischen Archäologe Gh. Lazarovici (in „Banatica“ II, 1979) in dieser Frage meinen die Verfasser : „Es sei auch betont, daß die neuen Ergebnisse der rumänischen Forschung und ihre chronologische Festlegungen ohne grossere Schwierigkeiten in das hier vorgelegte Bild einfügen lassen“.

Aufgrund der ausführlichen Analyse der Keramik (Machart der Keramik, Vasen- und Henkelformen, Verzierung) aus der neun Schichten wird bewiesen, daß in dem untersuchten Fundort alle Entwicklungsstadien der Vinča-Kultur vertreten sind. Die Betrachtungen über den Inhalt jedes Stadium und der Übergangsstadien sind von Interesse für alle Forscher, die das Neolithikum in Balkan studieren.

Schade, daß die Ausgrabungen nicht umfassender waren und nicht zum Ziel gesetzt haben, Wohnungen oder andere Gebäude an den Tag zu bringen, die sicherlich in der reichen Ansiedlung vorhanden sind. Dennoch ist die Bedeutung dieser Funde nicht nur für die Vorgeschichte Serbiens sondern auch für die Vorgeschichte Rumaniens hervorzuheben, wo die Kultur Vinča auch reichlich vertreten ist.

C.B.P.

ION IIORAȚIU CRIȘAN, *Ziridava*, Arad, 1978, 323 S., 130 Tafel, 48 Abb.

In diesem Band sind die Ergebnisse der vom Verfasser in den Jahren 1960, 1961 und 1964 durchgeführten Ausgrabungen in der wichtigen Siedlung auf der unter dem Namen „Sanțul mare“ (Grossen Graben) gekannten Anhöhe im Rahmen der Gemarkung der Gemeinde Pecica, Kreis Arad veröffentlicht.

Auf das Areal dieser auf der rechten Ufer des Flusses Mureș gelegenen Anhöhe haben sich Siedlungen aus mehreren historischen Epochen: Bronzezeit (Periam-Pecica Kultur, neuerlich auch Mureș-Kultur genannt), Latène Zeit und Mittelalter übereinandergelagert. Die vorliegende Monographie hat nur die dakische Siedlung zum Gegenstand, die eigentlich das Hauptziel der Ausgrabungen war. Obwohl die Ausgrabungen noch nicht abgeschlossen sind, haben die Fülle der entdeckten Funde dem Verfasser zum Schluss geführt, dass in Pecica eine der wichtigsten befestigten dakischen Siedlungen von Typ Dava existierte, die er mit mutmasslicher von Claudius Ptolemäus in Westen Dakiens erwähnten Siedlung Ziridava identifiziert.

Die dakische Kulturschicht umfasst zwei Unterschichten, zwischen denen es kein Hiatus gab. Die Siedlung beginnt etwa um das Ende des IV. Jahrhunderts v. u. Z., unter Umständen um das Beginn des III. Jahrhunderts und ihr Ende gegen den Beginn des II. Jahrhunderts. Die meisten und die wichtigsten Befunde gehören der ersten dakischen Schicht, die der Siedlung aus dem I. Jahrhundert v. u. Z. — Anfang des II. Jahrhunderts entspricht.

In den fünf Kapiteln des Buches (I. Beschreibung der Ausgrabungen, II. Die dakische Siedlung, III. Befunde, IV. Chronologie, V. Geschichtliche Betrachtung) zieht der Verfasser standesweise einen Vergleich mit der Erscheinungen der geistigen und materiellen Kultur aus dem allgemeinen Milieu der Getodaken, Kelten, Illyren und Sudtraken, wobei neue Hypothesen und originelle Gesichtspunkte über verschiedene Fragen zum Ausdruck kommen.

Die entdeckten Befunde berechtigen den Verfasser, diese Siedlung als ein wichtiges Zentrum für Handel und Wirtschaft, Politik und Kultur zu betrachten. Angesichts der besonderen Bedeutung dieses befestigten Zentrums, einer der wichtigsten aus der Latène Zeit in dem Karpaten-Donauraum, hat der Verfasser für erforderlich und nützlich gefunden, den rumänischen Text ins Deutsche zu übersetzen, damit sich die ausländische Spezialisten unmittelbar und ausführlich über alle Ergebnisse der Ausgrabungen informieren können.

C. B. P.

DAVID BRITTON FUNDERBURK, *Politica Marei Britanii față de România, 1938–1940. Studiu asupra strategiei economice și politice* (British Policy towards Romania, 1938–1940: A Study in Economic and Political Strategy) București, Ed. științifică și enciclopedică, 1938, 223 p. + il.

The American historian dr. David B. Funderburk, professor at the Campbell University of Buies Creek/North Carolina, had dedicated a considerable part of his scientific activity to the study of Anglo-Romanian relations during the contemporary period, a topic which has, in general, seldom been approached in Romanian and English historiography. After several stays for documentation in Bucharest and in London, dr. D. B. Funderburk has successfully submitted his doctoral thesis (U.S.A., 1974) entitled *British Policy towards Romania, 1938–1940. A Study in Economic and Political Strategy*. An enlarged version of his thesis, in Romanian translation updated as regards bibliography, has recently come out in Romania. The initiative of publishing this work by the reputed Scientific and Encyclopedic Publishing House, in a faithful and competent translation due to dr. Ion Stanciu and with an interesting afterword by dr. Ioan Chiper and dr. Florin Constantiniu, proved a felicitous initiative. Indeed, the subject matter of the book covers a very important segment of the history of Romania's international relations on the eve of World War II and highlights once again the attempts of this country to stand up, with the help of the Western democracies, against the aggressive expansion of Nazism in this corner of Europe.

Dr. Funderburk deals in the first place with the stage of Britain's political and economic relations with Romania in 1938. From the end of the First World War, these relations had followed quite a sinuous evolution because Romania had for a long time been considered as having special links with France and the system of defensive alliances encouraged by that

country with a view to defending the Europe of Versailles — as the Little Entente and the Balkan Entente.

In the following chapters, the author reveals the British strategy towards Romania during the Munich crisis when the conciliatory attitude of the western democracies towards Hitler's aggressive policy and the impossibility to undertake actions which were to be coordinated also by the U.S.S.R., had left Czechoslovakia defenceless against the Nazi invaders. The consummation of the drama in spring 1939, when Czechoslovakia was brutally occupied by Hitlerite Germany, despite the treaty concluded some months before, sealed the fate of the Little Entente, constituting a serious blow to Romania, threatened not only by the Nazi but also by the revisionists in Budapest.

Dr. Funderburk points out the change in Great Britain's attitude towards the situation of Central and South-Eastern Europe in spring 1939. Abandoning, unhappily too late, its conciliatory stand, the British government sought to stimulate Romania's and Poland's resistance against the Nazi danger. Examining with special attention the "Tilca case", which had to a great extent contributed to the British government's decision to grant, jointly with France, guarantees to Romania and Poland, afterwards extended to Greece, Dr. Funderburk shows that the British cabinet decided to counteract — on the economic plane, too — the effects of the Romanian-German economic treaty of spring 1939, by undertaking advantageous commercial exchanges with Romania. The defensive measures of the western democracies, much belated and inefficient, could not prevent the invasion of Poland by the Nazis on September 1, 1939, which was also facilitated by the Soviet-German non-aggression pact of 23 August, and the unleashing of World War II. Though adopting at first an attitude of benevolent neutrality towards France and Great Britain, Romania could not resist too long the Nazi pressures. The collapse of France in May–June 1940 and the conclusion of the humiliating armistice, the political and military elimination of Great Britain from the continent led also to Romania's tragedy, having her frontiers disrupted in the sad summer of 1940. Thus a difficult and particularly distressing period commenced for the Romanian people which found its normal place besides the Allies only after the glorious people's insurrection of an antifascist and anticolonialist character of 23 August 1944.

Written with great talent, based on rich unpublished references extracted from British and Romanian archives, and using an extensive and varied bibliography, Dr. David B. Funderburk's monograph, graphically illustrated and provided with a useful toponomastic index, represents a most valuable contribution of contemporary American historiography to the clarification of yet unknown aspects of Romanian-British relations during the inter-war period and of Romania's resistance to the Nazi danger during the years 1938–1940.

P.C.

ANGELA COMNÈNE, *Présence de l'art néo-byzantin au Canada*, Sherbrooks, Québec, Canada, Éditions Norman, 1982, 101 p. + il.

Dans un ouvrage de synthèse, la spécialiste canadienne du domaine de l'histoire de l'art, Angela Comnène passe en revue les réminiscences néo-byzantines présentes dans l'architecture, la peinture et l'orfèvrerie religieuse des communautés de rite orthodoxe du Canada. On les retrouve dans les monuments appartenant à l'émigration néo-canadienne d'origine arménienne, bulgare, grecque, macédonienne, roumaine, russe et ukrainienne de confession gréco-orthodoxe ainsi que de celle libanaise (melchitique et maronite), roumaine transylvaine et ukrainienne appartenant à l'Église gréco-catholique. Parmi les monuments examinés où l'auteur discerne, des éléments d'influence néo-byzantine dans les domaines de l'architecture et des arts plastiques, sont mentionnés entre autres : la vieille et la nouvelle église roumaine l'Annonciation, la cathédrale russe Saints Pierre et Paul, la cathédrale grecque Saint Georges de Montréal, l'église russe Saint Georges de Rouyn-Noranda (Québec) et la chapelle russe de Labelle (Québec), l'église orthodoxe grecque « Koimisis tis Theotokou », la cathédrale ukrainienne « La Naissance de la Vierge », l'église « Holly Trinity », l'église ukrainienne l'Assomption de la Vierge » d'Ottawa, la cathédrale roumaine Saint Georges, l'église roumaine « La descente du Saint Esprit » et l'église serbe Gračanica de Windsor (Ontario), la cathédrale ukrainienne Sainte Marie Protectrice de Winnipeg (Manitoba), l'église ukrainienne de Lloyminster (Saskatchewan), l'église gréco-catholique ukrainienne Saint Basile de Regina (Saskatchewan), l'église roumaine Saint Constantin et Hélène d'Edmonton (Alberta) et finalement l'église russe « Holly Resurrection » de Vancouver

(Colombie britannique). Le livre est suggestivement illustré de photos en blanc-noir et en couleur représentant les monuments étudiés, de détails architectoniques, des icônes et d'autres reliques. Très intéressante est aussi la liste bibliographique des ouvrages consultés.

L. T.

CHRISTOPH CIARALAMBAKIS, *Forschungsbericht über die sprachwissenschaftlichen Studien in Griechenland. Eine Auswahlbibliographie der letzten 10 Jahre (1971–1980)*, *Δεξιλογραφικόν Δελτίον* 14, 1982, 53–85

Der Forschungsbericht bespricht ausführlich und kritisch alle wesentlichen griechischen Veröffentlichungen zur griechischen Sprachgeschichte von der Mykenologie bis hin zur Sprachfrage und Mundartforschung der Gegenwart. Von besonderem Interesse sind die Informationen über die in den letzten Jahren zu bemerkenden Anwendungen der Theoreme der modernen Linguistik auf das Griechische (S 81 ff.).

Irm.

Shqiptaret dhe trojet e tyre (Les Albanais et leurs territoires), Akademia e Shkencave, Tirane, 1982, 527 pp.

Lors de la Conférence sur « l'ethnogenèse du peuple albanais et de sa langue », tenu les 1–6 juillet 1982 à Tirana, on a eu l'heureuse idée de faire paraître un recueil d'études interdisciplinaires portant sur les domaines illustrés par cette manifestation scientifique à caractère international. Pour constituer le sommaire de ce recueil, on a choisi les études les plus compétentes, les plus représentatives parues jusqu'à présent, de sorte que l'ouvrage comporte un large éventail englobant l'histoire (Aleks Buda), la linguistique (Eqrem Çabej, Mahir Domi, Idriz Ajeti), l'archéologie (Skender Ananali, Zef Mirdita), la culture populaire (Stefanaq Pollo, Rrok Zojzi, Andromaqi Gjergji), la dialectologie (Jorgji Gjinar), la toponymie (Exhale Dobruna, Latif Mulaku), l'onomastique (Rexhep Ismajli), l'anthroponymie (Rexhep Doçi), l'anthropogéographie (Hivzi Islami), les études byzantines (Kočo Bozhori) et médiévales (Allain Duechier, Kristo Frasher, Skender Gashi, Muhamat Ternava), la turcologie (Selimi Pulaha, Petrika Thengjlli) et l'ethnologie (Mark Krasniqi). Cet ensemble offre les tout derniers acquis de l'albanologie, tout en aidant à une meilleure orientation de la recherche et en assurant une information accessible au grand public. La thèse traitée à l'unanimité est celle de la continuité culturelle illyrienne et du caractère autochtone des Albanais dans les territoires qu'ils détiennent de nos jours encore. On achève de lire cet ouvrage en retirant l'impression que les Albanais ont su former ces derniers temps des spécialistes compétents dans toutes les branches de la recherche scientifique. Leurs noms figurent régulièrement aussi bien dans les revues spécialisées qu'à la tête d'ouvrages scientifiques précieux pour le domaine de l'albanologie et imprimés sous l'égide de l'Académie des Sciences de Tirana.

H. M.

MARIO D'ELIA, *Sulla storia del vocalismo nell'Italia meridionale (Interferenza linguistica o sviluppo parallelo?)* Estratto da: „Annali dell'Università di Lecce. Facoltà di Lettere e Filosofia”, vol. VIII–X (1977–1980). *Studi in onore di Mario Marti*, I, p. 305–323.

L'aire de la langue grecque en Italie méridionale, de nos jours confinée dans quelques communes isolées, était de beaucoup plus importante avant le XVI^e siècle. A présent, le problème est de savoir si le substratum grec a-t-il laissé des traces dans la langue italienne et dans quelle mesure. Une réponse affirmative renforcerait notre foi dans l'efficacité du substratum et fournirait une conclusion de très grande portée pour la linguistique générale. Or, l'auteur

examine un nombre de faits du domaine de la phonétique, notamment les exemples de *ūo* < *o* (*foco*, non pas *fuoco* comme dans le reste du territoire italien), en se demandant si le phénomène est redevable ou non à l'influence du système propre au grec, qui ne connaît guère la diphongue *ūo*. Il procède aussi à l'étude d'un grand nombre d'analogies, fondé sur une information extrêmement riche, et constate que l'influence du grec n'est pas absolument certaine. En effet, il y a quelques dialectes italiens marginaux — tels ceux de Nova Siri, Rotondello, Turri et Colobrarò — où la diphongaison *o* < *ūo* n'a pas eu lieu.

Aussi, sa conclusion est-elle la suivante : « Non è pertanto da escludere che anche in regioni greche, periferiche, dell'Italia meridionale, l'antica condizione storica del vocalismo romanzo fosse rappresentata dal modello senza dittongamento » (p. 323).

H. M.

NICOLAE GH. CARAIANI—NICOLAE SARAMANDU, *Folclor aromân grămoștean* (Folklore macédo-roumain de Gramoste). Editions Minerva, Bucarest 1982, 512 pp.

Gramoste est une localité florissante du massif de Gramos, cet éperon vers le nord du Pinde. C'est le berceau des Macédo-Roumains ayant essaimé jusqu'en Yougoslavie, Albanie, Bulgarie ou Dobroudja, qui ont créé le folklore jusque là inédit dont traite le présent ouvrage. Ceux qui l'ont recueilli sont, le premier, originaire de Gorna Ćumaja (Bulgarie), le second, de Livedzi (Grèce). Cependant que N. Gh. Caraiani a passé sa vie en tant qu'instituteur parmi les Macédo-Roumains de Dobroudja, N. Saramandu s'est spécialisé en linguistique romane et balkanique, travaillant actuellement dans le cadre de l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques de Bucarest. Ces précisions représentent une garantie d'authenticité et de compétence.

Le folklore dont traite l'ouvrage vient de 17 localités bulgares, notamment du Rhodope (Bakitsa, Bistritsa, Bujdova, Karamandra, Ćepino, Kostandova, Dorkova, Dupnitsa, Gorna Ćumaja, Gramada, Lopova, Mumia, Papaĉeair, Peštera, Ryla, Sufanlu, Šatra), de 6 autres, elle-ci situées en Dobroudja (Baia, Cobadin, Cogealac du département de Constanța et Panduru Stejarul, Vasile Alecsandri de Tulcea), ainsi que de Livedzi en Grèce. Sous le rapport thématique, il offre un éventail divers : devinettes, proverbes, injures et malédictions, expressions et sens figurés, vers de tous genres — d'amour, d'abandon, d'exil, vers humoristiques, poésies spécifiques des communautés pastorales ou de celles spécialisées dans le trafic de transit, chansons de haïdouks et chansons guerrières, poésies de caractère social, élégies et le poème du « Pont de Larissa ». Un appendice résume les traditions et coutumes accompagnant les trois grands moments de la vie humaine : naissance, mariage et enterrement, avec un glossaire, le tout complété par 33 photos de costumes et bijoux.

Les textes respectifs usent de l'orthographe roumain, ce qui les rend facilement accessibles à toute personne connaissant cette langue. Ils ont pour parallèle une « transposition » roumaine — pour utiliser la formule des auteurs-mêmes ; il s'agirait plutôt (dirions-nous) d'une « interprétation poétique versifiée ».

Notons le fait que les noms des personnes enquêtées représentent une véritable « macédoine » balkanique, mélange d'éléments grecs, albanais, slaves, romans et tures dignes d'être mentionnés ici : Adam, Arac, Bela, Bușu, Capandela, Caraiani, Caramilhai, Caraula, Caseavaļu, Ćirea, Ćiserie, Coadă, Cocea, Costadora, Ćuĉumiașă, Dameali, Dauti, Dardina, Dimicieă, Geogea, Ćhișă, Goșu, Guei, Halaciu, Huleani, Iarachi, Iurgachi, Laiu, Liolu, Livedu, Lila, Marvacu, Mavru, Miala, Mirgeani, Moali, Nacu, Nanu, Nașu, Nicioală, Paris, Patoni, Peltechi, Pistalu, Puznava, Samargi, Saramandu, Sișă, Stere, Striușu, Tasvni, Teju, Tupei, Tușu, Vașcu. Cette variété témoigne de la vie quotidienne des Macédo-Roumains de Gramoste, que les circonstances ont obligés de passer leur existence dans différents pays à tour de rôle, ou tout au moins dans les diverses régions du sud-est de l'Europe. Un témoignage dans le même sens se dégage également de la teneur des textes en question, de leur lexique et de leurs toponymes, qui ouvrent une vue sur l'horizon géographique de ces êtres humains. Ils ont connu la Grèce septentrionale (Ivanina, Larissa, Samariia, Kastoria, Olympe, Săruna-Thessalonique, Kavala), la Macédoine yougoslave (Moloviște, Bitolia, Krușova, Ohrid), la Bulgarie (Bukova, Dupnitsa, Filiveu—Plovdiv, Novo Selo, Rila, Samocovo, Tyrnovo) et la Dobroudja. Par suite de la part qu'ils ont prise à la seconde guerre mondiale, leur folklore s'est enrichi de toponymes comme Budapest, Tatra, Caucase et Europe.

De tels documents, s'ajoutant à d'autres déjà connus, élargissent sensiblement notre horizon en ce qui concerne les Macédo-Roumains, en nous familiarisant avec leur histoire et leur langue, leur vie matérielle et spirituelle, leur psychologie, leur littérature populaire et leurs dons artistiques.

H.M.

AL. I. AMZULESCU, *Cîntecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte poetice* (La chanson épique héroïque. Typologie et corpus de textes poétiques). Editions de l'Académie, Bucarest 1981, 734 pp. (Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques. Collection nationale de folklore)

L'ouvrage s'ouvre par une brève préface de Mihai Pop (p. 5—8) et s'achève avec le glossaire dressé par I. Ionică (p. 709—727). Une étude introductive (p. 9—235) offre des remarques d'ordre méthodologique ou portant sur le modèle fonctionnel des chansons héroïques, le modèle actantiel de la poésie épique héroïque roumaine et la structure de la ballade familiale roumaine. Cette étude est suivie d'un catalogue des sujets narratifs et des variantes, d'une bibliographie des ouvrages consultés, d'un index alphabétique réunissant les types et les titres des variantes et d'un motifs-index, c'est-à-dire d'une liste-inventaire alphabétique des moments fonctionnels et éléments de motifs particulièrement éloquentes, narratifs et descriptifs. Le tout porte sur l'œuvre poétique en question, sur les lois régissant son contenu et sa forme, ainsi que sur sa place dans l'ensemble de la littérature populaire, bref sur tout ce que le folkloriste se doit de connaître et de nous dire. Pour notre part, ajoutons-leur en ce qui suit quelques remarques suscitées par le matériel poétique respectif, susceptible de fixer l'attention de l'historien, du géographe, ainsi que celle du linguiste, du sociologue et du psychologue, voire de l'écrivain et de l'artiste en général.

D'emblée, le lecteur se sent en présence d'un patrimoine culturel aussi complexe que varié, fait de dépôts successifs éléments latins tombés presque dans l'oubli actuellement, vieux toponymes ébauchant un certain horizon géographique, une terminologie typique de la flore et de la faune avec de profondes racines dans le passé révolu ; à ceci s'ajoutent encore un système de poids et mesures spécifique, complété par la mention d'une série de monnaies jetant le jour sur les échanges de marchandises et les rapports humains d'une époque donnée, avec le complément de la terminologie vestimentaire et administrative du temps, les armes en usage et le système de défense, la navigation, les instruments de musique, etc. Mais le dépôt le plus riche et varié reste celui de la domination ottomane et des éléments d'origine turque. C'est l'indice symptomatique de ce que la chanson épique est née dans la plupart des cas à cette époque-là, comme le reflet, dans la littérature folklorique, de la résistance opposée à la domination étrangère. D'autre part, cette terminologie presque entièrement oubliée de nos jours représente un moyen efficace de faire revivre le passé à travers le costume, l'équipement militaire, l'administration, la monnaie et tant d'autres éléments typiques. Aussi, le lecteur ne peut s'empêcher de regretter l'absence d'un index de contenu et terminologique, susceptible de faciliter l'accès d'un matériel de portée insigne.

H.M.

GERHARD GESEMANN, *Gesammelte Abhandlungen*, Band I, Hieronimus Verlag Neuried, München, 1981, 627 p.

L'initiative de Wolfgang Gesemann de rassembler et de publier l'œuvre scientifique de son père, Gerhard Gesemann — slavisant et balkanologue de renommée mais aussi chercheur passionné et compétent dans des domaines tellement différents comme la sociologie de la culture et la création populaire en général et de celle sud-slave en particulier — se recommande en premier lieu comme un acte de culture qu'on ne peut pas passer sous silence.

Ses études, éparpillées dans les divers revues de l'époque n'ont pas pu être consultées par tous les spécialistes qui ont maintenant à leur disposition le premier volume des écrits du savant, parus dans la collection « *Selecta slavica* » par les soins de Wolfgang Gesemann et Helmut Schaller.

La première partie est consacrée à la littérature russe. Dans les sept études qui la composent (publiées entre 1923—1931 dans des différentes revues de spécialité), les titans de cette grande littérature, Lew Tolstoï, N. V. Gogol et le continuateur de la tradition réaliste-critique de l'école gogolienne, F. M. Dostoïewski sont misérés dans le contexte de la littérature universelle.

La deuxième partie s'occupe de la poésie populaire sud-slave (quinze études parues entre 1923-1934), surtout de la poésie yougoslave qu'il y a connu directement, durant son séjour en Serbie. On y signale des « motifs », on établit leur « filiation », ou leur « distribution » dans l'espace. Le chapitre n'ignore pas, à raison, le cycle du fameux prince Marko, sujet qui a fait couler beaucoup d'encre, et qui est « revendiqué » non seulement par les Slaves du sud, mais aussi par d'autres populations non-slaves ayant habité ou habitant à ce moment dans la Péninsule Balkanique.

La parution de ce volume est importante non seulement pour les spécialistes en études russes ou en littérature comparée, mais en égale mesure pour les balkanologues qui s'occupent de l'investigation de l'art et de la culture des peuples de la Péninsule balkanique. Le deuxième volume des écrits de Gerhard Gesenmann — annoncé dans la préface du premier — accomplira l'image des préoccupations scientifiques du savant et apportera des informations nouvelles au profit des spécialistes, fait réalisé aussi par le volume signalé dans cette brève présentation.

Quant au prochain volume nous nous permettons une suggestion : nous ne considérons pas tellement important de suivre rigoureusement l'ordre chronologique de l'apparition des différentes études mais qu'il sera plutôt souhaitable de partir d'une division par domaines et sous-domaines et de réaliser dans ce cadre, évidemment, la succession chronologique de l'une ou l'autre des contributions.

E.S.

MARIUS SALA, IOANA VINTILĂ-RĂDULESCU, *Limbile lumii*, București, Edit. științifică și enciclopedică, 1981, 373 p.

The authors, researchers at the department of Romance Languages of the Bucharest Institute for Linguistics, are well known for their activity both in Romania and abroad and the present book is, as its very title suggests, a comprehensive study.

This is the first work of its kind in Romania and, considering its major topics and the wealth of information, it presents a novelty among the studies published abroad. In similar studies published so far the languages of the world are presented according to their geographic distribution or to language families while the work under discussion presents the languages in alphabetic order.

The introduction, a comprehensive, logically structured chapter exposes the aim of this work and its contents, the information sources, the criteria used in selecting the materials as well as minute details as to the technical rules of elaboration. Thus a first criterion in selecting the material was the recognition of the language status in the majority of the sources consulted and a second criterion was the number of speakers (only languages spoken by at least 1.000 persons were included).

As the alphabetic order led to isolated succession, the authors indicated the language families to which the language belongs and hence the necessity to put each language under a separate entry. A number of 2171 languages or language-groups were found to exist.

The specialists accept the existence of linguistic cores among which ranks a Balkan linguistic core. "Limbile lumii" does not make any mention of affiliation to linguistic unions, but deals extensively with the Balkan languages because of their importance as neighbouring or geographically close languages. Albanian, Bulgarian, Dalmatian, Greek, Macedonian, Serbo-Croatian, Slovenian, Turkish (European) and of course Romanian have distinct entries and are generally accepted as part of this particular geographic area.

The work is particularly useful not only because it treats a large number of languages and is based on a very rich material, but also because it provides important data and information. The entry word is followed by variants and synonyms, there is a specification as to language or language-group, the place held in the genealogic classification, the geographic localization, the number of speakers, the origin of the name (or names) a language possesses. For some languages, some features (phonological, grammatical and lexical) were selected relying

on the same information sources in order to insure unity to the work.¹ The geographical and stylistic varieties, the history of each language are then mentioned with special reference to the stages of its development (the date of the first record in the major early texts). A brief description is given of the influences a certain language exerts on other languages and, where necessary, mention is made of the period in which a certain influence was stronger. In connection with the Balkan languages let us make some special remarks: in the entry dedicated to Serbo-Croatian, for instance, the authors insist on the cultural and political circumstances which determined, in the Middle Ages, the coming into being of two variants with different alphabets, and generally speaking their evolution. We learn that the first published document of a Slavic language written in the Latin alphabet was Slovenian. However one should not forget that the first Albanian text dates back to 1555 (Gjon Buzuku's "Meshari")².

Both in the description of the phonetic and morpho-syntactic system and in the references to the loan words the authors resort to Romanian as often as it is necessary. Old Bulgarian popular words, Serbo-Croatian words (some of which were Turkish), and Turkish words (especially Osman) were introduced during the Phanariote epoch many of them becoming part of the common speech and of these some are part of the principal word stock. Through the intermediary of Turkish, some words of Arabian, Persian or even Sanscritic origin were introduced into Romanian. The following words originate in the Thracian substratum of Romanian (*brad, bucurie, buză, căciulă, ceață, copil, groapă, mazăre, moș, urdă, vatră*, etc.) Some of these words are to be found in Albanian (The Albanians are deemed to be the descendants of the Thracians). The Albanian, the Greek and the Turkish have taken along from Romanian, namely from the Aromanian dialect, words such as *a/ɪnă, bacɪ, brinză, mămăligă, săpun, urdă, vatră*. Seen from a comparative point of view, the present work reveals little of the influence which the Romanian language has exerted on other languages³.

Separate entries are dedicated to the old Slavic language, to Slavonic, old Bulgarian, Thracian and to the denominations of language families (Altaic, Romance and Slavic) to which the Balkan languages belong.

Due to the specific of this work, the authors lay the emphasis on the linguistic information.

The word index (which includes variants of idiom names) comprises 10,000 terms.

"Limbile lumii" offers an excellent source of documentation for specialists and of information for a wide readership.

L.M.

MARINA L. RYTOVA *Neugriechisches Lehrbuch* übersetzt und bearbeitet von einem Kollektiv (Eftichia Afendulidu — Chatzis Efstathia Katsabani — Kraidi, Ursula Novotny), unter Leitung von Jürgen Werner VEB Verlag Enzyklopadie Leipzig 1981, 346 p.

The German version of Marina L. Rytova's handbook is meant, as we can understand from the introduction, to fill a gap in the German book market and is in itself a very successful initiative. Though the structure of the handbook has been preserved as such, changes have

¹ The most recent and complete typological analysis of the languages of the area is due to Gustav Ineichen in his book *Allgemeine Sprachtypologie. Ansätze und Methoden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979; see also Zamfira Mihail's review in RESEE 1981, no. 4, pp. 789—791.

² "Meshari" i Gjon Buzuku, critical edition, vols I—II, by Eqrem Çabej, Tirana, 1968; see also Grigore Brăncuș's review in "Revue Roumaine de linguistique", Tome XV, no. 4, 1970, pp. 414—417.

³ See from among the latest contributions in the field: Ion Matei, *Mots d'origine roumaine en turc*, in RESEE, 1966, nos. 1—2, pp. 223—232; Elena Mihăilă-Scărlătoiu, *Imprunții români în lexicul serbo-croat*, in RESEE, 1972, no. 1, pp. 95—113 and 1973, no. 2, pp. 327—352; Zamfira Mihail, *Arumunsche Elemente im Bulgarischen*, in RESEE, 1972, no. 2, pp. 397—407; Cătălina Vătășescu, *Macedo-Romanian Words in Albanian Slangs*, in RESEE, 1979, no. 2, pp. 409—415.

been made in the grammar section. These changes were called for by the latest publications in the field and mainly by the 1973 edition for schools of Manolis Triandaphyllides' shortened grammar.

The German adaptors had the excellent idea to include in the handbook a table of transliteration and phonetic transcription, particularly useful for anybody dealing with modern Greek. The degree of relativity is still to be witnessed should one consider the tendency to transcribe according to a phonetic model.

We greet the inclusion of the table of grammar terms and of the grammar abstract which is particularly well structured and therefore of utmost usefulness. The German-Greek and the Greek-German vocabularies are worked out according to the criteria of usefulness and frequency and are very correct from a scientific point of view.

The editing board should, in our opinion, prefer in some cases more genuine Greek terms and word clusters. Thus for instance φοιτητική είσία would be preferable to φοιτητικό σπίτι.

L. B.

PRINTED IN ROMANIA

www.dacoromanica.ro

**TRAVAUX PARUS AUX EDITIONS DE L'ACADEMIE
DE LA REPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE**

- ILIE CORFUS, **Documente privind istoria României, culese din arhive poloneze, secolul al XVII-lea** (Documents sur l'histoire de la Roumanie, recueillis des archives polonaises, le XVII^e siècle), 1983, 366 p.
- D. M. PIPPIDI, **Inscripțiile din Scythia Minor, I, Histria și împrejurimile** (Inscriptions de la Scythie Mineure, I, Histria et les alentours), 1983, 544 p. + 427 figs.
- MUSTAFA A. MEHMET, **Documente turcești privind istoria României** (Documents turcs sur l'histoire de la Roumanie), II, 1774—1791, 1983, 350 p.
- * * * **Mihai Viteazul în conștiința europeană** (Michel le Brave dans la conscience européenne). 1, **Documente externe** (Documents de l'étranger), 1980, 238 p. ; 2, **Texte alese — secolele XVI—XVIII** (Textes choisis — les XVI^e—XVIII^e siècles), 1983, 350 p.
- * * * **Fontes Historiae Daco-Romanae, IV**. Ed. par H. Mihăescu, Radu Lăzărescu, N. S. Tanașoca, Tudor Teoteoi, 1982, 581 p.
- VAL. AL. GEORGESCU et P. STRIHAN, **Judecata domnească** (Le jugement princier), I^{er} vol., II^e partie, 1979, 232 p. ; II^e vol., I^{er} partie, 1981, 232 p., II^e vol., II^e partie, 1982, 243 p.
- ALEXANDRU DUȚU, **European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture**, Collection Bibliotheca Historica Romaniae, 1981, 198 p.
- MARIA HOLBAN, **Din cronică relațiilor româno-ungare în secolele XIII—XIV** (De la chronique des relations roumano-hongroises aux XII^e—XIV^e siècles), Coll. « Bibliotheca istorică » LVII, 1981, 312 p.
- * * * **Documenta Romaniae Historica. B. Țara Românească, V (1551—1565.)** Sous la direction de Damaschin Mioc, 1983, 456 p.
- VIRGIL MIHĂILESCU-BÎRLIBA, **La monnaie romaine chez les Daces orientaux**. Collection « Bibliotheca Historica Romaniae », Monographies XXIII, 1980, 312 p.
- ANDREI PIPPIDI, **Hommes et idées du Sud-Est européen à l'aube de l'âge moderne**, Coédition avec le CNRS — France, 1980, 372 p. + 21 figs.
- VENIAMIN CIOBANU, **Relațiile politice româno-polone între 1699 — 1848** (Les relations politiques roumano-polonaises entre 1699—1848), 1980, 238 p.

RM — ISSN 0035—2063

REV. ÉTUDES SUD—EST EUROP., XXII, 1, p. 1—106, BUCAREST, 1984



I. P. Informația — c. 1747

43 456

Lei 50