

AURORA NICOLAU, *Tainica inimă a Bucureștilor*,  
Ed. Integral, București, 2017, 158p + il.



Pour une célèbre patronne de restaurant comme Aurora Nicolau, qui a habitué son public (lire clientèle) non seulement avec des monologues bien interprétés et récités artistiquement, comme sur scène, aussi bien qu'avec des volumes de recettes, bien formulées et expliquées, une incursion dans l'histoire urbaine est bien étrange. Car après s'être adonnée aux écrits des autres, Kera Calița – car c'est ça son pseudonyme – a aiguisé sa plume, a débouché l'encrier et, sur un papier propre, elle s'est mise à déployer ses histoires de tendre et sage souvenir, destinées aussi bien à ceux ci-présents qu'aux futurs lecteurs.

Tout comme nos princes et nos rois, vivement et tendrement invoqués, elle souhaite bonne santé à tous, aussi bien qu'une bonne humeur et des paraboles morales, des récits tantôt gais, tantôt tristes, issus des anciennes chroniques et des histoires qu'elle seule peut déchiffrer sur les murs ruinés et sur les piliers craqués des maisons.

Après quelques tentatives éditoriales, réalisées en collaboration<sup>1</sup>, Kera Calița a décidé actuellement de créer toute seule cet op, une combinaison entre les mémoires subjectives de voyage et l'écriture du chronographe qui tire ses origines des archives.

Les contes de Jariștea sont très liés au cœur secret de Bucarest, tels qu'ils sont racontés par l'auteur. Ecrite en style baroque, parsemée de mille *fiorturi* d'une admirable extraction du langage courant de la

<sup>1</sup> Avec Horia Pană, *Bucătăria Balkaniei*, Ed. Integral, București, 2016.

courtoisie du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du suivant, la narration se fait facilement et avec joie, car Calița détient le secret de s'adresser cérémonieusement, comme à cette époque-là, aussi bien que la richesse des adjectifs archaïques si doux à l'ouïe.

L'humour et la moquerie – nationaux, tous les deux ! – se retrouvent à côté de l'ironie douce, prononcée avec une virginalité timidité, afin de rendre l'amusement toujours plus grand. Même si l'auteur s'adresse à tous, qu'ils soient plus ou moins "honnêtes", en évoquant la gourmandise de notre nation, on trouve quand même l'affirmation que c'est pas exactement pour tout le monde, surtout pas pour ceux qui manquent de fantaisie et du courage de l'assumer : "L'énorme appétit de l'imagination, réservé seulement aux élus". Ou, savamment lancée, la supposition, confirmée, peut-être, à un certain moment que "le festin peut être une caractéristique de l'histoire, en substituant facilement beaucoup de ses fonctions". On peut être d'accord si l'on pense que nombreux sont les actes définitoires et les décisions historiques, plus anciens ou plus récents, certains, avec de graves conséquences sur l'humanité, pris autour d'une table. Ses assertions ont le poids des truismes, comme, par exemple, lorsqu'elle déclame, d'une manière rituelle : "(...) Deux furent les temples influencer le devenir historique de Bucarest, l'église ou le monastère fortifié et l'autel oeno-gastronomique, sans cesse agrémenté avec des ingrédients chers à l'âme". Maîtresse des mots, elle désigne par un élégant euphémisme, bien choisi, – "cathédrales des joies et des nécessités de toutes sortes" – les établissements et les ocaux tels que l'actuelle Jariștea, tout en mentionnant leurs noms révolus et nostalgiques: Le lion et la saucisse, Aux trois boulettes, Aux sept noix, Chez Iancu la Patte, Chez Tache le Louche, Chez Nae Sacâz, dit Qui fait peur aux poissons, La trou doux, etc. etc. Kera Calița fait une petite histoire détaillée du quartier où se trouve son local et une grande histoire, plus générale, de la ville de Bucarest, en commençant avec les "ponts", les principales artères de la capitale, qui avaient eu comme modèle ceux de Petersbourg ou les boulevards parisiens adaptés aux nécessités de la région valaque, la poussière, la boue, les grandes neiges. C'est pourquoi, à travers le chemin, on plaçait des troncs de chêne appuyés sur des ours, placés parallèlement avec les façades des maisons. Elle invite ses lecteurs de la suivre dans sa balade mnémotique, soit en postillon, soit en charrette aristocratique faite par des maîtres viennois, au long du Pont de Mogoșoaia et du Beilic, sur lesquels entraient dans la ville les cortèges des princes récemment nommés par la Sublime Porte et qui s'appelaient "bey", c'est-à-dire, princes. Du Pont des Pauvres on arrivait à celui ayant un nom plus avantageux, Calița, qui était une bourgeoise dont les propriétés s'alignaient au chemin respectif, d'où ce glorieux pseudonyme choisi et bien mérité par notre auteur.

C'est un op informatif et éducatif, aussi, car l'auteur explique certains termes colloquiaux, encore en usage, certains avec un sens péjoratif, comme



Fig. 1 – L’auteur (ASI) en conversation avec l’auteure (Aurora Nicolau aka Kera Calița) just avant de lancer le volume, 25 nov. 2017.



Fig. 2 – *Tainica inimă a Bucurescilor* d’Aurora Nicolau (Kera Calița).

“frotter la menthe” qu’elle traduit comme occupation des paresseux qui “refraichissaient les tables en bois avec des arômes, avant de servir les riches repas”; les *calicii* (pauvres) étaient des bons à rien, des imbéciles, des impuissants”.

Les cours des éphémères règnes phanariots, dont seuls quelques murs délabrés restent, dévoilent à notre narratrice autant de secrets royaux qu’elle sait traduire dans les chuchotements qui ont traversé les anciens corridors, les chambres, les salles de festin, les caves du prince et de sa suite jusqu’aux séducteurs issus de la levure de la ville, installés là-bas, comme dans une véritable “cour des miracles” décrite par Victor Hugo.

Profondément croyante, Aurora Nicolau rend visite et décrit parfaitement toutes les églises avoisinées à Jariștea. L’une des donatrices de l’église

St. Nicolas Vladica, en 1910, Elisaveta Nicolau, frappe par la coïncidence de son nom avec celui de notre narratrice.

Le final est autobiographique et partagé avec nous, ses lecteurs, la joie d’un rêve accompli : régaler tous ceux qui savent comment se réjouir d’un repas servi et arrangé avec style. Dans ce sens, Kera Calița est une artiste parfaite. A travers ses mots bien choisis, elle fait la démonstration que les bons temps sont de retour à Bucarest, qu’il n’y a plus des jours au pain blanc ou à la polenta dans les restaurants, comme pendant l’occupation de 1916-1918, ni des menus pauvres écrits sur d’anciennes machines à taper, avec des lettres peu lisibles, comme pendant le communisme multilatéralement développé, lorsque même dans les grands restaurants du centre de la ville

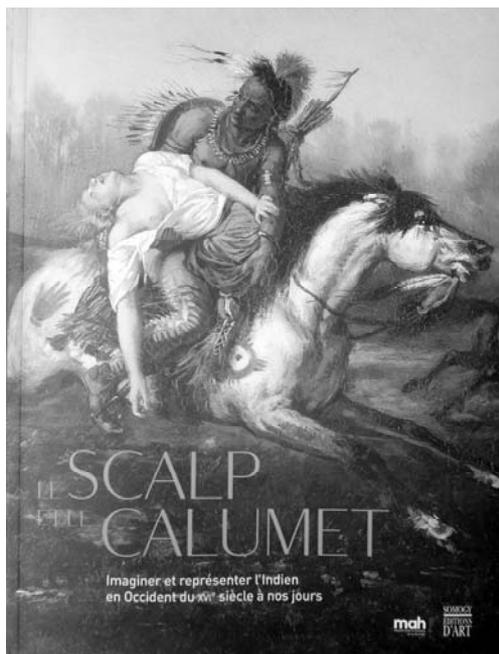
on pouvait savourer des musakas sans viande, mais avec du salami (parizer) et le menu se limitait à deux mets qui différaient par la garniture, du poulet avec des petits pois ou des pommes de terre...

Le lecteur est invité à Jariștea où, sauf les repas succulents, on fait également de la culture, la musique et la danse autochtone se donnent rendez-vous avec la danse internationale et le ménétrier pur sang tient le bras de l'interprète parisien de chansonnettes, l'aire d'opéra succède à la romance de cœur bleu et la valse viennoise suit à la samba brésilienne.

Le mot sage, concentré dans des monologues gais, spirituels, vifs et ironiques, parsemés de citations historiques revient toujours à Kera Calița, car c'est toujours elle qui, vêtue de ses robes larges rappelant le Fanar, la Belle Epoque ou les Années Folles, portant des châles en cashmere assortis au brocart le plus fin des robes aux ornements et aux fabuleuses garnitures et coiffée de turbans, témoigne de son esprit de collectionneur, aussi bien que les services en argent et porcelaine qui régalaient les invités... Tout cela fait le délice des soirées et des nuits de régal culinaire accompagné des histoires décrochées des récits de ceux qui ont vécu auparavant dans la ville qu'elle aime tellement et à laquelle elle rend, à travers les siècles et regardant vers l'avenir, les richesses spirituelles qu'elle possède des livres et des histoires des autres.

Le volume bénéficie du soutien d'illustres érudits : deux petits textes, à la place d'une préface, signés par Răzvan Theodorescu et Alex. Ștefănescu et trois autres,

ANNICK NOTTER, CAMILLE FAUCOURT, AGATHE CABAU, PEGGY DAVIS (coordonnateurs), *Le scalp et le calumet. Imaginer et représenter l'Indien en Occident du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Somogy éditions d'art, Paris, 2017, 256 p. + ill.



en tant que postface, appartenant à Eugen Simion, Georgeta Penelea-Filitti et Adrian-Silvan Ionescu. Il y a, à la fin, une bibliographie intitulée ironiquement *affective* pour la distancer du typique d'une bibliographie sélective du type académique. Il faut également mentionner la riche illustration en noir et blanc et en couleurs, avec des images provenant des mappes des artistes voyageurs pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (Raffet, Bouquet, Lancelot, Preziosi, Szathmari) et du portefeuille d'aquarelles de paysages urbains de l'architecte Gheorghe Leahu qui a créé, avec ténacité, un "portrait" de Bucarest. S'y ajoutent quelques cadres avec des pièces de la collection d'argenterie de l'auteur et des exposés culinaires réalisés par des chefs talentueux sous l'attentive observation de Kera Calița, qui, d'un œil expert, examine le résultat de leurs efforts et imagination. Ainsi, le volume sur *Le cœur secret de Bucarest* de Aurora Nicolau alias Kera Calița est une charmante invitation à rêver aux histoires de la capitale qui peut se joindre, sans la prétention d'un ouvrage de rigide spécialité, à ceux écrits avec la passion et l'humour du dilettante sincère dans l'affection vis-à-vis de la ville séculaire, par Pappasoglu, Ionescu-Gion, Bacalbașa, Bilciurescu, Caselli, Cosco, Costescu, Crutzescu, Hagi-Mosco, Popescu-Lumină, Stahl, Miclescu, Iorga, Potra, Predescu, Vătămănuș, Parusi, Olteanu, Berindei et Cernovodeanu. Cet op a été lancé, avec une cérémonie bien méritée, à la Foire Gaudeamus, le 26 novembre 2017.

Adrian-Silvan Ionescu

Pendant la seconde moitié de 2017, entre le 30 Juin et le 23 Octobre, au Musée du Nouveau Monde et celui des Beaux-Arts de La Rochelle, on a ouvert une fabuleuse exposition dédiée à la façon dont a représenté, depuis cinq siècles, les Indiens américains en France : *Le scalp et le calumet*. Cette exposition a été accompagnée par un ample et bien illustré catalogue dont nous allons parler dans ce qui suit.

Relativement peu après la découverte d'Amérique et l'établissement des premières colonies, les européens arrivés là-bas ont créé une iconographie fantaisiste liée aux indigènes, que des graveurs du Vieux Monde ont multipliée et diffusée, en réalisant un portrait idéal de ceux-ci, portrait qui va être perpétué jusqu'à l'apparition, au XIX<sup>e</sup> siècle, de la photographie.

Dans un mot introductif du catalogue, Hervé Poulain, président d'honneur à Artcurial, institution qui a soutenu l'exposition et la publication du volume afférent, cherche l'explication des raisons pour lesquelles les organisateurs ont choisi ce sujet : "Car enfin pourquoi les Peaux-Rouges ? Nostalgie de l'enfance, héroïsation du brave à cheval incarnant le génie des prairies infinies et la liberté, *méaculisme* de Blanc, hommage à une civilisation fracassée ou bien réminiscence des fameux vers du *Bateau ivre* d'Arthur Rimbaud ?" En créditant convenablement la personne qui a choisi le sujet et a coordonné la manifestation, il conclut, joyeusement, par une rime bien placée : "La conservatrice Annick Notter juge plus original de présenter ces images d'Indiens qui

nous éclairent sur eux *les sauvages* autant que sur nos fantasmes d'Occidentaux civilisés. En d'autres

termes, en représentant *le Peau-Rouge sur la toile, le Visage qui se dévoile*". (p. 11)

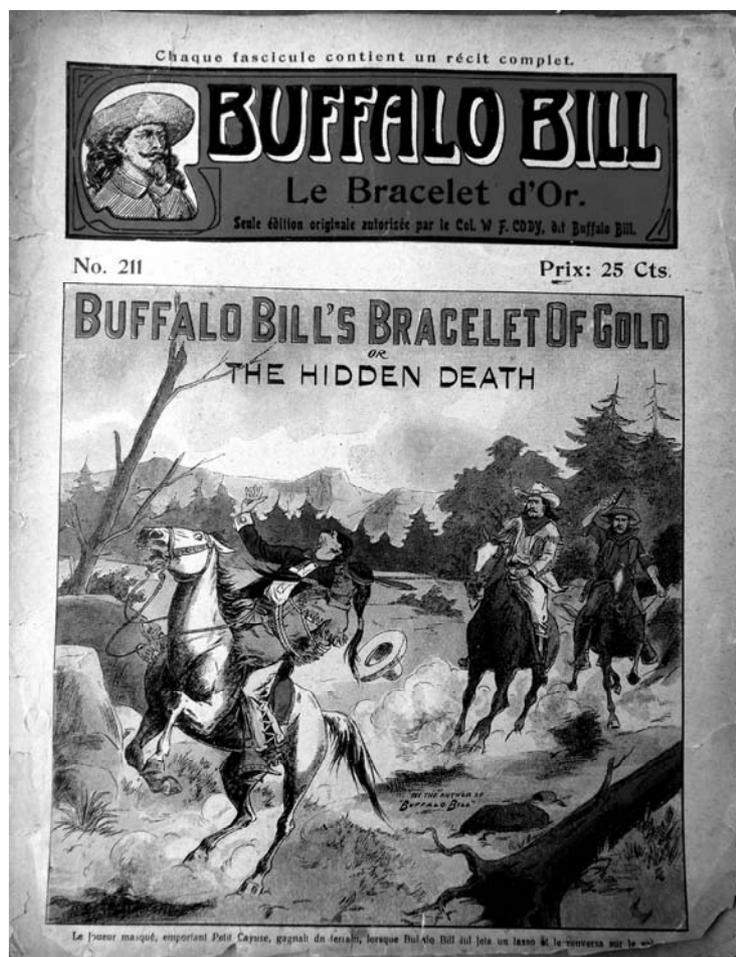


Fig. 1 – *Le bracelet d'or*, fascicule no. 211 de la série des histoires avec Buffalo Bill.



Fig. 2 – Joê Hamman en costume indien.



Fig. 3 – Paul Coze, 1936.

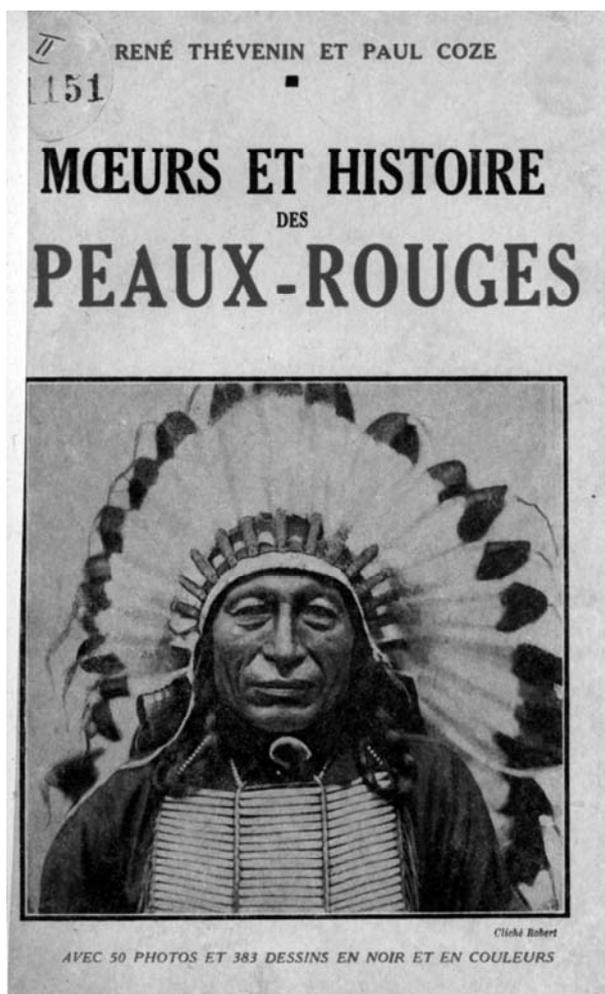


Fig. 4 – René Thévenin, Paul Coze, *Mœurs et histoire des Peaux-rouges*, 1928.



Fig. 5 – Molly Spotted Elk

COMÉDIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES 15, Avenue Montaigne  
Elysées 72-42

**Samedi 29 Novembre à 16 heures**  
**PREMIER RÉCITAL A PARIS**  
**de Chants et Danses des Indiens**  
par le



**Chef OS-KO-MON** (Maïs Vert)  
(de la Tribu YAKIMA)  
Musique notée, transcrite et orchestrée par J. HERSCHER-CLEMENT

Présentation et Commentaires par G. H. RIVIÈRE, directeur du Musée du Trocadéro  
Les Chants et la musique de danse du Chef OSKOMON sont enregistrés  
par les Disques "ODÉON"

REPRÉSENTANT EXCLUSIF DU CHEF OS-KO-MON: ARNOLD MECKEL, 11, RUE GODOT DE MAURQ, PARIS-9<sup>e</sup>

Fig. 6 – Affiche d'un spectacle de Os-Ko-Mon.

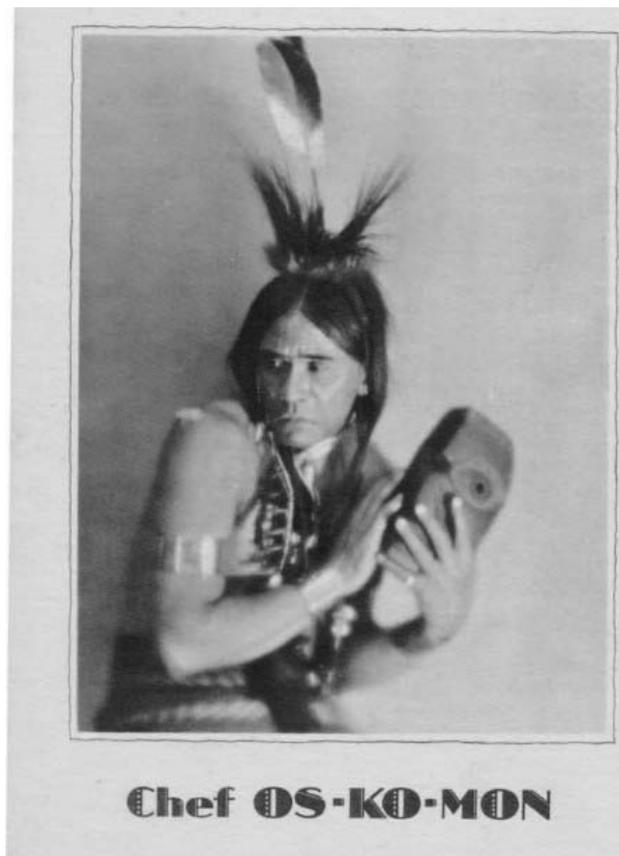


Fig. 7 – Os-Ko-Mon.

Le catalogue est judicieusement divisé en quatre grandes sections : *La construction d'une image ; L'Indien dans l'art ; Face à face ; Se prendre pour un Indien*, suivies des Annexes. Chacune des quatre parties a quelques chapitres et sous-chapitres, signés par des spécialistes en matière, qui développent le thème respectif.

Dans le premier chapitre, on présente la façon dont les explorateurs européens du XV<sup>e</sup> siècle et du début du suivant ont imposé par leurs renseignements, pas toujours honnêtes, une image fautive de l'Indien, perpétuée dans des estampes bon marché, tout en créant un véritable mythe lié à sa nudité, sa nature sauvage, sa cruauté et son cannibalisme. On n'a pu constater la vérité que seulement après l'établissement des premières colonies sur la côte est, l'une, française, en Florida (1564) et une autre, anglaise, en Virginia (1585), dans lesquelles il y avait des artistes qui avaient ramassé un matériel véridique. Dans les dessins et les aquarelles de Jacques Le Moyne de Morgues et John White, gravées par le flamand Theodore de Bry, on a concentré, pour la première fois, des informations ethnographiques du Nouveau Monde, autant qu'on pouvait les faire connaître à cette date-là. Avec une bibliographie et une iconographie enrichie, le XVIII<sup>e</sup> siècle va imposer le stéréotype du "bon sauvage" courageux, noble, juste, menant une existence

idyllique dans un Eden terrestre – un modèle à suivre pour une société corrompue et viciée. Souvent, l'Indien était une incarnation des idéaux démocratiques et égalitaires de l'illuminisme qui comparait l'indigène américain à un Grec ou Latin de l'Antiquité Classique et, maintes fois, il était ainsi représenté, sans les caractéristiques physiologiques et vestimentaires propres. Annick Notter signe l'un des sous-chapitres intitulé *L'Indien des Lumières* où elle développe ces aspects.

Pourtant, la cruauté de l'Indien a été mise en évidence pour une longue période, grâce aussi à la contribution de la pratique du scalp, répandue sur presque tout le continent nord-américain. Dans les premières représentations de cet acte sanglant d'arracher les cheveux de la tête du vaincu, mort ou moribond, dues à Jacques le Moyne de Morgues, l'auteur n'avait jamais vu une telle scène, il n'en connaissait que l'histoire, donc, il croyait qu'en même temps qu'avec la peau couvrant la tête on enlève aussi la calotte crânienne, en exposant ainsi le cerveau. Ce n'est qu'ultérieurement qu'on a exécuté des illustrations véridiques, telles que celles du *Journal des Voyages* de 1880.

Dans la littérature française, la thématique amérindienne s'est imposée relativement tôt, en partant des écrits de Marmontel et Chateaubriand, *Les Incas* de 1777 et, respectivement, *Atala*, le

célèbre roman de 1801. Le deuxième chapitre s'ouvre avec un sous-chapitre intitulé *L'Indien d'Amérique, figure d'exotisme littéraire et de pacotille*, dû à Peggy Davis, professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Les deux livres ont suscité l'intérêt des artistes, soit de chevalet, soit illustrateurs ou graveurs ou même ceux dédiés aux arts décoratifs – des assiettes, des tasses, des tabatières, des montres ou des pendules, des paravents, des tapisseries et des cartes de jeu ornés avec les personnages de ces romans. Agathe Cabau signe le sous-chapitre *Atala aux Salons des beaux-arts* dans lequel elle fait l'analyse des toiles de Anne-Louis Girodet de Roucy-Tryoson ou d'Auguste Raynaud, Gustave Courtois ou Lucien Levy-Dhurmer. Elle a documenté 25 toiles inspirées par Atala et qui ont été exposées au Salon pendant plus d'un siècle, de 1802 jusqu'en 1910. Les personnages de Fenimore Cooper ont également un impact dans la culture française et ils ont été représentés dans de diverses occasions, selon Claire Barel-Moison dans son article *La réception du Dernier des Mohicans en France*.

Moins talentueux que son confrère allemand Karl May, mais prolifique et célèbre sur le plan international et tout aussi imaginaire, Gustave Aimard (1818-1883) a écrit plusieurs romans sur les Indiens et les aventures de l'Ouest américain. Sans avoir jamais visité l'Amérique – comme l'avait fait Chateaubriand qui avait passé quelques années dans le Nouveau Monde et, sauf *Atala* avait écrit encore un roman inspiré du milieu indien, *Les Natchez* (1826) – Aimard s'est documenté dans les revues de voyage et les mémoires des explorateurs du Nouveau Monde, en débutant, en 1858, avec le volume *Les trappeurs de l'Arkansas*, suivi de 100 autres titres environ. Pendant sa vie, il fut l'un des romanciers français les plus lus, même si à présent il est presque oublié.

Tout comme les hommes de lettres, peu nombreux à se consacrer à la thématique américaine axée sur la vie et les aventures des Indiens, peu furent les artistes attirés par de tels sujets et surtout ceux qui auraient voyagé dans les régions habitées par les peaux-rouges. Annick Notter aborde ce sujet dans le sous-chapitre *Les artistes français voyageurs dans l'Ouest*, où elle présente, brièvement, quelques conationaux qui sont arrivés si loin : Jules Saintin (1829-1894), qui a traversé l'océan, en 1854, pour travailler comme retoucheur dans un atelier photographique de New York, après quoi, il a ouvert son propre studio mais, appelé par son chevalet et ses pinceaux, il est revenu à Paris pour exposer au Salon quelques compositions inspirées par l'Ouest (*Pony Express ; L'enlèvement d'une femme de colon par les Peaux-Rouges à l'automne 1863 ; La Piste de Guerre*). Raphaële Carreau écrit sur lui et sur son œuvre peu avant ; Jules Tavernier et Paul Frenzeny furent engagés comme dessinateurs pour la revue illustrée *Harper's Weekly* et ils ont produit des images évocatrices pour les terres de l'ouest, mais,

dans leur patrie natale, ils ne se sont point manifestés ; Constant Mayer a émigré aux États Unis, mais il n'a expédié qu'un seul tableau pour l'exposition parisienne de 1868 (*Femme iroquoise de l'Amérique du Nord*), sans grand écho au public ou à la critique, tout comme dans le cas de son confrère Leon Reni-Mel, beaucoup plus tard (*L'attaque d'un convoi par les Indiens*, 1947). Sur quelques pages, Agathe Cabau traite, dans l'article *Revendiquer un sujet d'art américain dans les expositions françaises au XIX<sup>e</sup> siècle*, le sujet des œuvres à la thématique américaine présentes dans de diverses manifestations – surtout les Expositions Universelles de 1867, 1889 et 1900, dues soit au pinceau et à l'ébauchoir des créateurs autochtones, soit à celui des artistes d'au-delà de l'océan.

Mais les Français n'ont pu se faire une idée sur ces nations fières et braves d'Amérique qu'après avoir vu de leurs propres yeux des Indiens véritables, en chaire et os. Ce sujet est abordé dans la section *Face à face* qui débute avec le matériel signé par Peggy Davis, *Les visites Indiennes à Paris avant 1850*. L'été de 1827, un entrepreneur emmène dans la capitale de la France 6 Indiens Osage de la zone de Missouri, 4 hommes et 2 femmes, qui font une grande sensation parmi les parisiens : on écrit des articles sur eux, on publie des brochures et des estampes avec leurs portraits, on organise des visites pour eux, on les emmène au théâtre, à l'opéra, au vaudeville, on les héberge à l'hôtel. Ils deviennent l'attraction du jour et les curieux s'empressent sous leur balcon pour les voir à n'importe quelle heure, jour ou nuit. Les humoristes et les caricaturistes ont trouvé un sujet généreux pour leur plume envenimée. La visite suivante fut en 1845, cette fois-ci, un groupe d'Indiens Iowa, emmené par George Catlin (1796-1872), pour animer son exposition de peintures et d'artefacts traditionnels réunis dans ce qu'on appelait Catlin's Indian Gallery. Le succès parisien a été total et récompensant pour l'artiste qui avait documenté les tribus des Prairies Nordiques entre 1830 et 1836. Le groupe d'Indiens ajoutait la couleur et l'authenticité à ses exposés à travers la musique, les danses, les simulations des combats et des divers cérémoniaux traditionnels. Pour le roi Louis Philippe, on a organisé une représentation privée. Les lettrés et les artistes ont apprécié au maximum la prestation des invités et l'œuvre de l'artiste, parmi eux, le poète et le critique d'art Charles Baudelaire, les lettrés George Sand et Théophile Gautier, les peintres Eugène Delacroix et Jules Champfleury. En 1846, Catlin a exposé les portraits des chefs Little Wolf et Buffalo Bull's Back Fat, deux œuvres très fortes qui ont enthousiasmé Baudelaire qui s'est exprimé par des épithètes flatteuses dans sa chronique sur le Salon. Tous ces détails se trouvent dans l'article *George Catlin, artiste, ethnographe et peintre moderne* de Camille Faucourt.

Mais l'impact le plus grand sur le public français de la Capitale et des provinces vient du tourné entrepris par le colonel William Frederick Cody – le

célèbre Buffalo Bill – avec son spectacle dramatique sur la conquête des territoires sauvages de l’Ouest, en 1889 et de nouveau, en 1905. Dans le chapitre *L’invention du Far West : le Wild West Show de Buffalo Bill*, Vivianne Perret analyse, en détail, les représentations pleines d’entrain de la grande troupe de *Guillaume Bison*, selon la traduction de son surnom, faite par les journalistes français. Des 600 personnes, 100 étaient des Indiens des prairies – provenus surtout de la nation Sioux, les branches Lakota, Oglala, Brulé – et aux portes de Paris, on a bâti un véritable village, avec des *tepee*, des feux de campagne où les femmes préparaient la nourriture, enfin, tout l’inventaire d’une telle fondation, ce qui était l’une des grandes attractions du répertoire. Les vêtements indiens ont influencé la mode féminine du jour et le modèle du chapeau aux larges bords porté par Buffalo Bill et les cowboys a été adopté par tout dandy. Parmi les demi-mondaines s’était créée une émulation de lancer des regards langoureux vers les guerriers pour attirer leur attention. Les Indiens défilaient dans les rues de la ville, on les promenait en auto, on les emmenait au photographe, on les faisait monter dans la Tour Eiffel, au Dôme des Invalides et on leur organisait des croisières sur la Seine. Ils se montraient partout, vêtus de leurs habits traditionnels qui attiraient l’attention par la chromatique, le décor et la coupure, dans un flagrant contraste avec le milieu. Confrontés avec cette curiosité provoquée par leur apparition, ils mimaient la naïveté, l’étonnement, même la peur, en couvrant leur bouche ou leurs yeux devant les monuments d’art et d’architecture, ou à la vue de l’éclairage nocturne brillant de la Ville des Lumières, en assurant ainsi un public nombreux à tous les spectacles, public impatient de les voir dans leur milieu naturel reconstitué sous la bague de Cody. Le prince Roland Bonaparte (1858-1924), ethnographe et photographe amateur, a pris une suite de cadres avec des Indiens, cowboys, Mexicains, vus de face et de profil et réunis dans quelques albums.

Rosa Bonheur, célèbre peintre animalier, a été invitée au déjeuner par Buffalo Bill, en compagnie de quelques chefs indiens et lui a accordé libre entrée chaque fois qu’elle aurait désiré à faire des études sur les animaux de sa ménagerie où il y avait des cerfs, des élans, des bisons et des chevaux. Il lui a même fait cadeau un costume indien complet. En signe de reconnaissance, elle lui a fait un portrait équestre que Cody a employé comme affiche et qu’il a donné, en 1898, à un établissement d’arts graphiques afin d’être agrandi et multiplié. Dans ses notes, l’artiste a laissé quelques lignes pleines de chaleur sur cette rencontre bénéfique pour sa création. Lorsque, après des années, la maison du pionnier devenu propriétaire de théâtre, tombe en proie de l’incendie et on l’annonce par le télégraphe sur ce sinistre, il répond immédiatement et impérativement : “Save Rosa Bonheur’s picture, and the house may go to blazes”, ce qui témoigne du grand respect qu’il avait pour cette œuvre d’art.

S’appuyant sur un préconisé succès de caisse, le typographe et l’éditeur A. Eichler, qui avait son siège à Paris, 41, Rue Dauphine, publiait chaque semaine une petite histoire – évidemment, fantaisiste – de la série *Les Aventures de Buffalo Bill*, avec la spécification “seule édition originale autorisée par le colonel W. F. Cody, dit Buffalo Bill”, à côté de l’effigie de celui-ci (Fig. 1). Sur la IV<sup>e</sup> couverture, il y avait la liste des titres de cette série qui avait 175 fascicules. Autant le texte, traduit en français, que l’illustration chromolithographiée de la couverture, représentant une scène alerte, de combat ou de suite à cheval, étaient repris d’après des éditions américaines, portant, donc, le titre anglais, également.

Un noble italien, Folco de Baroncelli (1869-1943), établi au sud de la France, en Camargue, où il avait une ferme, était fasciné par les Indiens et il avait participé à plusieurs spectacles en liant d’amitié avec les stars à la peau rouge du manège de Cody. Pour l’intérêt et l’amitié qu’il leur portait, ceux-ci lui ont donné un nom, dans leur langue, Zintkala Waste, ce qui signifiait “Oiseau fidèle”. Il s’est plusieurs fois habillé de costumes indiens et il a acquis des pièces traditionnelles dont il a fait une véritable collection. Il a même procuré les portraits photographiques de ceux-ci et les a priés de lui écrire une dédicace. Il voulait même écrire un livre sur les Indiens, mais son projet n’a pas réussi. Pourtant, il a eu une contribution essentielle au tournage des premières pellicules western françaises en offrant la location convenable sur ses terres, où il y avait des troupeaux de bovins et des haras de chevaux, rendant une image très fidèle des régions de l’ouest américain. Le scénariste et l’acteur principal fut Joê Hamman, un Français qui avait passé quelques années à Montana où il avait appris le travail des cowboys, il savait parfaitement aller à cheval, manier le lasso et il avait collectionné des artefacts spécifiques, autant des Indiens que des cowboys. Par la mise à la disposition de tous ces matériaux, ainsi que par l’exécution personnelle de toutes les cascades inhérentes dans des films pareils, il a été un pionnier du genre (Fig. 2). La mise en scène appartenait à Jean Durand qui avait exécuté 6 films de ce genre et qui duraient à peu près 15 minutes chacun. En 1911, ils font même une comédie intitulée *Aventures de trois peaux-rouges et d’un cowboy à Paris*, ce qui était très rare à cette époque-là. Hamman avait connu Buffalo Bill qu’il divinisait et essayait même à l’imiter, même s’il lui manquait ses longs cheveux, sa moustache ou son petit barbichon de mousquetaire. Doué pour le dessin, il avait exécuté des illustrations pour des affiches ou des livres d’aventures dans l’Ouest. Il est l’auteur d’un volume dans lequel il a fait une sorte de compendium de l’histoire de la conquête et de l’apprivoisement des terres américaines d’au-delà de Mississippi, *Sur les pistes du Far West*, qui a été traduit en roumain, aussi, par Ileana Vulpescu et publié, en 1966, sous le titre *Far West*, à la Maison d’Edition pour la Littérature Universelle, livre qui a charmé notre adolescence et a fait pousser des ailes à nos rêves.

Il y a eu, également, d'autres cinéastes de l'hexagone qui ont abordé le genre western : Gaston Méliès, frère du plus célèbre et inventif, même génial Georges Méliès, qui avait fondé la compagnie Star Film à New York, en 1904 et qui allait s'établir au Texas, ensuite, en Californie pour tourner de telles pellicules. La Compagnie Pathé a élaboré des films western, d'abord, même en France et ensuite, dans le studio de New Jersey et ultérieurement, dans un studio tout proche de Los Angeles, et ses productions étaient très appréciées par le public américain, ce qui faisait une sérieuse concurrence aux maisons locales Edison, Biograph et Vitagraph. Le metteur en scène fut un Indien, James Young Deer. Sauf les films de fiction, Pathé a également réalisé un court métrage documentaire, en 1912, *Mœurs et coutumes indiennes*. Tous ces détails se trouvent dans l'article de Laurent Véry, *L'image des Indiens dans les films d'avant 1914. Transferts culturels France-Amérique*.

Dans l'argot français de 1883, le terme de *peau-rouge* désignait les délinquants, les voleurs, les criminels – la levure de la société, celle dont Eugène Sue créait ses personnages du célèbre roman *Les Mystères de Paris* ; après 1900, on a remplacé ce terme par *apache* qui comparait, ponctuellement, les interlopes aux dangereux guerriers des montagnes et des déserts d'Arizona et de Sonora.

Des aspects liés aux publicités pour de divers produits, les bandes dessinées, les objets décoratifs et les joujoux ayant comme principal motif la figure indienne – qui n'était pas toujours à l'avantage des indigènes américains – ont été abordés par Didier Lévêque (*La figure de l'Indien dans la publicité*), Tangi Villerbu (*La bande dessinée francophone et les Indiens*), Eloïse Galliard (*Objets décoratifs et goût d'exotisme*) et Michel Manson (*Quand les enfants français jouaient aux Indiens*).

Les déguisements dans des vêtements indiens fut une véritable mode dès le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au XX<sup>e</sup>. Les aristocrates organisaient des fêtes thématiques dans lesquelles on trouvait souvent des costumes considérés comme appartenant au Nouveau Monde, même si le tout n'était que le fruit de la fantaisie. Pour les fêtes en honneur de l'anniversaire du Dauphin, on a organisé, le 5 et 6 Juin 1662, un carrousel – comme on appelait à l'époque les défilés à cheval – dans lequel étaient représentés 4 peuples de l'ancien monde et du monde moderne (Romains, Turcs, Hindous et Amérindiens). Dans le cortège américain se trouvaient 160 "Indiens", 80 chevaux et 12 singes, selon les dires de Charles Perrault, le célèbre écrivain, dans la description qu'il a publiée, en 1670, avec de nombreuses gravures colorées à la main. Un autre exemple de la fascination ressentie par les Français vis-à-vis du Nouveau Monde et ses habitants est le bel opéra-ballet *Les Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau, interprété pour la première fois en 1735. Ce sujet est traité par Mélissa Coutausse dans son article *Sauvagerie à la Cour*. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le costume indien était souvent arboré aux bals, selon ce qui affirme Didier Lévêque dans *Se*

*déguiser en Indien. Travestissement et indianisme en France*. Le grand photographe Nadar a fait son autoportrait dans une tenue composite qui se voulait indienne, coiffé d'une perruque léonine, aux boucles amples du type Louis XIV et ses courtisans, perruque qu'il avait déjà employée dans un portrait qu'il avait fait pour la romancière George Sand.

L'intérêt pour les déguisements en Indiens s'intensifie à la suite des tournées de Buffalo Bill. Les élèves de l'Ecole d'Etat Majeur de Saint-Cyr ont organisé, entre 1900 et 1925, des fêtes diverses pendant lesquelles, se prenant pour Indiens, ils se permettaient un plus de liberté dans les exercices sophistiqués d'équitation, suivant le modèle de ceux vus dans le spectacle de Cody, tout en éludant ainsi, pour un instant, la discipline casanière. Des couronnes en plumes et des costumes aux franges étaient suffisants pour devenir des Indiens !

Il y a eu aussi des imposteurs qui se présentaient en tant qu'Indiens pour bénéficier de la célébrité et d'un revenu sûr : un équilibriste qui s'appelait D'Jelmako ou "Le tonnerre qui résonne" (1857-1933), toujours habillé en cuir, une plume de vautour dans ses cheveux, prétendait d'être le fils d'un père de Marseille et d'une mère indienne Sioux du Canada, mais les papiers ont prouvé qu'il s'appelait Etienne Blanc et qu'il n'avait pas la moindre goutte de sang amérindien. Il n'était qu'un grand paysan de Provence, doué pour l'acrobatie ; Os-Ko-Mon (Fig. 6, 7) ou "Maïs Vert", danseur, poète et chanteur qui avait conquis Paris avec son art, se prétendait être un mélange de Takima ou Tacoma (d'une communauté Pueblo de New Mexico) de la part de son père et Micmac (Nord-Est des Etats-Unis) de la part de sa mère, appartenance contestée par Sioux, une autre professionnelle de la scène, danseuse de cabaret, Molly Spotted Elk d'origine Penobscot toute pure (Fig. 5). Pourtant, Os-Ko-Mon a fait une brillante carrière, ses mélopées, accompagnées d'un tambour sacré ont été enregistrées à Sorbonne et l'artiste a expliqué à un célèbre anthropologue le langage des signes. Grâce à son exotisme, il fut l'attraction des réceptions mondaines et il est devenu le favori de la marquise de Luppé (née Broglie). Dans cette ascension inattendue, il a bénéficié du soutien de Paul Coze (Fig. 4), l'enthousiaste admirateur des Indiens.

Deux sont les personnalités les plus importantes qui ont promu en France la culture et la figure de l'Indien : René Thévenin (1877-1967) et Paul Coze (1903-1974). Le premier, contaminé déjà par les lectures de Fenimore Cooper et Mayne Reid, a pris contact, dans son enfance, avec le spectacle de Buffalo Bill qui l'a conquis pour le reste de sa vie. En 1908, il a publié un livre intitulé *Comment nous sommes devenus Peaux-Rouges*, où il expliquait la façon d'exécution des mocassins, des vêtements en cuir et de la couronne de plumes, d'un *tepee* ou d'un calumet. Ultérieurement, il a tout repris et développé dans la revue *Vaillant* des années '60, où il signait avec un pseudonyme en total accord avec son âge avancé : Sachem au Scalp Blanc (voir mon article

„L'érfaçe de Pif...”, dans ce numéro). Un portrait complexe du deuxième écrivain est fait par Carine Peltier-Caroff dans son article *Paul Coze, un scout ethnographe au Musée d'Ethnographie du Trocadéro*. Scout passionné, il était, en égale mesure, intéressé par les Indiens qu'il dessinait dès son enfance. La rencontre des deux a été providentielle et a conduit vers une salutaire collaboration, car le plus jeune Coze avait fini l'École d'Arts Décoratifs de Paris. Il avait exécuté les dessins du volume *Mœurs et histoires des Peaux-Rouges*, signé par tous les deux, en 1928 (Fig. 4). La même année, Coze fait un voyage de 3 mois au Canada, en traversant ce territoire d'est à l'ouest jusqu'au Vancouver et Alaska, afin de se documenter sur la vie des indigènes. De retour, il donne plusieurs conférences et publie ses impressions de voyage en attirant ainsi l'attention du directeur du Musée d'Ethnographie de Paris qui va l'engager. En 1930, il allait entreprendre une nouvelle exploration canadienne, accompagné par 4 camarades, pour rechercher les communautés Sioux Stoney, Sarcis, Piegan et Cree. Ils ont fait des films, des photos, des dessins et des enregistrements sur des plaques de phonographe. En 1931, à Trocadéro, il organise l'exposition *Peaux-Rouges d'hier et d'aujourd'hui*, avec des costumes originaux, des armes, des artefacts domestiques, des maquettes et les aquarelles de Coze. On a même publié un livre, en 1932, *Cinq scouts chez les Peaux-Rouges*. Et le 30 Mai 1932, dans la salle Pleyel, on a projeté le film documentaire *Mission Paul Coze des Scouts de France au Canada*, représentation à laquelle a participé aussi Os-Ko-Mon, qui a interprété des danses traditionnelles. Une autre exposition a été organisée en 1935 et on a présenté 200 aquarelles exécutées par des artistes indiens contemporains des communautés Pueblo, Navajo, Sioux et Kiowa. C'est ainsi que Coze a rendu connue en France la créativité des plasticiens amérindiens qui avaient abandonné les techniques traditionnelles pour s'exprimer dans un langage moderne, contigu avec le présent.

Un autre aspect des initiatives de l'artiste et de l'ethnographe de promouvoir la culture et la civilisation ancestrales du Nouveau Monde fut la fondation, en 1929, du "Cercle d'études Indiennes Wakanda", qui, pendant 30 ans, a réuni les passionnés de ce thème qui, dans ce milieu propice, pouvaient s'habiller de vêtements amérindiens, mettre en scène de diverses cérémonies ou fabriquer des objets d'artisanat. Pendant la deuxième moitié de sa vie, Coze s'est établi à Santa Fe, New Mexico, pour être plus proche de sa passion d'une vie.

Les auteurs de ce volume, surtout ceux qui s'occupent de la diffusion de l'intérêt pour les Indiens et l'entraînent dans le jeu des Peaux-Rouges à l'âge de la maturité, ont adopté un terme original pour désigner ce phénomène : *indianisme* et *mouvement indianiste*, avec un impact très fort sur les Français, jusqu'à nos jours. En 1966, on a organisé un campement indien dans la Vallée des Peaux-Rouges où se réunissaient ceux qui désiraient vivre,

pour de bon, l'expérience du retour à la nature. Il faut noter que ces passionnés ne considéraient "Indiens" que ceux des tribus nomades des Grandes Prairies, en ignorant totalement les autres communautés. Ce qui dénote une superficialité et un manque d'intérêt pour une connaissance d'ensemble des civilisations américaines. L'un des promoteurs a été Gilbert Lafaille (mort en 2008) qui a pris le nom de Tatanka Sa et se considérait membre du clan du Bison Blanc. Un autre indianiste est Loup Gris, né en 1945, qui vit isolé et s'habille en Mohawk. Le mouvement indianiste français édite également un périodique, *Big Bear*. Parmi eux, il y a aussi des chamans et des sorciers qui ont adopté des méthodes traditionnelles de guérison et affirment qu'ils ont des visions et communiquent avec le Grand Esprit, Wakan Tanka. Les amérindiens véritables ne sont pas d'accord avec cette imitation de leurs traditions, interprétées d'une façon simpliste et fautive par les blancs qui se prennent pour des Indiens, mais les indianistes actuels ne sont point affectés par leurs protestes et leur analyse critique et ils continuent leur activité selon leurs propres règles.

Un plasticien français contemporain, Ivan Messac, dans l'œuvre duquel il y a eu aussi une période indienne, entre 1971 et 1973, raconte comment a-t-il été attiré par ce sujet dès son enfance, suite au fait que son père, employé des chemins de fer, avait travaillé pour quelque temps aux Etats-Unis et, une fois de retour, il avait apporté des publications illustrées sur l'Ouest et une paire de mocassins authentiques. Il avait joué, avec ses camarades du même âge, aux Indiens et aux cowboys. En 1969, à ses 21 ans, au Salon des jeunes peintres, il expose un ouvrage dans lequel le chef Geronimo fait voir son estomac traversé par un train. Il a créé alors toute une série d'Indiens appelée *Minorité absolue* en gagnant ainsi une rapide célébrité. C'est ainsi qu'il arrive à connaître quelques uns des militants pour les droits des indigènes qui avaient formé le groupe American Indian Movement (AIM), en faveur desquels il a participé à une vente charitable d'œuvres d'art.

Le volume qui a accompagné l'exposition *Le scalp et le calumet* se termine avec quelques annexes, un catalogue détaillé des ouvrages exposés et une ample bibliographie.

L'argument fort de l'exposition et du catalogue fut que le premier à illustrer les types des habitants et les aspects de leur vie afin de les rendre connus à ses co-nationaux au XVI<sup>e</sup> siècle fut un Français, Jacques Le Moyne de Morgues, dont les ouvrages ont été restitués à l'actualité, 400 exactement depuis leur élaboration, par Stefan Lorant, dans son livre *The New World. The First Painters of America* (New York, 1965).

Ceux intéressés, soit en qualité de chercheurs, soit comme simples amateurs de l'histoire et de l'art de l'Ouest et des amérindiens, sont habitués à l'iconographie produite presque exclusivement sur le territoire américain, valorisée par la littérature de spécialité en anglais. C'est pourquoi ce catalogue

enrichi par des études académiques et admirablement illustré par des artistes français est une rareté et doit être apprécié au maximum et promu assidument. Il y a des antécédents dans la bibliographie française de spécialité, même si, s'agissant plutôt d'ouvrages de popularisation, on ne peut pas parler du même niveau : René Thévenin et Paul Coze ont publié, à Payot, *Mœurs et histoire des Peaux-Rouges*, le Français cowboy Joê Hamman a écrit quelques évocations romancées de la grande épopée de la colonisation de l'Ouest et, récemment, en 2009, au

<sup>1</sup> Adrian-Silvan Ionescu, L'exposition *Indiens des Plaines*, Musée du Quai Branly, le 8 Avril – 20 Juillet 2014, in SCIA, Artă plastică, serie nouă, tom 4(48) 2014, p. 223-228.

Deux nouveaux livres sur le futurisme : GIOVANNI LISTA, *Qu'est ce que le Futurisme ?*, Gallimard, Paris, 2015, 1163 pag., avec illustrations ; GIOVANNI LISTA *Le Futurisme, textes et manifestes : 1909-1944*, Éditions Champ Vallon, Ceyzérieu, 2015, 2206 pages, avec illustrations.



Né en Italie et vivant à Paris depuis 1969, directeur des études au Centre National de la Recherche Scientifique et fondateur, en 1988, de la revue *Ligeia*, Giovanni Lista a lié son nom de manière indéfectible au mouvement artistique appelé futurisme.

Il y a un certain nombre d'années, ayant l'intention de me rapporter à la version originale rédigée en français du manifeste de Marinetti publié

Palais des Arts de la ville de Dinard de Bretagne, on a organisé l'exposition *On les appelait sauvages...* avec des pièces d'une grande valeur provenant de collections privées françaises et, en 2014, au Musée du Quai Branly de Paris, on ouvre l'exposition *Indiens des Plaines*<sup>1</sup>, toutes les deux, accompagnées de catalogues richement illustrés, la seconde, bénéficiant aussi de textes signés par des célébrités du domaine de l'anthropologie et de l'ethnographie. Tout cela ne fait que démontrer l'intérêt qui existe en France pour les populations indigènes habitant l'Amérique du Nord, et ce volume offre une approche originale du thème, par la révélation de l'iconographie et de la littérature de spécialité réalisées par des auteurs français, trop peu connues en dehors de leur pays.

Adrian-Silvan Ionescu

en 1909, j'ai constaté avec stupeur que ce texte était introuvable dans les bibliothèques les plus importantes de Roumanie. Au moment où j'ai pu entrer en possession du livre intitulé *Futurisme : manifestes, documents proclamations*, paru en 1973 à Lausanne, aux Éditions L'Âge d'Homme, j'ai eu une pensée reconnaissante pour son auteur, qui était justement Giovanni Lista. Désormais, j'avais à ma disposition – c'est ce que je m'imaginai alors – la quasi-totalité des textes programmatiques que Filippo Tommaso Marinetti et ses adeptes avaient produits et publiés au fil des années.

Il y a peu de temps, je suis entré en possession des deux derniers livres que Giovanni Lista a consacrés au futurisme. C'est l'auteur lui-même qui me les a offerts, dans l'ambiance de la revue *Ligeia*, qu'il dirige avec un admirable dévouement et parmi les collaborateurs de laquelle j'ai l'honneur de me compter. Maintenant que ces deux volumes se trouvent sur ma table de travail, je me rends compte que la jubilation ressentie en parcourant l'ouvrage publié à Lausanne était justifiée, mais tout à la fois précoce. C'est parce que les deux ouvrages dont je signale la parution – à l'intention des chercheurs mais aussi du grand public – ont atteint l'exhaustivité, un idéal qui se laissait déjà entrevoir lorsque j'ai pu feuilleter pour la première fois et puis approfondir la lecture de l'ouvrage intitulé *Futurisme : manifestes, documents proclamations...*

Les deux livres que je vais présenter ont été publiés en 2015. Vu leur importance, il serait difficile d'établir entre eux un ordre de prééminence. Une lecture approfondie fait apparaître, indubitablement, que les deux ouvrages, conçus comme distincts, se complètent l'un l'autre, constituant un traité exhaustif consacré au mouvement futuriste. Au fur et à mesure que la lecture progresse, le lecteur acquiert la conviction que ces deux volumes, considérés ensemble, constituent un système de vases communicants, à l'intérieur duquel le niveau de l'information aussi bien que son intensité se trouvent uniformisés. Ainsi, les deux livres finissent par se

compléter réciproquement. En vertu de cette complémentarité, il s'impose avec nécessité que la lecture du volume *Qu'est-ce que le futurisme ?* – paru chez Gallimard en 2015 – précède celle du livre intitulé *Le futurisme, textes et manifestes : 1909-1944*, paru aux Éditions Champ Vallon, toujours en 2015. Je pense que la publication quasi simultanée des deux ouvrages contribue à souligner leur complémentarité.



Le titre du premier volume ne doit induire en erreur personne, pas même un lecteur non avisé. Il ne s'agit pas, comme on pourrait le croire, d'un ouvrage de vulgarisation, destiné à familiariser le lecteur avec les « rudiments » du futurisme, tout au contraire : on se trouve devant un véritable traité, dont la dimension théorique est amplifiée grâce à la richesse des détails concrets. Ainsi, le lecteur prend part à un phénomène que l'on peut appeler « la vie futuriste », modelée au début du XXe siècle par une nouvelle sensibilité en train de naître et dont il faut chercher les fondements dans ce que je vais désigner par le syntagme « le règne technologique », que les futuristes ont été les premiers à exalter. Mais du « règne technologique » jusqu'à la dimension quotidienne, triviale, de l'existence il n'y a qu'un pas. On apprend, par exemple, que le futurisme s'est intéressé à la totalité des aspects de l'existence, proposant finalement un remodelage de l'ensemble de la société, surtout de la société italienne. Voilà ce qui annonce les futurs projets sociaux – utopiques, certes – promus par les dadaïstes. Les dadaïstes ont découvert dans ce que

nous appelons généralement « vie sociale » une boîte de résonance presque idéale pour leurs idées, comme si cet « instrument » précieux leur était prédestiné. En fait, c'est un héritage qui leur vient des futuristes.

En suivant les voies d'une approche théorique discrète – mais intense et ferme –, Giovanni Lista réalise, par ses récentes contributions, une histoire analytique du futurisme. Le public apprend des détails ignorés, jusqu'il y a peu de temps, même par le lecteur avisé. Certains de ces détails deviennent perceptibles à travers la reconstitution historique réalisée par l'auteur ; d'autres sont présentés à travers des documents tout nus, mis à la disposition de quiconque voudrait approfondir le phénomène appelé « mouvement futuriste ». Le fait que ces deux ouvrages sont effectivement à considérer comme un tout unitaire résulte également de la section finale du premier volume, intitulée de façon suggestive *Dictionnaire des futuristes* ; elle sert de lien entre la reconstitution historique que contient le volume *Qu'est-ce que le futurisme ?* et le corpus de documents réuni dans *Le Futurisme, textes et manifestes*, corpus que je considère comme exhaustif ou comme tendant asymptotiquement vers l'exhaustivité.

La richesse des faits que contiennent les deux ouvrages est coordonnée de manière continue grâce à la trame théorique que l'auteur élabore au profit de sa démarche. La succession des chapitres constitue le diagramme même, vivant et pulsatile, du message de nature théorique induit par l'auteur. Son rôle de guide s'avère essentiel, vu l'abondance des informations présentées. Le simple fait de les identifier, de les consigner et de les organiser suivant une hiérarchie apte à refléter l'évolution des phénomènes historiques présuppose des efforts impressionnants, résultat d'une existence consacrée à la recherche. Des chapitres introductifs du volume *Qu'est-ce que le futurisme ?* il ressort que l'auteur a bien saisi comment Filippo Tommaso Marinetti, initiateur du mouvement, a conféré à son effort instaurateur une dimension quasi mythique. En témoignent les chapitres *Anthropogonie, pluralité et activisme* et *Marinetti mythographe et théoricien*. Au cœur même de cette « anthropogonie » on découvre l'épisode de l'accident d'automobile dont Marinetti a été victime. Cela s'est passé le 15 octobre 1908, dans un quartier périphérique de Milan. Au volant de son automobile Isotta-Fraschini – qu'il venait d'acheter le jour même –, Marinetti achève sa course les roues en l'air dans le fossé plein de boue d'une usine, étant sauvé par des ouvriers qui se trouvaient là. Il s'en est fallu de peu qu'il n'y perdît la vie ! L'accident est fidèlement évoqué dans le préambule du manifeste. Dans l'esprit du lecteur qui parcourt pour la première fois l'ouvrage *Fondation et Manifeste du Futurisme*, sans avoir bénéficié de l'effort de nature archéologique propre à l'exégèse de Giovanni Lista, cet épisode se confond avec une simple fiction littéraire. Marinetti affirme que c'est à ce moment-là qu'il a eu la

première fois l'intuition du mot « futurisme ». Ce que nous désignons ici par le syntagme « règne technologique » de même que l'idée de dynamisme représentent les véritables « paramètres » permettant d'identifier toute activité futuriste. Au cours de ses considérations, Giovanni Lista insiste tout particulièrement sur ces « paramètres ». Selon lui, c'est le « dynamisme pictural » qui sépare les futuristes des peintres cubistes, qui étaient leurs contemporains au sens le plus étroit du terme ; le même dynamisme se prolonge dans la *déclamation dynamique et synoptique*. Le mélange public-actants que présupposait la « déclamation dynamique et synoptique » annonce déjà le tumulte des futures manifestations dadaïstes. La genèse des manifestations de Zürich ne peut donc pas être détachée de l'expérience des « soirées futuristes ».

Le deuxième livre, *Le futurisme, textes et manifestes: 1909-1944*, deux fois plus ample que le premier, *Qu'est-ce que le futurisme ?* – déjà assez impressionnant par le nombre de pages qu'il comporte et par la densité de l'information –, peut et doit être considéré comme un « miroir factuel » des idées, des considérations et des événements historiques que contient le premier livre. *Le futurisme, textes et manifestes...* met en contact non seulement le simple lecteur mais aussi le chercheur avisé avec le futurisme même. À commencer par l'information visuelle et sonore sur laquelle se fondent les œuvres des futuristes et jusqu'aux faits et événements liés à leur vie quotidienne, tout semble avoir été concentré dans ce livre, qui devient ainsi un véritable corpus de documents illustrant une réalité que je suis tenté de qualifier de « civilisation futuriste ». Considérée dans cette perspective très large, la matière factuelle présentée n'a pas besoin d'être hiérarchisée. Chaque document s'avère être de la plus grande importance, ce qui entraîne des conséquences tout à fait imprévues et surprenantes sur la lecture. Après avoir assimilé le matériel présenté, on peut également imaginer un autre type de lecture, différent de celui habituel, *da capo al fine*. On pourra ainsi aborder les textes et les manifestes futuristes comme on le ferait en présence du « Livre » de Stéphane Mallarmé. C'est au cours d'une telle exploration que le manifeste de Giacomo Balla intitulé *Le Vêtement masculin futuriste* a attiré mon attention d'une manière toute particulière. Je finirai ces considérations en focalisant mon attention sur ce fragment, tout à fait pittoresque, dans l'espoir qu'il pourra inciter à la lecture non seulement les étudiants, mais aussi la nouvelle génération de spécialistes en train de se cristalliser. J'espère que ce manifeste réussira à convaincre mes jeunes lecteurs potentiels – comme il m'a convaincu moi-même – que chacun des détails présentés dans *Le futurisme, textes et manifestes* contient l'ensemble du phénomène que toute l'Europe, à partir de l'année 1909, appelle le « mouvement futuriste ». C'est là la preuve du remarquable pouvoir d'investigation et de synthèse de Giovanni Lista. Poursuivant sa vision, il a mené à bonne

fin son projet, matérialisé dans les deux livres qui font l'objet des présentes considérations. À titre d'illustration, voici un échantillon du texte de Giacomo Balla qui aborde le thème du *Vêtement masculin futuriste* :

« L'humanité a toujours porté le deuil, ou l'armure, ou la chape hiératique, ou le manteau traînant. Le corps de l'homme a toujours été attristé par le noir, ou emprisonné de ceintures ou écrasé par des draperies. [...] C'est pourquoi aujourd'hui comme autrefois les rues pleines de foule, les théâtres et les salons ont une tonalité et un rythme désolants, funéraires et déprimants. Nous voulons donc abolir : 1. Les vêtements de deuil que les croque-morts eux-mêmes devraient refuser... »

En lisant ce fragment dû à Balla, on ne manquera pas de se rappeler la célèbre photo réalisée par Julian Wasser, représentant Marcel Duchamp, désormais vieux et portant « l'uniforme du croque-mort ». Duchamp est en train de jouer aux échecs avec la jeune écrivaine Eve Babitz, complètement nue. Elle représente, de toute évidence, la Mariée du chef-d'œuvre de Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* ou *Le Grand Verre*. Sur la surface du « verre » – présent aussi en toile de fond – se profilent les silhouettes des deux joueurs d'échecs. Comme on le sait bien, parmi les uniformes des neuf Célibataires figure aussi celui du Croque-mort. Tous ces porteurs d'uniformes ont renoncé à séduire la Mariée, qui essaie en vain de leur transmettre l'énergie érotique ou « l'essence d'amour ». C'est l'expression que Duchamp utilise pour désigner « le combustible érotique ». Sans avoir à faire aucun effort – ni de l'intelligence, ni de la perception –, n'importe quel regardeur de la photo de Wasser peut se rendre compte que le joueur d'échecs Duchamp imite en tout les Célibataires. Il gaspille inconsidérément « l'essence d'amour ».

Pour en revenir au texte de Balla – dont le détail faisant référence à « l'uniforme du croque-mort » m'a renvoyé à Duchamp –, on retrouvera le même ton impératif dans les textes de six autres commandements concernant le vêtement masculin futuriste. Les commandements de Balla rappellent les onze commandements du « texte-mère » dont se réclame tout manifeste futuriste – ou peut-être dois-je l'appeler « texte-père », en tenant compte de la misogynie des futuristes ? Je pense là au texte de Filippo Tommaso Marinetti, *Fondation et Manifeste du Futurisme*. Dois-je encore rappeler que le 20 février 1909 – le jour où le manifeste de Marinetti paraissait dans les pages du journal parisien *Le Figaro* – les onze commandements paraissaient également à Craiova, en Roumanie, dans la revue *Democrația (La Démocratie)* ?

Cristian-Robert Velescu

(Traduit du roumain par Maria Țenchea)

*Ion Vlasiu 1908-1997*, Ioana Vlasiu, Ioan Șulea, Cora Fodor (coord.). Muzeul Județean Mureș – Muzeul de Artă, Târgu-Mureș, 2017

Le catalogue *Ion Vlasiu 1908-1997* (309 p.) a été publié à l'occasion de l'inauguration de la Collection Ion Vlasiu au sein de la Galerie d'art du musée d'art de Târgu-Mureș en 2016. Si la donation Vlasiu a été initiée par le sculpteur lui-même dès 1986, elle a été, depuis, enrichie par des acquisitions. Cent neuf œuvres de Ion Vlasiu se trouvent aujourd'hui dans les collections du musée de Târgu-Mureș. Un catalogue, modeste, de la donation fut publié en 1988. Mais il a fallu attendre presque 30 ans pour qu'un catalogue richement illustré et bien documenté voie le jour. Cinq contributions signées par des historiens et critiques d'art viennent éclairer le lecteur sur la vie et la création du sculpteur, la réception critique de son œuvre, son expérience artistique dans le Banat et sur la constitution de la Collection Vlasiu. Des articles inédits (Ileana Pintilie et Cora Fodor) complètent les témoignages des regrettés Mihai Drișcu et Theodor Redlow, publiés dans les années 80, et l'article de Gheorghe Vida, publié pour la première fois en 1998 dans la revue *Vatra*. La partie documentaire a été réalisée par Ioana Vlasiu.

Si la figure et les œuvres de Ion Vlasiu reviennent constamment dans la littérature de spécialité, force est de constater que seulement trois études à vocation monographique leur ont été consacrées. La première, publiée par les éditions Meridiane (Bucarest) en 1970, est une brève présentation de l'artiste signée par Dan Grigorescu. Un résumé en français, une anthologie de textes critiques, quelques repères biographiques et bibliographiques – réalisés par l'artiste – sont complétés par un cahier iconographique assez riche, conçu également par Vlasiu (101 illustrations). Des témoignages du sculpteur, intercalés parmi les illustrations, donnent des clés d'interprétation et rythment le choix d'une présentation en fonction de la technique et du matériau (modelage, marbre, pierre, bois). La seconde publication remonte à 1973 (édition Dacia, Cluj-Napoca) : il s'agit d'une présentation de Ion Frunzetti, l'un des rares critiques et historiens de l'art à avoir manifesté un intérêt constant pour la sculpture, suivie d'une sélection de 29 sculptures reproduites en noir et blanc. Cet ouvrage est bilingue, roumain-anglais. Le dernier ouvrage en date consacré à Vlasiu a été publié en 1984, aux éditions Meridiane (Bucarest). L'auteur, Călin Demetrescu, signe un essai suivi de 87 illustrations. Une chronologie et une anthologie de textes critiques complètent l'ensemble.

---

<sup>1</sup> Ces extraits sont tirés de Ion Vlasiu, *În spațiul și timp*, éd. Dacia, Cluj-Napoca, 1970.

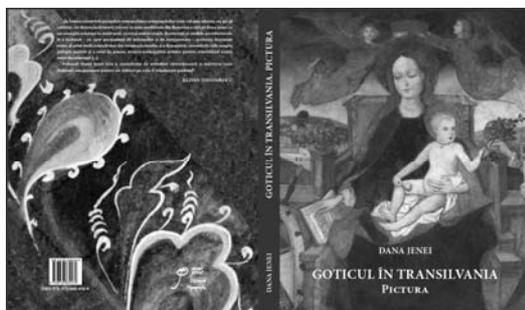
Par rapport à ces trois publications majeures, l'ouvrage actuel a l'ambition d'offrir une vue d'ensemble de l'activité du sculpteur et du peintre, présentée de manière chronologique et thématique à la fois : 277 reproductions offrent pour la première fois la possibilité d'appréhender l'étendue de l'œuvre de Vlasiu. Sans être exhaustif, le catalogue est très complet. Rajoutons à cela des images en couleurs qui, toujours pour la première fois, changent notre perception d'un corpus que nous étions habitués à voir en noir et blanc. Les titres des chapitres du catalogue proprement dit proviennent des écrits de Vlasiu, dont le lecteur peut retrouver quelques fragments dans les annexes.

Les textes accompagnant le catalogue apportent des informations qu'aucune des études monographiques citées en amont ne proposaient. L'article « Le jeune Vlasiu dans le reflet de la critique » signé par l'historien de l'art Gheorghe Vida revient sur des questions et aspects fondamentaux de sa réception. Très bien documenté, cet article prend comme socle d'étude la période de début de Ion Vlasiu, de 1932 à 1936. Ileana Pintilie, professeure d'histoire de l'art à l'Université de l'Ouest de Timișoara, propose un article plus général sur les expériences de l'artiste autour de Timișoara (« Ion Vlasiu et l'expérience artistique de Banat »). Une autre historienne de l'art, conservatrice au musée d'art de Târgu-Mureș, Cora Fodor livre un long article consacré à la constitution de la collection et à la galerie Ion Vlasiu, richement illustré par des vues de la dite galerie (« Face au temps. La collection Ion Vlasiu au Musée d'Art de Târgu-Mureș »). Les contributions de Mihai Drișcu et Theodore Redlow relèvent plus de l'ordre du témoignage. « L'instinct du jeu » apporte, en une page, une nouvelle dimension à l'interprétation de l'œuvre de Vlasiu : en effet, l'élément ludique avancé par Drișcu semble être un aspect souvent occulté par la critique et l'histoire. « Deux jours à Bistra avec Ion Vlasiu » de Theodore Redlow se présente sous la forme d'un entretien, une plongée dans l'intimité spirituelle de l'artiste, chez lui.

En raison de sa richesse, la partie documentaire qui vient compléter les textes et les images, fait du catalogue Vlasiu un indispensable outil de recherche. Des repères biographiques (traduits en anglais et hongrois), une bibliographie mise à jour, une anthologie critique, des fragments du journal de l'artiste, un échantillon de sa correspondance (lettres reçues), ainsi que les listes des œuvres reproduites enrichissent l'ensemble.

Si l'intérêt pour la sculpture roumaine des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ne semble pas animer les historiens de l'art, il est important de saluer cet ouvrage, rare dans son genre, sur la scène éditoriale roumaine. Reconnu pour sa qualité scientifique, le catalogue *Ion Vlasiu 1908-1997* a remporté en 2015 le prix de l'Académie Roumaine « G. Oprescu », section beaux-arts, architecture et audiovisuel.

DANA JENEI, *Goticul în Transilvania. Pictura (c. 1300 – 1500)* [ *L'art gothique dans la Transylvanie. La Peinture (c. 1300 – 1500)* ], Bucarest, Editions Oscar Print, 2016, 240 pages, 153 illustrations englobées dans le texte; résumés en anglais, français, allemand.



Le livre paru sous le titre *Goticul în Transilvania. Pictura (c. 1300 – 1500)* [ *L'art gothique dans la Transylvanie. La Peinture (c. 1300 – 1500)* ] est le résultat de plus de deux décennies de recherches dans les églises de la Transylvanie, peintes à l'intérieur ou prévues de retables. Ces églises, catholiques au moment où elles ont reçu la peinture murale, sont passées aux confessions luthérienne, calvinienne ou unitarienne et en même temps les communautés ont adopté les croyances nouvelles, vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. La grande majorité des ensembles muraux de ces églises étaient recouvertes de plusieurs couches successives de crépi, conformément aux préceptes anti-icôniques de chacun de ces cultes. De même, plusieurs retables ont été détruits ou repeints par des raisons d'ordre religieux.

Un vaste programme de récupération de ces peintures murales et de leur mise en valeur a été initié surtout par les représentants des communautés religieuses, financé par eux, soit par l'intermède de sponsorisations, soit par le Programme National de Restauration du Ministère de la Culture, programme mis en œuvre par l'Institut National du Patrimoine, avec la collaboration d'éminents restaurateurs spécialisés.

Dana Jenei a bénéficié ainsi des nombreuses restaurations de ce type, circonstances qui ont facilité son effort de mettre dans une lumière nouvelle un phénomène partiellement connu par nos prédécesseurs (dans la mesure où les peintures étaient partiellement visibles ou, au moins, reconnaissables), mais qui, aujourd'hui est accessible et interprétable grâce à beaucoup plus d'informations conservées *in situ*, sur les parois.

Face à la plus complète recherche publiée par Vasile Drăguț en 1972, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania/Iconographie des peintures murales gothiques de la Transylvanie* (in *Pagini de veche artă românească II*, București, Editura Academiei RSR, p. 7-83), qui a inventorié tout ce qu'on connaissait à ce moment-là, le livre dont on parle ici est beaucoup plus riche, parce que Dana Jenei introduit, à côté des ensembles muraux

récemment restaurés une ample discussion concernant les sources des peintres, l'identification de plusieurs noms d'auteurs présumés, découverts sur les œuvres (spécialement sur les retables de XV<sup>e</sup> siècle), les rapprochements stylistiques entre les peintures déjà bien connues (Mălâncrav) et les autres récemment restaurées (Ighișu Nou). Un nombre significatif de récentes restaurations change complètement notre image sur la peinture gothique de la Transylvanie (Alțâna/Sibiu, Apold/Sibiu, Cricău/Alba, Mugeni/Mureș, Remetea/Bihor, Sânpetru/Brașov etc.).

Le livre dont on parle ici n'est pas un répertoire de peinture murale ou de l'iconographie de la peinture gothique de la Transylvanie, mais une synthèse, problématique dans son essence, centrée sur quelques aspects majeurs que ces peintures dévoilent et qui soulève de nombreuses questions, certaines, ayant déjà des réponses dans ce travail, d'autres, attendant encore des solutions, car, comme chaque recherche, celle-ci, aussi, reste ouverte aux nouvelles découvertes et aux nouvelles interprétations.

L'œuvre est présentée dans une clef moderne, qui part de l'image et de son analyse iconographique et stylistique, vue dans un contexte historique local transylvain et dans un autre, plus large européen, de la recherche et de la découverte des sources écrites, dessinées ou peintes, de la découverte des modèles possibles, adaptés et interprétés, d'analogies, de messages, premièrement celui théologique, parce que nous sommes encore dans le Moyen Age et les peintures étaient destinées aux églises.

Une somme de démonstrations convaincantes nous porte sur une iconographie commune de l'Europe catholique gothique, parmi des thèmes et de modèles qui circulaient par l'intermédiaire des manuscrits enluminés ou par les nécessaires cahiers de modèles utiles non seulement dans le processus de formation corporatiste des futurs peintres, mais aussi comme moyen indispensable pour la solution des problèmes de création. C'est émouvant de voir dans ce livre des images comparatives tirées des codex célèbres et de les retrouver sur les parois d'une église ou d'une autre de la Transylvanie ou sur les retables du même pays.

L'intrusion du laïque, par la figuration des donateurs, ne porte pas sur le message essentiel, mais apporte le témoignage des changements dans le mental et dans le goût, congruents au monde occidental, face auxquels les artistes qui ont travaillé en Transylvanie ne restaient pas isolés. Bien au contraire, ils sont devenus réceptifs et même inventifs.

Le texte est soutenu par un grand nombre d'illustrations (153) d'une très bonne qualité. Certaines images sont publiées ici pour la première fois, parce qu'elles ont été récemment découvertes, sous plusieurs couches de crépi, ou restaurées, et, avec ce dernier processus, un nombre significatif de détails qui changent notre perception sur l'ensemble, sur les thèmes ou sur la signification ou sur le message à transmettre est mis dans une nouvelle lumière.

Une bibliographie substantielle est complémentaire au texte et les résumés traduits en anglais, français et allemand donnent accès à ceux qui ne connaissent pas le roumain.

Avec l'ouvrage *L'art gothique dans la Transylvanie. La Peinture (c. 1300 – 1500)* [*Goticul în Transilvania*].

*Artiști români în străinătate (1830-1940). Călătoria, între formația academică și studiul liber*, București, editura Institutului Cultural Român, 2017, 472 p, 36 planșe.

Adrian-Silvan Ionescu mène depuis longtemps une activité de recherche soutenue sur le thème de la formation et de l'évolution des artistes roumains et des écoles d'art roumaines. Conscient de l'utilité d'une pareille recherche, il a entraîné ses collègues de l'Université nationale d'Art de Bucarest et de l'Institut d'Art « George Oprescu » à publier leurs recherches dans des volumes collectifs qui rendent compte de leurs investigations et réflexions sur des sujets particuliers. Un des derniers en date, *150 de ani de învățământ artistic național*, volume publié en 2014, à l'occasion de la célébration du centenaire de l'École nationale des Beaux-Arts de Bucarest, réunit des études des chercheurs provenant de divers champs artistiques : des historiens et critiques d'art, des muséographes et conservateurs de musées.

Le volume publié en 2017 autour de l'idée du voyage des artistes vient compléter tout naturellement l'aspect de la formation des artistes roumains à travers leurs séjours à l'étranger, séjour d'études ou d'agrément. Les contributeurs sont tous des chercheurs aguerris dans leurs domaines et qui ne sont pas à leur premier coup d'essai sur cette thématique. C'est cette grande expérience qui donne à leurs textes un poids et en même temps une limpidité pour la lecture. Certains lecteurs pourraient être découragés par la longueur des textes : l'étude introductive d'Adrian-Silvan Ionescu, « Le voyage comme art et pour l'art » ou par l'essai d'Ioana Vlasiu : « Les voyages de la formation. Peintre de Roumanie à Munich autour de 1900 ». Mais la masse impressionnante d'informations est présentée sous la forme d'une longue histoire, agréable à lire, soutenue d'une parfaite rigueur scientifique.

Dans l'étude d'introduction, le lecteur est averti dès le début que suivre les voyages des artistes est une invitation à un autre voyage, dans l'histoire de l'art roumain à l'époque moderne. L'auteur est un « guide » expérimenté qui maîtrise le parcours des artistes ainsi que la description des lieux où ils ont voyagé, à la recherche de nouveaux espaces, de nouvelles expériences. Ces voyages ont contribué à la constitution d'importantes collections dans le pays, comme celle de Iasi réunie par Gheorghe Panaiteanu, ou au perfectionnement des artistes qui devaient enseigner, une fois rentrés dans le pays. Journaux, correspondances, écrits constituent de précieuses sources pour alimenter ces images des artistes voyageurs. Si des artistes comme Theodor Aman,

*Pictura (c. 1300 – 1500)*], Dana Jenei ajoute à la bibliographie d'histoire de l'art de Roumanie un livre substantiel, absolument nécessaire et en même temps exemplaire.

Tereza Sinigalia

Constantin Lecca ou Gheorghe Tattarescu, empruntaient le chemin de Constantinople, puis de Rome, Paris ou Munich, d'autres suivaient des trajectoires précises – Munich ou Paris, ou les deux – selon leurs centres d'intérêt.

C'est à la suite de cette démonstration qu'Adrian-Silvan Ionescu présente dans « Orientaliști și parizieni » deux des plus importants artistes reporters : Carol Pop de Szathmari et Theodor Aman dont l'œuvre – photographique et graphique pour le premier et pictural pour le deuxième – témoigne de leur expérience enrichissante à travers les voyages. Ils s'inscrivent dans le contexte historique de leur époque, quand la « question orientale non résolue » avait des échos en Occident vers lequel ils étaient attirés. Cet Orient si proche pour les pays du Bas-Danube offrait de nouveaux aspects pittoresques qu'ils ont exploités dans leur œuvre.

Corina Teaca, dresse un tableau historique de la société roumaine du XIXe siècle afin d'argumenter les « transferts culturels » qui ont pu avoir lieu à travers les voyages des Roumains à l'étranger et aussi des personnalités étrangères qui, par diverses raisons, ont eu l'occasion de découvrir la société roumaine qui se trouvait aux croisements des chemins et des civilisations. C'est dans ce contexte qu'ont pu se constituer des collections d'art importantes comme celle de la Pinacothèque de Iasi, suivies de la création, dans les capitales des deux Principautés roumaines, des Ecoles des Beaux-Arts, à Iasi et à Bucarest. Corina Teaca présente un éventail d'événements qui ont contribué à la modernisation de toute une génération d'artistes formés à l'école académiste.

Sans surprise, Gabriel Badea-Paun propose un essai sur l'attraction que Paris a exercée sur les artistes roumains : fascination de la ville, de l'art, des ateliers, des musées et des expositions. Auteur d'un important volume sur le sujet – *Pictori români în Franța 1834-1939*, qui attend d'être traduit en français – Gabriel Badea-Paun, concentre son étude sur l'effort des artistes roumains d'être présents dans les galeries parisiennes, sur leur volonté de se frayer un chemin malgré les difficultés de leur séjour parisien. Les possibilités de se former à Paris : l'École des Beaux-Arts, les ateliers et les Académies libres, ouvrent aux artistes roumains – certains d'entre eux ayant connu la formation à Munich – de nouvelles perspectives. Passant en revue les artistes qui se sont manifestés dans des expositions collectives, l'auteur commente les événements qui ont véritablement mis en valeur l'art roumain, parmi lesquels, l'Exposition d'art ancien et moderne roumain de 1925 au Jeu de Paume et surtout l'Exposition internationale de 1937 : les fresques du Pavillon roumain ont été réalisées par Jean Al. Steriadi, Theodorescu-Sion, Olga Greceanu,

Magda Iorga, Stefan Constantinescu, Anastase Demian et Costin Petrescu. Mais malgré tout, conclut l'auteur, ces artistes n'ont pas réussi à s'imposer dans l'espace français.

L'Italie ne pouvait pas manquer aux destinations des artistes et hommes de lettres roumains, si l'on pense aux voyages « à but académique » de Gheorghe Asachi, ou aux pérégrinations académiques soutenues par le prince ou par Eforia Școalelor, de Gheorghe Nastaseanu, Gheorghe Lemeni, Gheorge Tattarescu, Petre Mateescu, Petre Alexandrescu. Ramona Caramelea annonce dès le début de son essai, une des motivations de ces voyages : l'attraction de la « sœur italienne », et poursuit le parcours des artistes bénéficiaires des bourses ainsi que les voyages privés qui, d'après l'auteure, ne sont pas encore bien documentés.

L'essai qu'Adrian-Silvan Ionescu dédie à la période américaine de Carol Storck, « Un tânăr artist bucureștean în Lumea Nouă » vient donner un peu de piquant à ce volume, par l'aspect singulier et pittoresque de cette aventure, qui se détache des autres: la correspondance qu'il entretient avec ses parents rend compte de son expérience américaine. Elle reflète aussi le regard d'un jeune artiste ambitieux qui découvre le Nouveau Monde sous tous ses aspects, « du luxe à la misère, de la recherche d'une situation modeste qui puisse offrir le minimum nécessaire à l'existence, à la célébrité et à l'opulence... ».

Ioana Vlasiu commence son texte sur les peintres roumains à Munich autour de 1900 par un constat amer en faisant remarquer l'absence des artistes roumains à une grande exposition organisée à Munich en 2008 qui célébrait deux siècles d'existence de l'Académie des Beaux-Arts. L'auteure s'emploie, sur environ cent pages, à présenter systématiquement le rôle de cette Académie dans la formation de toute une génération de peintres roumains, qui ont commencé ou complété leurs études dans cette Académie ou dans d'autres écoles d'art de la capitale bavaroise. D'abord, elle passe en revue les « découvreurs » de Munich comme la capitale des arts dans la première partie du XIXe siècle, et recrée, à partir de documents et d'une riche bibliographie, l'atmosphère artistique de ce centre, où « l'art a pris le pouvoir ». L'auteure fait remarquer que parmi les capitales européennes qui attiraient les jeunes créateurs, Munich, Vienne, Paris, Rome, la première était le passage obligatoire pour une majorité d'artistes qui souhaitaient avoir les fondements d'un enseignement classique. Ce passage n'excluait pas Paris. Au contraire, la capitale française était un complément bénéfique à cette instruction. Dans ce processus de modernisation et de renouveau, des artistes qui ont séjourné plusieurs années à Munich, reviennent dans leur pays et mettent les bases des associations artistiques selon le modèle munichois. C'est ainsi que Stefan Popescu, Ipolit Strâmbu, Frederic Storck, Kimon Loghi, Gheorghe Petrascu et d'autres ont mis les bases de l'Association « Tinerimea artistică » en 1902, association qui a marqué la vie artistique roumaine du début du XXe siècle. Auteure d'un important

ouvrage, *Anii '20, tradiția și pictura*, (Meridian, 2000), Ioana Vlasiu analyse avec discernement l'expérience des artistes et hommes de lettres qui, par leurs écrits et correspondance, ont transmis leur regard sur la scène artistique munichoise fleurissante, constatant le retard dans la politique artistique et culturelle de leur pays. Parmi eux, Cecilia Cutescu-Storck, Lascar Vorel qui ont tenu des journaux ou Alexandru Tzigara-Samurcas, qui, bénéficiant d'une bourse de la part du roi Carol I<sup>er</sup>, dresse dans ces *Mémoires* une image complète de la capitale bavaroise grâce à son habitude de fréquenter assidument les musées, les théâtres, les concerts et les ateliers. Plus critique, Caragiale exprime son entière admiration pour la conception des Allemands sur l'artiste qui est vu « comme un élu, un ange envoyé par Dieu pour caresser la misère du monde par le charme du beau idéal », par rapport à ses compatriotes qui ne tiennent pas en estime l'artiste et le considère comme « une sorte de vaurien [...] comme un fou qui vit dans un autre monde que le monde réel... ».

Complexe et dense, l'essai d'Ioana Vlasiu peut constituer à lui-même un livre.

Olivia Nitis, chercheuse engagée dans le féminisme roumain, apporte une contribution particulière à la connaissance des manifestations artistiques des femmes. Elle exploite le peu de documents qui existe et dresse le tableau de l'émergence du féminisme au début du XXe siècle. Elle s'appuie aussi sur les écrits, souvent commentés, de Cecilia Cutescu-Storck, la première femme professeure à l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest, en 1916 et également la seule femme qui a représenté la Roumanie à la Biennale de Venise en 1924 et en 1928. Une place privilégiée dans son commentaire est réservée à Elena Popea qui pendant son long séjour en Bretagne, maintient les liens avec la Roumanie en participant aux expositions collectives dans le pays et également aux expositions en France.

Dans une perspective plus large, Virginia Barbu, refait le parcours des artistes qui, à travers leurs voyages, ont assimilé des modèles qu'ils ont essayé d'appliquer à la culture de leur pays. L'apparition d'associations d'artistes, comme Societatea Amicilor Belelor Arte, Intim Club, Cercul artistic, Ileana, Tinerimea artistică, témoignent d'une volonté de créer en Roumanie un climat artistique propice au développement des échanges et des manifestations artistiques. L'auteure accorde une place à part à la génération des artistes de l'entre-deux-guerres qui ont cristallisé les enseignements de leurs diverses expériences à l'étranger tels Theodor Pallady, Gheorghe Petrascu, Iosif Iser, Stefan Popescu, suivis de près par la jeune génération représentée par Lucian Grigorescu, Henri Catargi, Marius Bunescu, Aurel Ciupe, Adam Balțatu.

La sculpture est traitée dans un chapitre important par Ruxanda Beldiman et Ioana Beldiman à travers le rôle de l'Ecole de Roumanie à Rome qui a permis à des sculpteurs comme Mac Constantinescu, Zoe Baicoianu, Cristea Grosu, Ion Lucian Murnu, Ion Grigore Popovici de poursuivre leur formation. Leur séjour à Rome a été

l'occasion d'exposer leurs œuvres, soit dans leur propre atelier, comme a procédé Mac Constantinescu en 1932, lorsqu'il a présenté une centaine de gravures illustrant *L'Enfer* de Dante, soit dans des expositions collectives organisées à l'Académie de Roumanie, soit à la Biennale de Venise.

Ce large éventail d'aspects présentés dans ce volume collectif est en effet une généreuse invitation

à retrouver l'histoire de l'art roumain et à continuer la recherche afin de compléter certains épisodes qui sont restés jusque-là dans l'ombre. La riche documentation qui se trouve à la base de ces essais est facilement parcourue grâce au style élégant et épuré qui allège la lecture.

*Doina Lemny*

