

RICHARD MEDIONI, *Mon Camarade/Vaillant/Pif. L'histoire complète 1901 – 1994*, Vaillant Collector, Pargny-la-Dhuys, 2012, 560 p. + il.

COMPTES RENDUS



Il y a des livres qui attendent plus longtemps avant d'être présentés et commentés. C'est le cas de ce substantiel volume que j'ai procuré immédiatement après sa publication et ai parcouru avec la rapidité dictée par l'avidité de la curiosité et de la passion pour les personnages aimés, que j'avais connus à l'âge des interrogations. Mais je n'ai pas trouvé le répit nécessaire pour rédiger mes notes.

Pour ceux qui, comme moi, glissent sur la pente descendante de la vie et ont vécu leurs années d'enfance et d'adolescence pendant les décennies 6 et 7 du XX^e siècle, les revues françaises de bandes dessinées ont été un moyen de connaître le monde et d'apprendre le français. J'appartiens à ce qu'on peut appeler **la génération Pif**, et le sympathique petit chien a été l'un de mes amis les plus chers, dès mon enfance jusqu'à mon adolescence prolongée. J'allais apprendre beaucoup plus tard que ces publications étaient éditées par le groupe Vaillant, fondé, en juillet 1946, par quelques membres du Front Patriotique de la Jeunesse, l'aile jeune du Parti Communiste Français. Et même si ma famille n'aimait point le communisme, je n'ai jamais changé mes sentiments pour ces revues qui m'informaient, me stimulaient à la rêverie et nourrissaient mon imagination, en plus, elles élargissaient mon "musée imaginaire" avec un riche répertoire iconographique de très bonne qualité.

Richard Medioni (1947–2016), ancien rédacteur de la revue *Vaillant*, où il a été reçu à l'âge de 20 ans, en 1968, devenu ensuite, en 1971, rédacteur en chef du périodique suivant, décroché du même corps, *Pif Gadget* – connu comme "la période rouge" grâce au frontispice de la couverture dont le fond était rouge – s'est mis à écrire cette ample monographie avec, dans certains chapitres, des valences autobiographiques. Il n'est ni le premier ni le seul auteur de monographies de cette suite de publications : pendant les dernières années du XX^e siècle et les premières du suivant, d'autres auteurs se sont concentrés sur l'histoire des

publications de genre de la même suite ou famille, tel que David Alexandre avec son *Mon camarade*¹, Hervé Cultru avec le volume *Vaillant. 1942–1969 : la véritable histoire d'un journal mythique*² et Patrick Gaumer avec *Dictionnaire mondial de la BD*³. Medioni lui-même a signé, en 2003, l'ouvrage *Pif Gadget, la véritable histoire*⁴ et, quelques années plus tard, il a coordonné trois volumes dédiés à la "période rouge" de la revue *Pif*, qu'il connaissait le mieux, vu sa propre expérience⁵. Mais, cette fois-ci, il a désiré l'élaboration d'un ouvrage définitif, bien documenté et bien illustré, concernant les périodiques de bandes dessinées publiés dans un intervalle de presque un siècle.

Dès l'introduction, il déclare que même s'il a été rédacteur de cette revue du PCF, il n'a eu aucune appartenance politique : "(...) Je dois préciser, afin qu'il n'y ait aucune ambiguïté entre nous, que, si je n'ai aucune attache politique précise, j'ai néanmoins de la sympathie pour les journaux qui sont le sujet de ce livre et pour les valeurs généreuses qu'ils transmettaient". (p.12)

L'auteur démarre son analyse méthodiquement, avec les premières publications illustrées destinées aux jeunes. Le 1 décembre 1901, apparaissait *Jean-Pierre*, édité par le mouvement socialiste et destiné aux lecteurs du milieu populaire, en tant que réaction aux périodiques bourgeois et catholiques destinés aux petits des grandes et riches familles. La revue bimensuelle avait les dimensions 16,5 x 12,5 cm avec, sur la dernière page, une histoire illustrée dont l'auteur était le célèbre artiste graphique Steinlen.

¹ David Alexandre, *Mon camarade*, Editions la Mémoire Vivante, Paris, 1997.

² Hervé Cultru, *Vaillant, 1942–1969 : la véritable histoire d'un journal mythique*, Vaillant Collector, Paris, 2003.

³ Patrick Gaumer, *Dictionnaire mondial de la BD*, Larousse, Paris, 2010.

⁴ Richard Medioni, *Pif Gadget, la véritable histoire*, Vaillant Collector, Paris, 2003.

⁵ Idem (éditeur), *Période Rouge*, Vaillant Collector, Pargny-le-Dhuys, 3 vol., 2009–2010.

Les textes n'avaient aucune connotation politique ou sociale. L'apparition a cessé en septembre 1902.

Le 1 janvier 1911, la Ligue ouvrière de protection de l'enfance, organisation proche au mouvement des syndicats, rend possible la publication de la revue *Petits Bonshommes* qui avait 16 pages et les dimensions 27 x 18 cm et présentait de divers sujets scientifiques pour les petits. A travers des caricatures d'animaux anthropomorphisés, on combattait l'obscurantisme et l'influence de l'église. Pendant la Grande Guerre, la revue cesse son apparition jusqu'en 1922, lorsqu'elle a un format de 25 x 22 cm. Par rapport à la première variante, la seconde manquait de combativité manifeste contre le catholicisme et elle n'avait plus une position claire vis-à-vis du mouvement social et politique. Il n'y avait qu'une seule page de bandes dessinées, démodée quant au style et message. Dans le comité de rédaction il y avait des communistes comme Henri Barbusse, aussi bien que des personnes de gauche, non affiliées, comme Anatole France. Après 159 numéros, la revue cesse son activité, en janvier 1926.

La publication suivante, *Le Jeune Camarade*, parue entre 1921 et 1929, avec le sous-titre *Journal illustré des enfants ouvriers et paysans*, était éditée par la Fédération nationale des Jeunesses communistes. C'était un périodique imprimé en noir et blanc, dans un format de 29 x 21 cm, qui s'était proposé d'être une feuille "réaliste", pas avec des histoires de princes et de fées, mais avec des comptes rendus directement liés à la vie quotidienne, aux difficultés des enfants engagés dans de différentes entreprises, aux inacceptables corrections corporelles appliquées dans les écoles, au clergé catholique suffisant qui faisait appel à la soumission devant l'ordre social établi. C'était une propagande faite ouvertement en faveur de la république soviétique où on avait construit des écoles "grandes et lumineuses" et où les enfants étaient heureux, même s'ils souffraient de faim à cause des oligarchies occidentales – dont la France elle-même, faisait partie, la France, patrie des petits lecteurs auxquels s'adressait la revue, – oligarchies qui avaient mis l'embargo sur les produits alimentaires. La propagande allait tellement loin que, dans le numéro 1 de janvier 1928, on publie, sur la couverture, le portrait de Lénine (p.25). Pour faire preuve de son internationalisme, la revue gardait le même format et publiait beaucoup des matériaux déjà parus dans les publications sœurs de Grande Bretagne et d'Allemagne, *The Young Comrade* et, respectivement, *Der Junge Genosse*. Les bandes dessinées étaient peu nombreuses et d'une qualité modeste.

En 1933, une nouvelle apparition, *Mon Camarade*, dont le rédacteur en chef est Georges Sadoul, futur historien célèbre du cinématographe, qui avait rejoint le Parti Communiste Français, en 1927. Au début, la publication n'avait que 8 pages dont une seulement était consacrée aux bandes dessinées. Plus tard, le format s'est doublé jusqu'à 16 pages et la suite de

dessins s'est multipliée. Le premier objectif de la critique de cette publication était l'école qui, par les principes de soumission devant les autorités et l'église se présentait comme une arme des capitalistes contre les enfants des prolétaires. A travers les messages clairs diffusés dans les textes, les enfants des gens simples étaient instigués à la grève. On posait dans la bouche d'un élève des paroles de personnes âgées pour contester, devant les petits, les mensonges qu'on leur enseignait aux cours d'histoire de la France selon lesquels Jeanne d'Arc aurait entendu des voix divines. Evidemment, l'athéisme – soit-il scientifique ou pas – était chez soi dans ces pages ! Tandis qu'au contraire, l'histoire de la révolution russe et les réalisations du pays des soviets étaient exacerbées, tout comme la Commune de Paris. Dans la première étape de l'existence du périodique, 1933–1934, il n'y avait que 2 pages de bandes dessinées signées par les initiales A.E.A.R., abréviation de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires. Parmi les auteurs se trouvaient des artistes de valeur tel que Fernand Léger, André Lurçat, Paul Signac, Jean Eiffel et Edouard Pignon qui ne pouvaient pas signer indépendamment, car l'œuvre finie était considérée en tant qu'ouvrage collectif (p. 35). Du 1 novembre 1935, la publication allait avoir 4 pages de bandes dessinées et, dès le 3 décembre 1936, lorsqu'elle devient hebdomadaire, une page en couleur y est incluse. Dans le même numéro débutait une série western en bandes dessinées, *Jim Mystère, le justicier*, dessinée par Robert (Bob) Dansler ou Dan Bob (1900–1972), illustrateur expérimenté. C'était le premier de ce genre dans une publication communiste dont l'idéologie était totalement différente de celle du poing et du pistolet, glorifiées dans l'Ouest américain. Le promoteur de ce genre a probablement été Sadoul, grand amateur de films avec cette thématique, liés à la vie de frontière, à la confrontation entre le bien et le mal, entre les garçons aux chapeaux blancs et ceux aux chapeaux noirs des prairies américaines. En avril 1937, Jean Trubert a commencé sa collaboration avec la revue, d'abord, avec un personnage ridicule, le moustachu Pifard, dont les aventures étaient concentrées en 6 cassettes, ensuite, avec des bandes dessinées en séries, inspirées par la grande littérature, *Gargantua*, auquel il a dédié 10 semaines et *Don Quichotte*, s'étendant sur 16 semaines.

Dans les mêmes pages, il y avait des histoires SF et, dès juillet 1937, apparaît la série *Rayon de la mort*, d'après le roman d'Alexeï Tolstoï, *L'hyperboloïde de l'ingénieur Garin*, dont le scénario a été écrit par Sadoul et les dessins faits par Pierre Duteurtre, qui signait Dut. Les deux ont également réalisé ensemble deux autres séries SF, *Les Robinsons d'Insectopolis* et *Fred Hardi en l'an 2039*.

Medioni fait une brève présentation des faits historiques dont le résultat fut, en France, la dissolution, le 26 septembre 1939, du Parti Communiste, 23 jours après la déclaration de guerre contre

l'Allemagne nazie, et l'interdiction des périodiques édités par celui-ci, *Mon Camarade*, y compris. La dernière apparition, le 14 septembre, avait le numéro 198. Aujourd'hui, cette publication est très rare. L'auteur raconte comment, après avoir publié sa monographie sur *Vaillant*, en 2003, il a été contacté par le fils de l'ancienne secrétaire de rédaction de *Mon Camarade* qui lui a un peu reproché qu'il n'avait point mentionné cette revue que Medioni n'avait pu étudier. A l'aide de ce monsieur qui était en possession d'une bonne partie de la collection, il a pu se documenter et rédiger le présent chapitre. Et toujours grâce à ce trésor redécouvert, il a également réalisé un très utile répertoire illustré de la revue, inséré entre les pages 61 et 83, qui donne une idée sur le style des dessins, les sujets abordés, l'humour fruste et l'immanent endoctrinement.

Le Jeune Patriote apparaît dans l'illégalité, dans un format de 31 x 21 cm, ronéotypée, face/verso, qui n'avait que des textes de propagande qui encourageaient le boycott de la machine de guerre hitlérienne. On ignore qui était le rédacteur en chef de cette feuille multipliée dans quelques centaines d'exemplaires, diffusés clandestinement et qui est aujourd'hui une pure rareté. Dès le 13 octobre 1944, le premier numéro légal apparaît chaque semaine, en 8 pages, dans un tiré à part de 19.000 exemplaires qui, dès janvier 1945, à cause de la pénurie de papier, réduit son contenu à 4 pages.

Le Parti Communiste n'était pas le seul préoccupé par la formation de l'idéologie de classe parmi les jeunes : pendant l'occupation allemande, on a publié une feuille de bandes dessinées intitulée *Le Téméraire*, dont le rédacteur en chef était Jacques Bousquet, affilié au groupe Les Jeunes du Maréchal. Les histoires en images avaient une thématique raciste, antisémite et visaient à rendre ridicules les combattants de la Résistance. Mais elles avaient une très bonne clarté, signées par Auguste Liquois, illustrateur qui collaborait aussi avec d'autres revues de droite, et, ultérieurement, publiera même dans *Vaillant*...

Le 12 mai 1945, apparaît le dernier numéro du *Jeune Patriote*, où on annonçait la capitulation de l'Allemagne, la fin de la guerre, aussi bien que la proche apparition de *Vaillant*.

La nouvelle publication avait 8 pages en grand format, 39 x 29 cm, dont 4 étaient en couleurs. Afin de recevoir le papier nécessaire et démontrer la continuité de la publication antérieure, la première apparition, du 1 juin 1945, a eu le numéro...31 ! Le périodique avec un puissant logo, *Vaillant*, écrit en lettres rouges, grosses, avec un volume bien clair, en suggérant une célérité cinématique, était visible de loin dans les kiosques et a tout de suite séduit ses supporters, en assurant une bonne vente. Le tiré à part était de 50.000 exemplaires qui, bientôt, furent 100.000. Le gouvernement De Gaulle, qui n'appréciait pas le succès du périodique de gauche, a tenté d'atténuer son impact : sous le prétexte du manque de matériaux

typographiques, le ministre des Informations, Jacques Soustelle, a ordonné la limitation de la publication des bandes dessinées. Mais ce dignitaire a été bientôt changé avec André Malraux, un homme très cultivé et, ainsi, les belles pages illustrées furent de nouveau introduites. La revue apparaissait tous les jeudis, lorsque les élèves étaient libres et pouvaient rencontrer les personnages aimés.

Dans la rédaction, il y avait beaucoup d'engagés, avec un passé assez incertain, soit des collaborationnistes, soit des combattants, l'arme à la main, dans la Résistance. Jean Ollivier, rédacteur en chef entre 1952 et 1959, en était un et il devait sa vie à un volume des *Misérables* de Victor Hugo dans lequel s'était arrêtée la balle qui aurait pu le tuer (p. 96). En échange, le talentueux et inspiré artiste en graphique Eugène Giroud, connu seulement par le pseudonyme Gire – réalisateur du séduisant frontispice de la revue, écrit en rouge – avait été le collaborateur du *Téméraire* et évitait toute conversation sur ce sujet. Au moment même où on avait commencé une série, *Fifi, gars de maquis*, dessiné par Auguste Liquois, on a découvert le passé taché de l'illustrateur qui avait publié dans les revues xénophobes pendant l'occupation et il fut éloigné, sans aucune explication, ce qui lui a permis de trouver du travail pour d'autres feuilles communistes. Un exceptionnel illustrateur, créateur de nombreux personnages qui ont fait histoire et ont beaucoup résisté dans le sommaire de la revue – comme Placid et Muzo ou Pif le Chien et Co. – était l'espagnol Arnal. Sa biographie était assez ténébreuse et, modeste et discret, il évitait à parler de soi. On ne savait même pas son prénom exact, dont l'initiale était C. Medioni a réussi, 20 ans après la disparition de l'artiste, d'esquisser, partiellement, le fil de sa vie et d'apprendre son nom : José Cabrero Arnal, d'où ce C. Après une enfance de privations, avec un père policier très sévère, qui le punissait impitoyablement et souvent, il avait comme seul plaisir le dessin et il a fini par contribuer avec des illustrations à des revues pour les jeunes. Lorsque la Guerre Civile a éclaté, il s'inscrit dans l'armée républicaine, il a lutté, il a été blessé et, en février 1939, il s'est réfugié en France où il a été interné dans un camp de concentration des combattants antifranquistes. Afin de s'échapper à ce calvaire, il est entré comme volontaire dans l'armée française, dans les Compagnies des travailleurs étrangers. En 1940, en été, lorsqu'il a été envoyé en Lorraine durant l'offensive allemande, il décide de traverser la frontière en Suisse neutre, avec plusieurs camarades. Mais on leur refuse l'asile et, une fois revenus en France, ils sont faits prisonniers par les allemands et expédiés au camp d'extermination de Mauthausen. En apprenant qu'il était dessinateur, les gardiens lui demandent des dessins pornographiques. Il est ensuite envoyé dans un autre camp, en Styrie, d'où il est libéré, en mai 1945, par une division américaine. Revenu en France, on ne l'engage nulle part parce qu'il était communiste. Jusqu'au moment

où, une fois reconnu son talent, il est engagé à *Vaillant*, où il a séduit tout le monde avec son style alerte de travail, avec l'impeccable mise en page, avec son imagination et son humour débordants. Dans le numéro 56 du 16 mai 1946, naît la série avec l'existence la plus longue de la revue, reprise et perpétuée dans toutes les versions futures de la publication, *Muzo et Placid*, dont l'ordre des noms va ultérieurement changer – un renard et un ours anthropomorphisé, portant des salopettes aux bretelles croisées, comme les ouvriers, mais gantés de blanc, suivant le modèle des messieurs d'élite, qui se comportaient comme des Français véritables, de condition moyenne, mis dans des situations ridicules diverses. Les dialogues étaient écrits par Pierre Olivier parce qu'Arnal parlait encore mal le français. Dès 1947, ils ont eu l'idée de faire ces dialogues en vers, – de "mirliton" – ce qui rendait les personnages encore plus amusants.

A côté des bandes comiques du genre des dessins animés, on trouve aussi dans cette revue des séries "sérieuses" aux sujets SF ou historiques. *Les Pionniers de l'Espérance*, ayant une thématique liée aux vols interplanétaires, a été l'une des histoires les plus durables, qui a débuté dans le numéro 45 du 14 décembre 1945 et s'est perpétuée jusqu'en 1973, avec une interruption de 2 ans seulement (1963–1965). Ensuite, deux séries historiques développées sur quelques décennies, *Yves le Loup* (1947–1966) et *Ragnar le viking* (1955–1969), les deux avec des scénarios écrits par Jean Ollivier qui avait fait une solide documentation dans les chroniques et l'iconographie du têt Moyen Age. Les dessins furent réalisés par deux artistes différents. Le premier, par René Bastard, entre 1947 et 1960 lorsque, malade, il se retire pour quelques années et ne revient qu'en 1964, mais, dès ce moment-là, la qualité des dessins baisse parce que l'auteur ne pouvait plus faire face aux rigueurs antérieures, par conséquent, les personnages ne sont plus placés dans un décor approprié, mais dans des espaces presque vides, comme les spectres de ceux qu'ils avaient été au début, avec trop peu de détails à les rendre intéressants et attractifs. Dans son absence, les dessins ont été exécutés par Eduardo Teixeira Coelho, artiste très doué, expérimenté, prolifique et maître de multiples formes d'expression, capable de traiter pratiquement tout sujet, de Ragnar et Robin des Bois du Moyen âge nordique jusqu'à Till Eulenspiegel de la Renaissance flamande, en passant avec élégance du pionnier américain Davy Crockett jusqu'à Wango, l'aventurier des îles du Pacifique ou à l'illustration pour enfants de la série Pipolin. Coelho signait soit avec les initiales, très appropriées, ETC, soit avec le pseudonyme Etcheverri ou Martin Sièvre.

Même si les bandes dessinées avaient un grand rôle éducatif, elles n'étaient point appréciées et encouragées par les autorités qui considéraient que les jeunes s'y dédiaient trop, en ignorant les véritables livres et les lectures de la grande littérature.

Il y avait aussi un puissant sentiment anti-américain – car, au-delà de l'océan, les revues de bandes dessinées, appelées *comics*, étaient très appréciées – aussi bien que la peur devant la concurrence de l'invasion, sur le marché français, des productions de spécialité de ce pays-là, nettement supérieures au point de vue qualitatif et beaucoup moins chères. On a voté une loi contre la violence et l'immoralité propagées dans la presse pour enfants et jeunes à laquelle les rédacteurs devaient se soumettre en activant une censure intérieure assez sévère. D'ailleurs, les sujets américains non plus n'étaient agréés dans la revue par des raisons politiques du parti. Lorsque, en 1947, on a proposé la série avec des cowboys dont l'action se passait dans les régions du sud-ouest de New Mexico, qui s'appelaient *Sam Billie Bill*, la directrice Madelaine Bellet, très endoctrinée politiquement, critique l'idée de glorifier les gangsters américains. C'est vrai, la Guerre Froide s'était à peine déclenchée et ce n'était pas opportun que juste une publication communiste fasse l'apologie des Etats Unis. Seulement en 1949, cette série est apparue, avec un scénario écrit, au début, par Jean Ollivier et ensuite, après 3 épisodes, par Roger Lécureux, bon connaisseur de l'histoire de l'Ouest Sauvage. Le dessinateur était Lucien Nortier, lui-même passionné par cette thématique et très doué pour le dessin bien documenté historiquement. Il a réalisé l'illustration de *Sam Billie Bill* jusqu'en 1963, lorsque l'histoire finit. C'est toujours lui qui a signé une série avec des pirates, *Capitaine Cormoran*.

On ressentait beaucoup l'absence d'illustrateurs talentueux et expérimentés pour la thématique réaliste, même si pour les narrations comiques, caricaturales, il y avait assez d'artistes graphiques doués. Pour bénéficier de la collaboration d'artistes de valeur et pour les fidéliser, la rédaction *Vaillant* accordait des honoraires importants pour cette période-là. Afin d'attirer Nortier, on lui a offert une somme trois fois plus grande que celle que lui payait la revue *Jeudi Magasin*, pour une série western : on lui a proposé 9.500 francs pour une page par semaine, ce qui serait, aujourd'hui, 500 euros (p.153). Donc, 2.000 euros par mois provenus d'une seule publication offrait la perspective d'une vie sans soucis.

Arnal avait créé Pif pour le journal *L'Humanité* dès 1948, pour remplacer une bande dessinée avec Félix le Chat qui était d'origine américaine. Quatre ans après, Pif s'installe dans les pages de *Vaillant*, tout en trouvant une modalité très ingénieuse d'être placé parmi les personnages déjà célèbres de l'hebdomadaire : dans le numéro festif du 21 décembre 1952, le sympathique chien, emballé joliment par Père Noël, est offert à Placid et Muzo, s'intégrant ainsi à ce couple comique à côté duquel il va passer quelque temps (p.175). Mais Pif est rapidement devenu célèbre et il se sépare de ses amis pour évoluer indépendamment ; on lui crée même une famille de modestes bourgeois – tonton César,

tante Agathe et Doudou, leur fils – au sein de laquelle il disputait sa suprématie avec Hercule, un chat diabolique. Le personnage était tellement aimé qu'un jour, pendant le transport en autobus vers la rédaction, quelques planches avec ses aventures se sont perdues et ont été retrouvées plus tard, dans la soirée, après être avidement lues par les chauffeurs désireux d'être les premiers à apprendre les nouvelles aventures du sympathique chien, avant même leur imprimerie (p.177). Lorsqu'Arnal tombe malade, son personnage et ses aventures sont repris, sans aucune modification, par Roger Masmonteil, un fonctionnaire de banque assez peu exercé dans le dessin, mais avec beaucoup d'aptitudes, désireux d'apprendre et se ciseler dans cet art. Au début, il ne signait pas ses planches, s'agissant d'une collaboration discrète et tacite, pour ne pas détrôner Arnal, père de Pif. Ses dessins, avec la signature R. Mas, apparaissent pour la première fois le 24 janvier 1954, avec la spécification "d'après Arnal". Mas n'était pas un personnage trop sociable, il se rendait rarement à la rédaction, il n'est devenu proche d'aucun des illustrateurs, il était taciturne, il ne communiquait avec personne, pour éviter toute occasion de socialiser, il envoyait ses dessins, en général, par sa femme. Sa contribution est venue un peu plus tard, lorsque, en 1958, il crée Pifou, fils de Pif, qui ne s'exprimait que par des onomatopées, d'ailleurs, très éloquentes, *Glop* ou *Pas Glop*, qui, dès 1964, a bénéficié d'une planche séparée. Mas allait quitter la rédaction en 1967 et Pif est repris par Louis Cance qui manquait pourtant de l'humour et la dextérité pour le dessin de ses prédécesseurs, mais qui a quand même continué la série.

Des personnages et des rubriques nouveaux sont apparus : *Arthur, le fantôme justicier*, en janvier 1954, créé par le talentueux dessinateur Jean Cézard, avec des aventures déroulées dans toutes les époques historiques imaginables, du Moyen Âge jusqu'aux pirates des mers du Sud et de la Révolution Française jusqu'à l'Ouest Sauvage, car l'auteur connaissait en détail le décor, les physionomies et le vocabulaire spécifique pour chaque période. Cézard avait une formidable capacité de travail, il pouvait légèrement réaliser 20 planches par mois, il honorait les couvertures des numéros festifs où figuraient des centaines de personnages et il était très ponctuel, la plupart des fois, son matériel était prêt avant le terme même, ce qu'on ne pouvait pas dire sur d'autres collaborateurs, très en retard.

L'attitude envers les Etats Unis commence à changer et la thématique western prend de l'ampleur. Dès le mois d'août 1957, une rubrique très bien documentée et illustrée est publiée, *La véritable histoire du Far West*, dont l'auteur était un spécialiste dans l'ethnographie et l'histoire américaine, René Thévenin (1877–1967), un vénérable romancier et conservateur au Musée d'Histoire Naturelle et qui, dans son enfance, avait vu Buffalo Bill et son spectacle qui présentait la conquête de l'Ouest. Cette histoire est apparue pendant 55 semaines après quoi

l'auteur, qui avait le pseudonyme, inspiré par son âge avancé, - 87 ans - Sachem au Scalp Blanc, allait publier des articles où il expliquait la manière de confectionner les vêtements et les objets usuels des indiens des prairies (mocassins, le bonnet aux plumes, le calumet, l'application des ornements en perles, la tente en cuir). Les illustrations pour la rubrique de Thévenin étaient exécutées par Jean Marcellin, artiste très doué pour une thématique pareille, formé à l'école des célèbres artistes américains dédiés à l'illustration de l'Ouest, Frederic Remington et Charles M. Russell, dont il avait étudié les ouvrages et avait assimilé la syntaxe plastique des compositions dont il citait souvent. Il a signé autant la suite d'illustrations réalistes aux thèmes western que la série comique *Le Justicier Blanc*, dont le personnage rappelait le célèbre cowboy des albums BD *Lucky Luke* du belge Maurice de Bevere, alias Morris⁶.

Lorsque *Vaillant* est arrivé à l'âge de 10 ans, et au numéro 500 – qui coïncidait avec l'édition de Noël 1954– on a placé sur une seule page tous les portraits photographiques et les signatures de tous les dessinateurs, document important pour l'histoire de la publication.

Medioni a remarqué l'influence de la cinématographie américaine sur les sujets, l'encadrement, les gestes, les vêtements et les physionomies des personnages des bandes dessinées publiées dans *Vaillant*. Il trouve l'exemple le plus éloquent dans les traits et l'allure imaginés par Pierre Le Guen pour Nasdine Hodja, très proches à ceux de l'acteur Errol Flynn.

Dans son étude monographique, l'auteur touche à tous les aspects liés à l'histoire de la revue, y compris ceux concernant la diffusion. Le chapitre 23 est intitulé "*Vaillant*" et les pays de l'Est et met en évidence que, de tous les pays socialistes dans lesquels la revue était diffusée – La République Populaire d'Hongrie, La République Populaire de Bulgarie, La République Socialiste de Tchécoslovaquie et La République Socialiste de Roumanie (car dans l'Union Soviétique la publication n'avait pas été acceptée jusqu'en 1966, même si c'était un organe du Parti Communiste Français !) – notre pays occupait la première place quant à la demande, car ici s'était créée une véritable "pifomanie" parmi les enfants (p.237).

Dans un numéro de 1964, Jacques Kamb, le créateur des jeux dans le périodique, a réalisé une page consacrée à la Roumanie, reproduite dans ce volume même (p.239). Ce qui échappe à Medioni, ou il l'ignore, c'est le détail que, grâce aux coûts beaucoup plus petits des matériaux et de la main de travail en Roumanie, la revue est imprimée depuis la fin de la septième décennie, au Combinat

⁶ *Les personnages de Lucky Luke et la véritable histoire de la conquête de l'Ouest*, in *Le Point Historia*, hors série, juillet 2013, p. 10–13.

Polygraphique “Casa Scânteii” de Bucarest. C’est pourtant étonnant comment, dans un ouvrage si bien documenté, on ne fait aucune référence à ce détail très important et relevant pour les relations entre le P.C.F. et le P.C.R., car de telles décisions de collaboration n’étaient prises qu’au niveau du gouvernement supérieur de parti.

Les souvenirs personnels s’entrelacent avec ceux provenant de documents des archives : Medioni rappelle qu’il connaissait les premiers réalisateurs de la revue dès son âge de 10 ans, quand il n’était pas encore en position d’aspirer à travailler lui-même dans la rédaction, parce que ceux-ci déjeunaient au buffet “Le Tamaris”, près du faubourg Montmartre, tenu par son père (p.245). Etant donné que les dessinateurs étaient beaucoup mieux payés que les rédacteurs, ceux-ci acquittaient d’habitude la consommation. Après les séances de rédaction, ils allaient tous boire un coup dans un café du voisinage et, le jour du salaire, ils fêtaient plus substantiellement.

En 1963, autant Jean Ollivier que Robert Lécureux se sont retirés de la rédaction et de leurs fonctions de chefs, pour suivre une carrière de free-lancers, mais en continuant leur collaboration avec des scénarios beaucoup mieux payés, au cours du marché. Mais la revue est en chute, les abonnements et les acquisitions baissent dramatiquement : de 160.000 exemplaires vendus par mois en 1957, ils perdent 10.000 acheteurs pendant chacun des ans suivants, pour qu’en 1964 on ne touche que 83.000 (p.259). Les dettes sont toujours plus grandes, jusqu’à des sommes effrayantes (1.500.000 francs).

Afin de rétablir la situation, on place en tête de la revue “un camarade crédible”, Pierre Bellefroid, ancien correspondant de presse à Prague, qui change radicalement la politique éditoriale et met beaucoup d’engagés à la porte. On adopte, aussi, un nouveau format, plus petit, en conservant le nombre de pages, mais en changeant la qualité du papier par le choix d’un autre, moins cher. On modifie également le nom, du puissant et visible *Vaillant*, écrit en rouge, dans *Vaillant*, le journal de Pif, avec le nom du petit chien surdimensionné, en éclipsant celui de l’ancienne revue, concentré, seulement, sur le point du i du milieu.

Dans cette nouvelle version, les sujets américains se multiplient : en commençant par le numéro 1022 du 13 décembre 1964, une nouvelle série “sérieuse” est publiée, *L’Aventure Indienne*, une histoire des tribus indiens et leur relation avec les blancs, des temps les plus lointains jusqu’au XIX^e siècle, dont l’auteur était toujours Thévenin. Cette série a bénéficié d’illustrations d’une grande qualité, rappelant les toiles d’un Remington, Russell, Schreyvogel ou d’autres peintres américains inspirés par l’épopée de l’Ouest. Très plastiques, loin de toutes les autres illustrations de la revue, caractérisées par une abondance de détails et, parfois, avec moins d’attention à la composition, celles-ci avivaient l’intérêt par leur valeur artistique

intrinsèque. Elles se déployaient, d’ailleurs, sur une page entière et étaient en couleurs. Malheureusement, aucune de ces admirables planches n’était signée. Il est possible que l’auteur soit Jean Marcellin, collaborateur constant de la revue, spécialisé en sujets western traités d’une manière réaliste. Mais il y avait aussi d’autres images dans le même style accompagnant des nouvelles qui se passaient dans l’Ouest et où, à la place de l’auteur, on spécifiait : Illustration Agence Intergraph.

A la suite de pertes massives qui ont périçlité la survie de la revue, le département commercial a eu l’idée de lancer une suite de porte-clefs de collection avec des images du gentil petit chien Pif. Comme, à cette époque-là, les collections de porte-clef étaient en vogue, l’entreprise connaît un grand succès et la situation se redresse rapidement. Pour être en possession de toute la série de porte-clefs Pif, les amateurs et les collectionneurs devaient se procurer la revue pendant 20 semaines sans interruption. Le directeur Bellefroid était un bon connaisseur de l’atmosphère des pays socialistes de l’est et il a fait une intense politique de promotion de la revue là-bas. Ainsi, en 1966, les ventes de Pif dans ces pays touchaient 15.000 exemplaires par semaine. C’est toujours lui qui a réussi ouvrir les portes fermées de l’Union Soviétique, en argumentant en faveur de l’originalité de sa revue qui avait réussi, par sa valeur et son attractivité, arrêter l’afflux de publications “comics” américains des années 50. Mais, en 1968, la situation se dégrade de nouveau et les ventes baissent catastrophiquement jusqu’à 100.000 exemplaires par semaine, ce qui rendait impossible de continuer l’édition. Les événements du mois de mai 1968 ont grièvement affecté la distribution et les acquisitions.

Mais l’apparition d’une nouvelle variante de la revue intitulée *Pif Gadget*, accompagnée, chaque semaine, par un joujou destiné à stimuler la curiosité et l’intérêt des enfants, a sauvé la maison d’édition en 1969 : des lunettes offrant la possibilité de visionner les dessins en relief, des bracelets pour les montres, des plumes à écrire, des aéromodèles en plastique, des catapultes romanes, des casques de chevaliers du Moyen Âge en carton, de petites chaînes pour le poignet, des cartes de jeu en miniature, des instruments magiques, des boumerangs, des microscopes, des appareils photo pour les espions, des portefeuilles, des harmonicas, kazoos, castagnettes et toute une suite d’objets qui enchantaient les petits et les déterminaient à se disputer les revues et à faire des échanges entre eux. Pour chaque objet on créait une histoire qui accompagnait souvent un compte rendu des bandes dessinées : le casque du Prince Noir, l’avion biplan d’une narration sur la Grande Guerre des aventures de Corto Maltese, le collier en dents de féline (en plastique, évidemment...) autour du cou de Rahan, etc. On avait aménagé un atelier de la revue où on projetait et vérifiait ces objets qui devaient être

éducatifs et ne pas mettre en danger la santé des enfants. Le succès fut presque immédiat : pendant une seule journée on a vendu autant d'exemplaires de *Pif Gadget* que de *Vaillant* dans un mois, il y a 10 ans (p.310).

Pendant cette période on renonce aux planches avec "à suivre" et, dans chaque numéro, est présente une histoire complète avec l'un des personnages réalistes, plus ancien ou plus récent : Teddy Ted, Fanfan la Tulipe, Robin des Bois, Davy Crockett, Rahan, Dr. Justice, Corto Maltese, Loup Noir. On a coopté de nouveaux dessinateurs parmi lesquels Hugo Pratt, qui n'avait pas encore statué sa célébrité, et qui a lancé *Corto Maltese* et Raffallo Marcello avec le nouveau personnage Dr. Justice. Parmi les dessinateurs, il y en avait certains très originaux, excentriques même, qui vivaient leurs propres illustrations. Tel était Gérard Forton, l'auteur de la deuxième série de *Teddy Ted* (qui avait été commencée par Francisco Hidalgo alias Yves Roy) qui, pendant 11 ans, depuis 1964 jusqu'en 1975, a réalisé 120 épisodes, ce qui signifiait 2.000 planches. Très laborieux et rapide, il exécutait une planche par jour et menait une véritable vie de cowboy, tout comme son personnage, vivant dans une ferme de Montaigu-de-Quercy, dans le sud de la France, où il avait des chevaux et du bétail dont il s'occupait, une fois finies les illustrations. Lorsqu'il se rendait à la rédaction, on pouvait le prendre pour un cowboy véritable égaré au milieu de la civilisation urbaine : des bottes, une chemise en carreaux, un chapeau Stetson (p.466). En 1980, il est parti en Californie où il a acheté un ranch dans le désert de Mohave pour mener la vie qu'il désirait, mais sans renoncer à la graphique.

Les honoraires de ceux-ci variaient en fonction de la valeur et du statut de chacun d'entre eux. En 1970, une planche était payée avec des sommes entre 400 et 1.000 francs, tandis que le salaire minimum sur l'économie était 593 francs par mois, à cette époque-là. Un dessinateur expérimenté qui produisait des bandes réalistes pouvait offrir entre 14 et 20 planches par mois contre une rétribution correspondante. Hugo Pratt, par exemple, donnait 15 planches et recevait 15.000 francs et Raffaello Marcello recevait 12.000 francs, c'est-à-dire, 15.000 euros et, respectivement, 12.000 euros au cours de l'année 2012 (p.386). Mais ils travaillaient d'après les scénarios écrits par des rédacteurs qui étaient beaucoup plus modestement payés, une page de texte était estimée à 100 francs ! Donc, Jean Ollivier recevait environ 5.000 francs et Lécureux 7.000 francs par mois. C'est la raison pour laquelle à peu près tous les dessinateurs et les rédacteurs sont restés fidèles à la revue, même si celle-ci a plusieurs fois changé, dans le temps, son format et son profil. La vie de rédaction est décrite avec beaucoup d'humour, sur la mesure d'une activité passionnée et fébrile destinée à satisfaire les attentes des petits lecteurs.

Les 10 dernières années d'apparition de la revue ont été marquées par de profonds changements, en commençant avec la restructuration et la

concentration, par des raisons économiques, de la Maison d'édition Vaillant dans un conglomerat éditorial appelé Messidor, dans lequel elle perd son autonomie. Ensuite, la nouvelle direction a éliminé, peu à peu, les histoires réalistes, en préférant seulement les personnages comiques. La revue a été envahie par des réclames et des programmes tv. Entre 1991 et 1992, les ventes baissent et le prix augmente jusqu'à 15 francs, inexplicable pour la qualité toujours plus modeste du contenu. En 1992, au printemps, le groupe éditorial Messidor déclare sa faillite et, suite à une exécution judiciaire, ses passifs sont repris par un investisseur immobilier qui déclare, lui aussi sa faillite, en 1994. Les précieuses archives Vaillant - Pif, les planches, les scénarios, les photographies et la collection complète des revues ont été conservés dans un dépôt, quelque part, à la campagne, et oubliés là-bas. Jusqu'au jour où le propriétaire du dépôt, qui n'avait aucune idée sur ce qu'il y avait là-bas, trouve quelques photos et les vend à un amateur, au marché aux puces. Ce dernier s'est intéressé sur la provenance des pièces et, après des négociations, il achète encore une bonne partie de ces curiosités, tandis que le reste, quelques dizaines de mètres cubes de documents précieux, fruit d'une activité de 50 ans, a été partagé entre d'autres collectionneurs, marchands et intermédiaires. Sic transit gloria mundi !

Comme toute étude académique, l'ouvrage finit avec une bibliographie et un utile indice des noms (auteurs, collaborateurs et titres de séries BD).

Il faut dire également un mot sur l'inspirée couverture, réalisée expressément par Jacques Kamb et représentant tous les dessinateurs et scénaristes qui ont activé au long du temps à *Vaillant* et *Pif-Gadget*. Sous des traits caricaturaux, chacun apparaît tenant à la main une page avec le personnage créé : Pif, Placid et Muzo, Ragnar, Loup Noir, Corto Maltese, Dr. Justice, Teddy Ted, Yves le Loup, Rahan, Totoche, Arthur le fantôme justicier, etc., etc.

Même si *Pif-Gadget* ait cessé son apparition en 1994, il n'est jamais disparu de la mémoire de ceux qui l'ont réalisé et des bénéficiaires, les enfants d'autrefois. Au contraire, on assiste à la manifestation d'un *revival* de la sympathie pour cette publication parmi ceux qui l'ont connue et aimée⁷. En 2012, dans la Salle Dalles de Bucarest, on a ouvert l'exposition *Pif en Roumanie, un héros de l'Epoque d'Or*, organisée par l'Institut Français entre 20 juin et 22 juillet. Cette année-là, j'ai eu l'intention d'écrire une ample chronique de cette exposition pour l'une des revues de l'Institut d'Histoire de l'Art "G. Oprescu", mais la secrétaire scientifique de cette période-là s'y est opposée avec véhémence, car elle trouvait le sujet trop mineur et frivole pour les pages d'une publication académique. J'ai rédigé alors une chronique plus restreinte pour un périodique culturel

⁷ Dodo Niță, *Revista Pif Gadget, odiseea unui mit*, in *Dilemateca*, no. 35/avril 2009, p.14-21.

qui l'a reçue avec joie⁸. L'apparition de la substantielle et documentée monographie de Richard Medioni m'a fait savoir que même un sujet frivole, dans une revue pour enfants, peut donner naissance à un ouvrage académique solide. L'auteur insiste sur la préoccupation de la rédaction d'éditer une revue non seulement récréative et amusante, mais éducative aussi, apte à promouvoir, parmi les jeunes, les valeurs éthiques et morales pas nécessairement socialistes, mais humaines tout d'abord. Lorsque j'ai découvert que je n'étais pas le seul nostalgique parmi les intellectuels d'un certain âge qui appréciaient les revues françaises de BD et que le périodique de haute culture *România Literară* offrait ses pages à un essai sur un tel sujet⁹, j'ai décidé d'élaborer un article dans lequel j'évoque ces publications et leur importance

pour la formation de mes intérêts et passions durant une période de formation qui allait donner des fruits dans ma carrière ultérieure de chercheur¹⁰.

La monographie de Richard Medioni – malheureusement décédé en 2016 – *Mon Camarade/ Vaillant/Pif. L'histoire complète 1901 – 1994* nous offre un aperçu intégrateur, admirablement documenté, sur des revues parues dans une période difficile de l'histoire européenne, celle de la Guerre Froide et du Rideau de Fer qui séparait l'est de l'ouest du continent, qui a eu une contribution essentielle dans l'information des jeunes sur les grandes cultures universelles et leur a planté dans l'âme l'aspiration vers le savoir, le voyage et la liberté.

Adrian-Silvan Ionescu

⁸ Adrian-Silvan Ionescu, *Generațiile Pif*, in *Observator Cultural*, no. 375 (633), 19–25 juillet 2012, p. 23.

⁹ Ion Manolescu, *Teoria benzii desenate. Reciclări ludice*, in *România Literară*, no. 19/23 avril 2017, p.14–15.

¹⁰ Adrian-Silvan Ionescu, *L'enfance sous le signe de PIF ou mes confessions sur la façon dont je suis devenu "Vaillant"*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série *Beaux-Arts*, Tomes LIV–LV/ 2017–2018, p. 123–143.

CIPRIAN FIREA, *Polipticele medievale din Transilvania: arta, liturghie, patronaj (Medieval Polyptychs from Transylvania: Art, Liturgy, Patronage)*, ed. Mega, Cluj-Napoca 2016, 518 p, with illustrations.



Based on his PhD thesis defended in 2010, Ciprian Firea's book – published at Cluj-Napoca in 2016 – provides a synthesis dedicated to the late medieval altarpiece production from Transylvania, in the broader context of Central and Western Europe. The volume is divided in two sections. Comprising nine chapters, the first part offers a general analysis of the objects and addresses issues concerning methodological or historiographic perspectives,

artistic production, liturgical context, and patronage. Divided into four other segments, the second part constitutes a repertory of the preserved pieces, as well as a catalogue with annotations of various primary sources which record the objects themselves, alongside the names of the artists or of the guilds to which they belonged.

In the initial chapter, Ciprian Firea offers a general definition of the altarpiece, emphasizing the relation between the image and the altar. The author finds the Transylvanian polyptych to be formally comparable with the German *Flügelretabel*, or the "altarpiece with wings". Consequently, Firea touches upon a problematic tendency within local historiography which he articulates firmly in the following chapter. More explicitly, he signals the tendency of equating the number of retables to those of altars, an approach that goes back in time to the Baroque period, when they were named by the same term. Firea asserts that "at the end of the medieval period, they had a different status", demarcating them by the fact that "the altar was an essential compound in the eucharistic rite", whereas the altarpiece was not.¹ The scholar proceeds to clarify this matter by tracing a short evolution of the altar and its types, from which the altarpiece drew much of its iconographic content

¹ Ciprian Firea, *Polipticele medievale din Transilvania: artă, liturghie, patronaj*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2016, p. 18.

and its dimensions. In this theoretical introduction, Firea also explores some methodological directions in the study of altarpieces. Analysing the perspectives of previous scholars in a progressive manner, Firea emphasizes the need to evacuate an all-encompassing theory regarding the genesis and dissemination of the altarpiece, in favour of regional studies and investigations of cases that might have led to the creation of this object. Additionally, the author stresses the connection between the Eucharist and the altarpiece, stating that the latter appeared as a visual background for the *elevatio hostiae*, a ritual which was considered the central moment of the mass. In the final section of the chapter, devoted to the liturgical and the artistic patronage, Firea mentions the connection between *donatio* and *memoria*, arguing that the donations were given in exchange for spiritual services at a time when the belief in the Purgatory was vigorous.

The second chapter establishes the temporal and spatial framework for the Transylvanian polyptych production. Ciprian Firea follows Viorica Marica's chronology, dating them roughly between 1440/1450 and 1550, although he asserts that some exemplars exceed the aforementioned time span. According to his own statement, the aim of this research is the elaboration of a repertory of Transylvanian altarpieces, preserved both integrally and fragmentary. This project, included in the second section of his volume, is valuable due to the fact that he recovers lost retables by way of preserved fragments, together with the historical decomposition of the multiple painted strata of the objects. The 89 pieces gathered by Firea are originating mostly from Lutheran Saxon churches from the south of Transylvania, as well as from the valley of Ciuc and from other disparate areas. In order to shed light on the state of medieval polyptychs in Transylvania, he illustrates this enterprise with "fragments and documentary suggestions"² regarding the dominican convents in Sighișoara and Cluj.

In the third chapter, the author examines the historiography of Transylvanian medieval polyptychs, starting chronologically with mid-19th century monographs, and concluding with his own contributions. Firea's meticulous analysis is fruitful, as he traces, on one hand, the errors and the perpetuated inaccuracies regarding the general assessment of the preserved pieces, and on the other, the turning points that have positively marked the subsequent inquiries in this field. For instance, the scholar unfolds a mistake initiated by Victor Roth who attributed some panels to the so-called "Johannes Stoss". Alongside other contributions, the author considers that a decisive moment in the investigation of Transylvanian retables was a project of restoration of twenty-four objects that took place

in the 1970s, in Brașov, having Gisela Richter as a central figure in this initiative.

In the fourth chapter, Firea delves directly into the topic of the book by presenting some general notions concerning the structure of conserved altarpieces. The retables are composed of three parts, namely, the *predella*, the *corpus* and the crown. A first typological classification concerns the altarpieces with mobile wings which were opened on festive days, revealing the *Festagsseite*, usually covered by the *Werktagsseite*. A final categorisation that he presents concerns the number of constitutive panels in an altarpiece. He recalls the Italian *pala*, the triptych and finally, the polyptych, to which he records its variations.

The fifth chapter, dedicated to the iconography of the polyptychs, contains an extensive record of images associated with each of the components of the Transylvanian altarpieces, be they sculptures or painted panels. Although at the beginning of this chapter he argues that their iconographic interpretation is effected by "the combination of different constitutive parts, and by a hierarchy of images depending on their exact place (n.r. in the structure of the polyptych)", the author does not resort to a concrete example of iconographic analysis. Rather, he gives some brief observations regarding the selection of specific images. For instance, he asserts that the presence of *Vir Dolorum* "induces a eucharistic note to the whole ensemble", stressing once again the connection between the Eucharistic rite and the altarpiece, without delving, however, into a more complex analysis.³

The sixth chapter proceeds with the identification of the original location of both integral and fragmentary polyptychs, referring to various historical sources. This process is exemplified by the case of Saint Mary's church in Sibiu. As the poorly preserved written documents attest with certainty the existence of a sole retable, the author attempts to assign other extant fragmentary pieces to the altars in the church, whose dedications are known from medieval sources. In addition to this, the author takes into consideration multiple correspondences between the iconographical content, dates and stylistic traits of the investigated pieces and the artistic, social and religious context of the period.

While touching upon the subject of the association of *donatio* with *memoria*, revealing that a patron's intention of making a donation was intertwined with his care for the afterlife, Firea investigates in the seventh chapter the visual traces of the benefactor(s) inscribed on altarpieces. According to the author, the patron's donations were registered on paper, but they were also recorded on the altarpieces themselves, through the inclusion of portraits or coats of arms. On the basis of these two visual elements, Firea demarcates between the

² Ciprian Firea, *op. cit.*, p. 34.

³ *Ibidem*, p. 71.

individual patron, as a representative of a powerful family, and the “corporate” patron, standing for a community or a guild. In three specific instances where the commissionees cannot be identified, Firea proposes some hypotheses by examining the above-mentioned visual markers (i.e., the donor portraits and the coats of arms). For instance, analysing the donor portraits on two retables, he concludes that they were originally placed in Mediaș. Alongside these case studies, Firea investigates the coat of arms of the so-called Nemșa retable, finding very close similarities between this blazon and the one on the Richiș sacristy door. On this basis thereof, the retable is relocated to Richiș.

Firea commences the eighth chapter rather didactically, clarifying the usage of the term “art” when referring to the visual production of the Middle Ages. The scholar argues that the term is anachronistic, coming in use beginning with the Renaissance, while in the medieval period the “artists” are the practitioners of art in the medieval sense of craft (*ars, artificium*). In the following section, dedicated to the medieval artists and their activity, he mentions the catalogue that registers the artists who worked in Transylvania between 1450 and 1550. The author evokes two names that have been considered by previous researchers as the two most notable of Transylvanian production – Vicencius Pictor from Sibiu and “Johannes Stoss” from Sighișoara. Firea claims that there were artists whose works were more remarkable than those of the aforementioned masters. Thus, he brings forward the Master of the Marian polyptych in Armășeni, whose art he regards as being of a superior quality. Firea offers a comprehensive overview of the status of an artisan in Transylvania, following the consultation of three primary sources, namely, “The Constitution of the guild of painters, woodworkers and glassworkers” in Sibiu (1520), “The Constitution of the guild of painters, woodworkers, glassworkers and wood sculptors” in Brașov (1523), and a document where the constitutions are reconfirmed by the magistrate of the above-mentioned town (1532). On the basis of these sources, the scholar gives a deft summary on the process of becoming a rightful artisan, as well as the duties of an established master. He argues that being a recognised artisan would have provided a person with a prestigious status within the social hierarchy, given the important positions of the artists as witnessed through medieval documents. A big number of artists were literate, which was „an exceptional fact for that epoch”.⁴

In the last section of the first part, the author explores the reception of well-known European engravings in the Transylvanian altarpiece production. In spite of the fact that no model book has been preserved to this day, Firea asserts that largely diffused prints made by artists like the Master E.S., Martin Schongauer, Israhel van Meckenem or

Albrecht Dürer, had a major impact on the compositions of painted panels in the 14th and 15th centuries. This information, however, is not new, as the author himself re-evaluates some assumptions and attributions advanced in previous scholarship. Alternately, Firea’s enterprise searches to offer further observations, and tries to effect a chronology of the retables based on the artist’s timeline enclosed in a specific historical frame.

The second section of this book comprises the repertory that is divided in four components, which prevails as the most thorough and extensive part of Ciprian Firea’s project. In the first segment, the author offers some observations upon the way that he organised the repertory. In the second one, various conserved documents in which altarpieces were recorded are explored by examining and annotating petitions for the creation of altarpieces, inventories, ledgers, testaments or fragments taken from chronicles of the epoch. Just like the author stresses, the conserved documents deliver valuable information regarding the Transylvanian altarpiece production, especially since written sources were rarely preserved in this region. The next section of the second part of his book offers a catalogue of each of the preserved pieces, be they fragments or complete altarpieces. Correlating primary and secondary sources, as well as his remarks based on direct observation of the objects, the author centralizes the data about each example and amends, when needed, some erroneous information. Finally, Ciprian Firea records two examples that are lost, currently known only through the writings of historians.

Firea’s contribution fills a requisite spot in the study of the Transylvanian retable production. Although its content could be very useful for future studies, I consider that the book has a few shortcomings. Firstly, the fact that the content is largely based on the author’s 2010 PhD thesis appears to be problematic, since a lot of the bibliographical sources that he uses are outdated. Secondly, taking into consideration that the purpose of the book is to present the Transylvanian altarpiece production and not a theoretical analysis of altarpieces in general, I believe that the author could have abandoned the presentation of all the theoretical standpoints in favour of a synthetical overview of recent scholarship. Moreover, in the first chapter, focused on methodology, there is no mention of the para-liturgical practices of the Eucharistic cult, which are the focus of more recent scholarly contributions. I believe this to be an essential point, particularly due to the fact that the pivotal moment of the praxis was the devotion to the host placed on the altar for prolonged periods of time. This leads to another issue concerning this book, namely, the analysis of the objects from a functional perspective. The remarks made by Firea on the iconographic compositions of the painted panels, like the insertion of the Veronica or the choice of enlarging the figure of Christ on the Werktagsseite of the polyptych known as Mediaș 1,

⁴ *Ibidem*, p. 88.

are not even followed by a brief commentary. In my opinion, these kinds of insertions are not mere stylistic inflexions, but they might have had an important role in shaping the function, the message and the reception of the images. As a consequence, I consider that without an approach where the functional aspect of the object is taken into consideration, the study of the Transylvanian retable production will remain incomplete.

Lastly, I will touch upon some recurring observations made by the author regarding the location of the Holy Blood chapel of Nicholas Apafi, at Mălâncrav. Firea argues that the iconographic evidence of the sanctuary of the church in Mălâncrav is not conclusive enough as to suggest the existence of the forementioned chapel within the space of the choir. I believe this to be a topic that is still open to debate. The author does not take into account, besides the representations of Vir Dolorum (which by themselves are very suggestive), the other images that strongly indicate this correlation: the adjoining images of the Eucharistic pelican wounding himself and the Agnus Dei in the circular window. In addition to this, one of the arguments that the author presents is that of the narrow space of the sanctuary that is obstructed by the altarpiece. However, chronology points to a different reality, since the date 1405 inscribed on the southern wall of the sanctuary remains an *ante quem* date accepted by art historians for the construction of the choir. Besides, the solicitation sent by Nicholas Apafi to the pope Martin V in 1424 presents evidence for the existence of the Holy Blood chapel at that moment. Moreover, one can easily observe that the space behind the altarpiece is large enough to go behind it and get to the tabernacle, where the alleged relic was presumably conserved. In addition to this, one cannot

imagine that the chapel of Mălâncrav, the sanctuary of a local cult of Blut Christi, was visited by hundreds of pilgrims at once. However, we have no proof as to state that the Holy Blood cult in Mălâncrav would have still been active by the date of the installation of the altarpiece, which is asserted by the author to be between 1455 and 1465.

Despite these shortcomings, I believe that the book of Ciprian Firea is a valuable overview of the altarpieces produced in Transylvania. The repertory constituted by him is a practical tool for further studies as it centralizes all the information concerning the preserved pieces and organizes it thoroughly. Even though the author does not go into the functional interpretation of the polyptychs, the catalogue represents an indispensable working instrument as he treats very thoughtfully the issue of the original location of the preserved objects. Moreover, he gives an equally considerate attention to each of the altarpieces' transformations over time, as to recover, where possible, their original appearance. The book also includes a generous list of colour plates of the discussed objects, as well as a comprehensive one of the engravings that precedes it, offering the researchers unpublished material. As I consider that the increased concern for the relation between the iconographic compositions and the well-known and widely-circulating engravings is a fruitful investigation for future studies, Firea's in depth analysis provides a solid starting point for examining the artists' or the patrons' choice of modifying and personalizing the content of their reported models.

Maria Anghel

COSTIN PETRESCU, *La Iași în timpul războiului, 1916-1917. Însemnările unui pictor refugiat*, Bucarest, 2018, Ed. Humanitas, étude introductive, chronologie et notes par Virginia Barbu;
EDUARD ANDREI, *Pictorul Costin Petrescu la New York, 1919-1920*, Bucarest, 2019, Ed. Paideia.

Redécouvrir Costin Petrescu

Deux livres concentrés sur la personnalité du peintre Costin Petrescu (1872-1954), l'un, paru en 2018, à Humanitas (*La Iași în timpul războiului, 1916-1917. Însemnările unui pictor refugiat*, éd. soignée par Virginia Barbu) et l'autre, paru en 2019, à Paideia (Eduard Andrei, *Pictorul Costin Petrescu la New York, 1919-1920*) représentent sans doute l'étape qui précède l'élaboration d'une monographie de l'artiste, qu'on attend depuis presque une moitié de siècle. Le moment présent, où Costin Petrescu se fait connaître par un plus large public de lecteurs, a été précédé par d'autres pas, tel que l'exposition commémorative dédié à l'artiste par le Musée Cotroceni, en 2004, le catalogue de l'exposition *90 ans depuis le Couronnement d'Alba-Iulia* (sous la coordination d'Ernest Oberländer-Târnoveanu, MNIR, Ed. Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2012),

aussi bien que tous les articles publiés ces dernières 15 années par le bulletin du Musée National d'Histoire de Roumanie, qui ont découvert une série d'œuvres d'art – parmi lesquelles celles de Costin Petrescu, également – qui ont été créées par des artistes à l'occasion de la constitution de la Grande Roumanie et du moment symbolique et festif du Couronnement, en 1922.

Peintre muraliste par excellence (spécialiste reconnu sur le plan européen pour sa technique de la fresque postbyzantine), peintre de chevalet, designer/décorateur, architecte, professeur d'arts décoratifs à l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest (de 1908 jusqu'aux années 1940), Costin Petrescu a fait partie de ces artistes qui, par professionnalisme, convictions, vouloir ont construit individuellement et ensemble le fond de la vie artistique de l'époque, si nécessaire pour la configuration d'une école nationale.



Pour le premier livre, deux, au moins, sont les significations qu'on doit signaler sur la publication du journal. D'une part, le volume intègre un plasticien roumain dans la remarquable série récente des mémoires de guerre publiées par Humanitas, à l'occasion de l'anniversaire de 100 ans depuis la fin de la Première Guerre Mondiale. D'autre part, le texte de Costin Petrescu enrichit la bibliographie spéciale des écrits de nos plasticiens dans lesquels s'entrelacent le contexte socio-historique et les précieux témoignages et informations, en bonne partie inédits, sur la vie artistique du moment, aussi bien que sur l'œuvre de l'artiste respectif¹. *Însemnările unui pictor refugiat* / *Les notes d'un peintre réfugié* s'ajoute, cette année anniversaire, aux publications récentes des mémoires de guerre du peintre Ipolit Strâmbu, collègue de génération et de professorat de Costin Petrescu à l'Académie d'Arts de Bucarest (voir le catalogue de l'exposition *Atelier de front: artiști români în Marele Război* d'Alina Petrescu, Adrian-Silvan Ionescu, Elena Olariu, Mariana Vida, MNAR, 2018).

Les notes de Costin Petrescu sont accompagnées d'une solide étude introductive, un consistant appareil critique et une chronologie edificatrice, signés par l'historien de l'art Virginia Barbu. Dans les pages introductives, l'information précise et inédite, venue d'une double perspective, celle de

¹ Pour cet aspect, voir Virginia Barbu, *Un pictor istorist și mărturiile sale din Primul Război Mondial*, în *La Iași în timpul războiului, 1916-1917. Însemnările unui pictor refugiat*, étude introductive, chronologie et notes par Virginia Barbu, Bucarest, Humanitas, 2018, p. 7-8.

l'historien de l'art et celle de l'historien, se combine avec l'interprétation, ayant comme résultat une importante contribution à l'identification du rôle de Costin Petrescu dans la formation de notre art moderne.

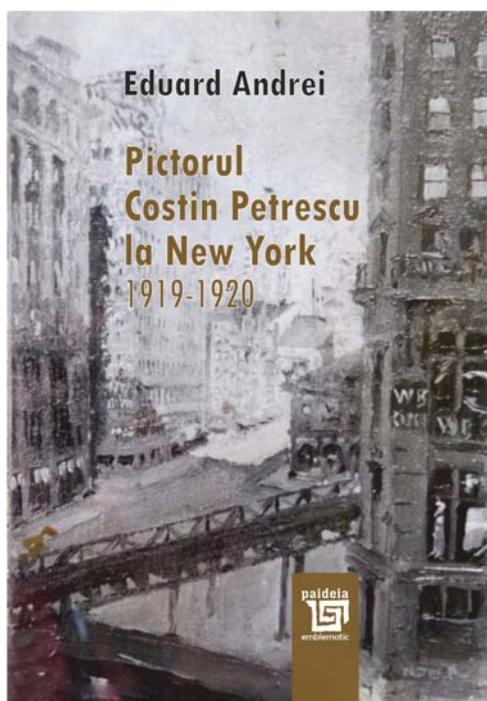
Ignoré par l'histoire contemporaine de l'art, qui a surtout jugé le phénomène artistique du point de vue de la modernité, Costin Petrescu est maintenant défini, en première, par Virginia Barbu, qui le considère un peintre *historiciste* (par la référence évidente à son œuvre majeure, *La Grande Fresque de l'Histoire des Roumains* de l'Athénée, datant de 1937) et le classe comme tel dans la „mosaïque” de notre art moderne. Les chercheurs ont hésité jusqu'ici à faire ce pas, non seulement par une différence essentielle de goût par rapport à certains courants du XIX^e siècle, mais, peut-être aussi, à cause du décalage chronologique entre l'historicisme occidental et celui tardif, de chez nous, affirmé par un accent majeur, en 1937, seulement. L'exercice de restitution s'est tenu loin de cet artiste, au moins, jusqu'en 1990, par des raisons idéologiques, aussi, car Costin Petrescu a été le designer de la Royauté et du cortège festif du Couronnement des rois Ferdinand et Marie, à Alba Iulia, le 15 octobre 1922².

L'apparition de ce cahier, trouvé parmi les documents de la Maison mémoriale Costin Petrescu de Bucarest, a attiré moins les chercheurs considérant difficile une publication, à cause, aussi, du contenu proprement-dit, qui n'était pas un témoignage chargé de l'émotion du front, mais surtout un document sur ce qui se passait en dehors du front, décrivant la vie quotidienne pendant le refuge en Moldavie, et, aussi bien, à cause de l'aspect de fragment interrompu, d'écriture inachevée. Sensible à la valeur d'information de plusieurs documents oubliés dans les archives de la maison, Virginia Barbu a trouvé la solution d'arrondir, dans l'ensemble, les notes du cahier avec une courte séquence (*En guise d'épilogue*), qui est la lettre d'Elisabeta, femme de l'artiste, datée du 8 avril 1918, conçue comme une récapitulation concentrée de ce qui s'était passé dans la vie de la famille pendant les deux premières années de la guerre.

Virginia Barbu a été attirée non seulement par le caractère inédit du manuscrit, mais, aussi, par les qualités littéraires, par la capacité d'évocation de l'atmosphère. Costin Petrescu possède l'exercice et la

² Le projet d'objets Regalia a été signé par Costin Petrescu qui a également surveillé leur exécution (la couronne de la Reine Marie, le sceptre du roi Ferdinand) dans les ateliers parisiens Les Frères Falize Orfèvres et, respectivement, René Boivin. Voir aussi, pour certaines de ces pièces symboliques (la couronne de la Reine Marie, le manteau de la reine, porté au Couronnement) l'imposant catalogue de l'exposition *Maria a României. Portretul unei mari regine*, vol. I, chap. *Memorabilia Maria Regina*, Musée National Peleş, Sinaia, 2018, coordonnateur et co-auteur de l'exposition et du catalogue Narcis Dorin Ion.

sensibilité de l'écriture, il opère, en même temps, une sélection de ce qu'il observe à travers l'art de l'évocation, la narration, la suggestion. La note expressionniste de la présentation de la foule dans le refuge, les images tensionnées par un fort impact visuel (l'incendie des sondes de Ploiești), le sens du dialogue dont l'humour et l'ironie ne manquent pas, ce sont les preuves de cette habileté. Sans doute, les descriptions de paysages désolants qu'il voit du train qui passe près du front, les portraits esquissés dans une note caricaturale avec un remarquable sens d'observation, les accents naturalistes des images de l'armée (soldats surgelés, les morts sur le champ de bataille ou au bord des routes etc.) tiennent aussi de l'univers visuel du plasticien. Des œuvres de Costin Petrescu, inédites pour la plupart (comme les tableaux du Musée Militaire National „Ferdinand I” ou du Musée Municipal de Bucarest), réalisées pendant la guerre, forment une séquence iconographique qui complète, tout naturellement, l'acte de restitution d'une personnalité artistique, dans sa complexité, au public, aussi bien qu'aux historiens de notre art.



Par la reconstitution de la séquence New York, novembre 1919 – mars 1920, de la biographie du peintre Costin Petrescu, le livre d'Eduard Andrei, artiste visuel et historien de l'art, lève, en première, le voile sur cet intermezzo américain³. Conduite avec une certaine fièvre de l'investigation, la recherche d'Eduard Andrei est une contribution à l'enrichissement de l'image de notre vie artistique

³ La première partie de cette recherche a été publiée dans *SCIA. AP.*, tome 8(52), 2018.

pendant les années de l'après-guerre, de l'implication de ce domaine dans le tourbillon des renouvellements imposés par la nouvelle réalité géopolitique de la Grande Roumanie.

En fructifiant son propre séjour aux États-Unis, en qualité de coordonnateur de programmes à l'Institut Culturel Roumain de New York (2014–2018), l'auteur du livre a déroulé une recherche devenue peu à peu le fil d'une histoire de détective, par la reconstitution des dates et des lieux, des faits et des personnages rencontrés par Costin Petrescu pendant les quatre mois passés aux États-Unis. L'histoire du thème a été recomposée par l'investigation de deux sources documentaires principales, riches en informations, jamais étudiées jusqu'ici: archives américaines (de musées et de bibliothèques), presse newyorkaise d'époque et le fond de documents et d'œuvres conservés à Bucarest, dans la Maison mémoriale Costin Petrescu.

Eduard Andrei rétablit les dates limite réelles du séjour de l'artiste (en corrigeant ce qu'on croyait antérieurement) et reconstitue les deux côtés de son entreprise. D'une part, le but du séjour en Amérique, celui d'une mission officielle pour laquelle le peintre a été envoyé là-bas par le gouvernement de la Roumanie: la création de nouveaux billets de banque, afin de réaliser l'unification monétaire du territoire du jeune état. Le design des billets de banque était dû à Costin Petrescu, qui allait, également, s'impliquer dans la gravure et l'imprimerie de ces billets à *The American Bank Note Company*. D'autre part, l'auteur présente les intéressantes et encore inconnues interférences du peintre bucarestois avec le milieu artistique de New York (l'écrivaine Jeanne Robert Foster, le poète Edwin Markham, le directeur de musée William Henry Fox etc.), aussi bien qu'avec des membres de la diaspora roumaine, tel que le professeur et journaliste Leon Feraru.

Dans sa recherche, Eduard Andrei s'est orienté aussi vers l'identification des créations de Costin Petrescu pendant son séjour américain, ou vers le projet d'exposition roumain-américain lancé par l'artiste. L'auteur construit son texte animé du désir d'être clair dans la structuration du livre. En même temps, l'idée et la phrase sont claires, elles aussi. La recherche est minutieuse et se développe progressivement (dans les archives américaines de musées et de bibliothèques, dans des expositions permanentes et des dépôts de musées, dans la presse newyorkaise de l'époque), chaque élément découvert est vérifié et consolidé par les documents de Bucarest, conservés dans le fond de la maison mémoriale. Avec un incontestable talent d'écrivain, l'auteur conduit plusieurs fils épiques, tout en amplifiant la tension, l'intérêt du lecteur pour le dénouement. On peut dire que ces dénouements des filons de recherche tracés mènent, chaque fois, par une coïncidence apparemment surprenante, à l'idée d'une non finalité de la démarche. C'est ce qui se passe, par exemple, dans le premier cas, *la mission des billets de banque*. Si elle a été accomplie par Costin Petrescu (design, imprimerie, livraison vers la Banque Nationale), l'entrée dans le circuit naturel du marché de Roumanie, vu des inadvertances administratives difficiles à

comprendre, ne s'est plus passée, les billets de banque restant *oubliés*, dans les sous-sols du Ministère des Finances.

Un autre filon, concrétisé dans le chapitre *Sur les traces d'un portrait disparu*, a probablement concentré le plus l'attention de l'auteur sur une investigation de type policier, filon accompagné par la curiosité de l'artiste Eduard Andrei. Il s'agit de la reconstitution de la destinée d'un portrait peint par Costin Petrescu, l'effigie en couleurs d'huile du poète américain Edwin Markham (1852–1940), exécutée d'après le modèle, poète que Petrescu avait connu personnellement et qu'il appréciait en rendant un hommage, par son ouvrage, „à votre grand poète qui est, en même temps, le nôtre. Il appartient non seulement à l'Amérique, mais au monde entier”. Une fois sur les traces de ce portrait (inachevé, paraît-il), Eduard Andrei visite Brooklyn Museum, il cherche le portrait sans le trouver, mais il identifie dans les archives du musée des documents concernant les relations de Costin Petrescu avec le personnel de spécialité du musée, le directeur de l'époque, William Henry Fox, et le muséographe Robert Stewart Culin. La correspondance entre les trois concerne l'idée d'une donation du peintre roumain du portrait d'Edwin Markham, ce qui ne s'est jamais passé.

Comme on l'apprend de lettres conservées dans le dossier des archives de Brooklyn Museum, une destinée similaire a eu le projet imaginé par Costin Petrescu, celui d'une ample exposition d'art contemporain roumain aux États-Unis. Tandis que les

roumains rêvaient d'une ouverture de tous les horizons, l'idée de cette exposition n'a pas incité le directeur du musée américain. On peut quand-même considérer qu'un résultat des efforts de Costin Petrescu fut un signal qui a précédé, dans une perspective artistique, la visite de la Reine Marie en Amérique, qui allait se passer en 1926. C'est sur ces corrélations que s'arrête Eduard Andrei, en affirmant que la visite de Costin Petrescu à New York a été „un anneau dans la chaîne des connexions roumano-américaines, par lesquelles l'identité culturelle roumaine s'affirme aux États-Unis [...]”. En assumant son autorité d'artiste officiel, aussi bien que de modèle pour les jeunes générations de peintres qu'il formait, il n'a pas hésité à contribuer à la création d'un réseau de relations culturelles au plus haut niveau. La visite aux États-Unis le présente, en même temps, en tant qu'artiste officiel, peintre intéressé de connaître et d'appartenir au milieu artistique newyorkais, promoteur et curateur de l'art roumain”.

Le livre d'Eduard Andrei enrichit les connaissances sur les relations professionnelles de nos artistes avec des personnalités de la vie intellectuelle et artistique d'autres pays, une perspective qui réclame d'être encore étudiée et fructifiée.

Ioana Beldiman

GEORG GERSTER, MARTIN RILL, *Schäßburg und die Große Kokel*, Herausgeber: Martin Rill, Buchversand Südost, Siebenbürgen Buch, 2020, 312 p.



Cette année, aussi bizarre qu'elle fût à cause de la pandémie, n'a pas empêché l'historien Martin Rill de nous faire la joie de la parution d'un nouvel album de la série dédiée à la Transylvanie saxonne¹, *Sighișoara*

¹ La série a été ouverte par Georg Gerster et Martin Rill, *Siebenbürgen im Flug*, 1977 (avec une

et *Târnava Mare*. Il faut souligner que, dans ce cas, également, il s'agit d'un album documentaire, ce qui est valable pour tout ce que Martin Rill a publié jusqu'à présent, dans la collection *Siebenbürgen Buch*. Le volume contient 19 localités (Arkedon-Archita, Denndorf-Daia, Dunnesdorf-Daneș, Felsendorf-Florești, Großlasseln-Laslea, Keisd-Saschiz, Klosdorf-Cloașterf, Kreisch-Criș, Malmkrog-Mălâncrav, Neudorf-Noul Săsesc, Peschendorf-Stejărenii, Rauthal-Roandola, Schaas-Șoarș, Scharosch-Șaroș pe Târnavă, Schäßburg-Sighișoara, Trappold-Apold, Waldhütten-Valchid, Weißkirch-Albești, Wolkendorf-Vulcan). Chacune

nouvelle édition en 2004). Ensuite: Martin Rill, Martin Eichler, Georg Gerster, *Das Burzenland: Städte, Dörfer, Kirchenburgen*, 1999; Georg Gerster et Martin Rill, *Hermannstadt und das Alte Land*, 2002; idem, *Das Repser und das Fogarascher Land*, 2014; idem, *Einblicke ins Zwischenkokelgebiet*, 2018. On peut y ajouter encore deux autres parutions occasionnelles: Martin Rill, Martin Eichler, Georg Gerster, *Sibiu-Hermannstadt: Europäische Kulturhauptstadt*, 2007; Georg Gerster, Martin Rill, *Priviri asupra trecutului României/Blicke auf Rumâniens Vergangenheit*, 2007.

d'entre elles bénéficie d'une courte présentation et d'amples matériaux illustratifs, totalisant 19 cartes, 42 photographies aériennes, 588 photographies.



Fig. 2 – Le village Criș/Kreisch. Photo: Georg Gerster (*Schäßburg und die Große Kokel*, p. 111).

Ce livre est important, avant tout, parce qu'il offre, peut-être, la dernière image "classique" des localités présentées, aujourd'hui, lorsque la pression, immobilière surtout, et l'urbanisme défectueux détruisent l'habitat historique de Roumanie. Un autre mérite essentiel de l'ouvrage est qu'il présente des villages isolés (Apold, Archita, Daia, Florești, Mălâncrav, Noul Săsesc, Roandola, Vulcan) ou apparemment isolés (Criș /II.1/, Laslea, Stejărenii, Șoarș, Valchid), traversés par peu de visiteurs; ce sont des villages peu connus, même par les chercheurs.

Les sujets des photographies surprennent presque tout ce qui est caractéristique à une communauté: des photographies aériennes présentant l'ensemble de la localité, le paysage naturel et culturel, des rues et des ruelles, les églises évangéliques fortifiées, des synagogues, des maisons paroissiales, des écoles confessionnelles, les cimetières évangéliques, les monuments des disparus pendant la Grande Guerre, des cités de refuge (Saschiz), les châteaux (Bethlen de Criș), des manoirs (Apafi de Mălâncrav), des bâtiments représentatifs (mairies), des maisons et des monuments publics², le patrimoine technique (gares, mécanismes des horloges), des habitants.

Des 19 localités, 2 se trouvent sur la Liste du Patrimoine Mondial – Sighișoara et Saschiz. On ne

² Comme celui du poète Petofi Sándor et du capitaine Domokos Zeyk du village Albești, morts tous les deux dans le combat du 31 juillet 1849, entre l'armée révolutionnaire magyare, avec le support des volontaires polonais, et le corps V de l'armée russe

va pas trop insister sur la représentation de Sighișoara, la ville fait l'objet de nombreux ouvrages et micro-albums. Heureusement, les maisons de "la Ville d'en Haut/Cetate", aussi bien que celles du reste de la ville, bénéficient de micro-fiches et de photos en noir et blanc, de petites dimensions, dans une remarquable monographie dédiée à la ville³. Nous nous limitons à attirer l'attention sur quelques aspects seulement: les photographies de l'Église (du Monastère) (din Deal), l'église romano-catholique, l'église de la "Cour des lépreux", les églises orthodoxes Cornești et Sf. Treime, l'église réformée, l'église unitarienne, la synagogue témoignent de la diversité ethnique et confessionnelle des habitants; les autels de quelques églises évangéliques (Beia⁴, Cund⁵, Șaeș⁶) "archivées"⁷ à l'Église din Deal⁸; le tabernacle (1500 environ)⁹ et la pierre tombale, polychrome, de Stephanus Mann, œuvre d'Elias Nicolai¹⁰ de l'Église din Deal; le monument mémorial du cimetière évangélique, dédié aux victimes de la Grande Guerre; le patrimoine technique – le mécanisme d'horloge de la Tour de l'Horloge (Turmul cu Ceas), l'usine électrique; l'Hôtel Goldener Stern (1912).

Le village de Saschiz est la deuxième localité du volume, présente sur la Liste du Patrimoine Mondial, à la position "Sites ruraux aux églises fortifiées". On retrouve la marque unique de l'architecture vernaculaire du village dans les pignons avec niche en forme de plume¹¹. L'ensemble rural (XV^e–XIX^e siècles), l'église fortifiée (1493-1525) et la cité de refuge (XIV^e–XVIII^e siècles) sont les principales caractéristiques du site. L'église évangélique "semble être la réalisation homogène la plus ancienne du

³ *Denkmaltopographie Siebenbürgen. Stadt Schäßburg/Topografia monumentelor din Transilvania. Municipiul Sighișoara*, 4.1, Herausgegeben/édité: Christoph Machat, Köln, 2002 (élaboré par Corina Popa et Monica Lotreanu, coordinatrices du groupe d'étudiants de l'Académie d'Art de Bucarest qui a fait l'inventaire).

⁴ Œuvre de 1513 de Johannes Stoß, fils de Veit Stosse Stoß, plus connu.

⁵ Œuvre de 1520 de Johannes Stoß.

⁶ Œuvre de Gregorius Rosalerus, première moitié du XVI^e siècle. Toujours dans cette église se trouvent les fonts baptismaux (XIV^e siècle) de l'église évangélique de la même localité.

⁷ Dans le contexte des nombreux cambriolages d'églises évangéliques.

⁸ Voir aussi Ciprian Firea, *Polipticele medievale din Transilvania. Artă, liturghie, patronaj*, Cluj-Napoca, 2016, avec une riche illustration.

⁹ Œuvre d'Andreas Lapidica de Sibiu.

¹⁰ "La vedette" des maîtres en pierre de Transylvanie qui ont travaillé en Valachie pendant le règne de Matei Basarab.

¹¹ Iozefina Postăvaru, *Reconstrucția ca măsură de protejarea siturilor rurale din România, incluse în Lista Patrimoniului Mondial*, in *Transilvania Nostra*, nr. 2/2017, p. 20.

double programme fonctionnel devenu si caractéristique à la Transylvanie¹².

Un autre village, très important pour son patrimoine construit, est Mălâncrav. Il s'agit d'un village de serfs, dans la propriété de la famille nobilière Apafi. A l'intérieur de l'église évangélique de la localité se trouve "le plus grand et, en même temps, le plus caractéristique ensemble mural transylvain du gothique linéaire-narratif"¹³. Un autre édifice important du village est le manoir Apafi/Bethlen (XVII^e-XVIII^e siècles), restauré en 2007, à l'initiative de la Fondation Mihai Eminescu Trust.

Une autre qualité du volume est qu'il fait connaître au public et aux spécialistes deux types majeurs de l'art saxon en Transylvanie: les vases de culte et les cloches. C'est vrai que nombreuses furent les expositions organisées par de différents musées nationaux ou locaux qui ont présenté des vases de culte saxones, mais il faut rappeler que, dans ces cas-là, il s'agit du propre patrimoine du musée respectif et, seulement dans des cas rares – lorsqu'on a collaboré avec le Consistoire Évangélique – on a exposé des pièces appartenant aux différentes paroisses. Martin Rill nous présente maintenant les véritables trésors d'art: des calices en or¹⁴ ou en argent doré¹⁵, des étains¹⁶, des sifflets¹⁷, des cassettes.

Les cloches sont les pièces "cachées" des églises, les fidèles, les visiteurs ou même les historiens de l'art y arrivent rarement. Ce sont des pièces presque inconnues, certaines d'entre elles, d'une grande valeur. Le seul ouvrage qui a systématiquement essayé à faire lumière dans ce domaine est celui de Michael Csaki¹⁸. Hélas, son livre contient des données très sommaires concernant les cloches. Ce vide est rempli maintenant, dans tous les volumes mentionnés, édités par Martin Rill. Dans le présent volume, les cloches historiques des églises

¹² Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, București, 1979, p. 124; voir aussi Daniela Marcu Istrate, *Saschiz-Keisd*, București, 2012.

¹³ Vasile Drăguț, *op.cit.*, p.198. Pour de nouvelles découvertes et interprétations, surtout en ce qui concerne la peinture murale de l'église évangélique de Mălâncrav et l'Église din Deal, de Sighișoara, voir Dragoș Gh. Năstăsou, Ferenc Mihály, Lóránd Kiss, *Monumente medievale de pe Valea Târnavelor*, București, 2018.

¹⁴ Pour ce chapitre de l'histoire de l'art saxon voir la précieuse étude d'Iulius Bieltz, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, București, 1957.

¹⁵ Tout comme à Apold (XVI^e – XVII^e siècles), Cloașterf (XV^e siècle), Criș (XV^e siècle), Mălâncrav (XVII^e siècle), Noul Săsesc (XV^e siècle) ou Saschiz (XV^e siècle).

¹⁶ Criș (XV^e siècle), Daneș (1692), Mălâncrav (1688) ou Saschiz (XVII^e siècle).

¹⁷ L'église L'Église din Deal de Sighișoara (XV^e siècle).

¹⁸ Michael Csaki, *Inventarul monumentelor și obiectelor istorice și artistice săsești din Transilvania*, București, 1923.

évangéliques de chaque localité sont présentes dans les photographies accompagnées d'amples explications: inscriptions, année de fabrication, métaux dont elles sont réalisées, commanditaire, fonderie, courte histoire du parcours des pièces¹⁹.

Maintenant, quelques mots sur les auteurs. (II.2). Le photographe suisse Georg Gerster (1928–2019), diplômé des langues classiques, est généralement connu en tant que pionnier de la photographie aérienne²⁰. Affirmation que nous considérons fautive, car la photographie aérienne date d'au moins de la période de la Première Guerre Mondiale²¹. Mais c'est certain que Georg Gerster est le maître de la photographie aérienne classique²², grâce à ses images prises de l'hélicoptère, avec des caméras analogiques spécialisées et pellicule dédiée. Les provocations auxquelles a répondu Georg Gerster sont beaucoup plus nombreuses que celles auxquelles se confrontent les photographes "terrestres": temps limité pour photographier, coûts élevés et un grand nombre d'approbations nécessaires pour revenir avec l'hélicoptère au-dessus de certaines localités, cadrages sur lesquels il faut vite décider, analyse de la lumière sur des surfaces amples, analyse et l'établissement du point central de la photographie, toutes, des provocations et des risques à ne pas négliger. En 1976, il a été distingué avec le prestigieux *Prix Nadar*. Toutes les photographies aériennes présentes dans cet ouvrage ont été réalisées par Georg Gerster pendant le déroulement du projet *Dokumentation siebenbürgisch-sächsischer Kulturgüter* (1991-1998), initié et coordonné par l'historien de l'art saxon Christoph Machat (qui a édité également les volumes parus dans la série *Denkmaltopographie Siebenbürgen*, comme suite du projet) et financé par le gouvernement fédéral allemand.

A travers ses photographies aériennes, on peut regarder "d'en haut" l'art photographique. Tout comme il existe une poésie des images qu'on voit d'un appareil en vol, il existe aussi un art de photographier ces images. En dépit des provocations déjà énumérées, Georg Gerster a réussi à rendre les paysages, naturel et culturel, avec de longues ombres, et le château caché dans la forêt du village de Criș; le

¹⁹ Apold (la grande cloche, XV^e siècle), Criș (1554), Laslea (la grande cloche de 1653), Mălâncrav (les cloches des XIV^e- XV^e siècles), Roandola (XV^e siècle), Stejarenii (XVII^e siècle) ou Vulcan (deux cloches du XV^e siècle).

²⁰ L'appréciation apparaît dans le volume même (p. 312) ou https://en.wikipedia.org/wiki/Georg_Gerster (dernier accès 23 novembre 2020).

²¹ Radu Oltean reproduit, dans son ouvrage *Bucureștii Belle Epoque*, București, 2016, une photo aérienne de Bucarest, réalisée, selon lui, par l'aviation allemande, en 1916.

²² Nous rappelons ses extraordinaires albums *Der Mensch auf seiner Erde. Eine Befragung in Flugbildern*, Zürich, 1975 et *The Past from Above: Aerial Photographs of Archaeological Sites*, Los Angeles, 2005.

village entouré de près par le paysage dense, boisé, comme à Noul Săsesc; la force de l'image d'un village "vivant", comme celui de Saschiz; l'Église din Deal, de Sighișoara, dans une image fortement marquée par le mystère; la richesse constructive du village de Șaroș pe Târnavă; le sentiment de territoire en dehors du temps, tel qu'il est vu dans une image aérienne du village de Vulcan.



Fig. 3 – Martin Rill (gauche), Georg Gerster (droite). Șura Mică/Kleinscheuern. Septembre 1994. Photo: Konrad Klein.

Martin Rill est l'éditeur, l'auteur des textes de présentation des villages et des amples légendes documentées des sujets photographiés, aussi bien que

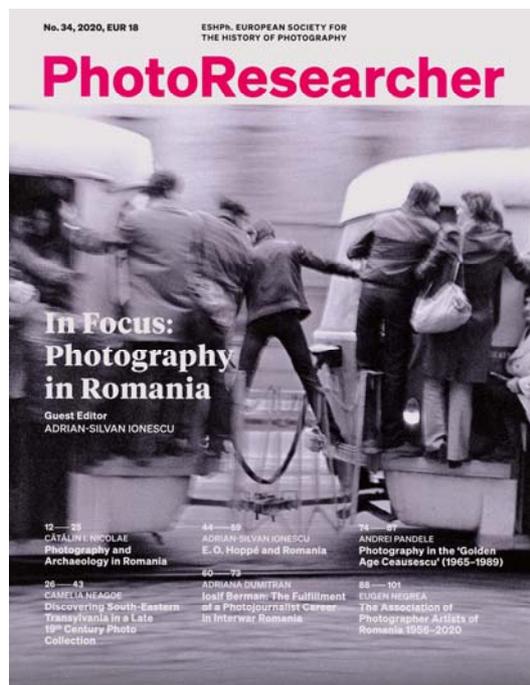
le photographe "terrestre" des édifices et des objets de chaque village présent dans le volume. C'est un historien saxon qui a été muséographe à Brukenthal de Sibiu. En juillet 1998, il a émigré, avec sa famille, en Allemagne. Entre 1991 et 1995, il a été le coordinateur technique du projet déjà mentionné. Ensuite, il a travaillé à Donauschwäbisches Zentralmuseum d'Ulm et au Consulat général de la Roumanie du land Baden Württemberg. Il a toujours été et continue d'être préoccupé par la mise en valeur, à travers des expositions et des livres, du patrimoine construit et mobile de ses conationaux, les saxons transylvains. Ses photographies, comme on le voit très bien dans ce volume, ont la clarté, la finesse et toutes les qualités nécessaires à une bonne documentation.

Il faut également mentionner que le volume manque de bibliographie, aussi bien que de photos des communautés saxonnes de chaque village présenté, surtout parce que, à la suite de la massive migration des saxons, après 1990, les habitants d'un seul village figureraient dans un seul cadre.

Comme on le sait tous, la photographie a besoin de lumière. *Schäßburg und die Grosse Kokel a*, sauf la lumière, l'éclat qui, avec ses riches informations, a toutes les chances de devenir un important point de repère pour les futures recherches et publications dans le domaine.

Aurelian Stroe

PhotoResearcher, no. 34, 2020, *In Focus: Photography in Romania*, Guest Editor: Adrian-Silvan Ionescu, 104 p+ill.



La bien connue revue *PhotoResearcher*, éditée par European Society for the History of Photography de Vienne, dédie son dernier numéro exclusivement à la Roumanie. Ce n'est pas pour la première fois que la prestigieuse revue aborde des thèmes entièrement nationaux¹. La parution d'un tel numéro est due aux insistances d'Adrian-Silvan Ionescu, chercheur consacré de l'histoire de la photographie roumaine et directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art "G. Oprescu" de Bucarest. C'est lui qui a proposé et a réussi, assez difficilement, qu'un numéro de *PhotoResearcher* soit exclusivement dédié à la Roumanie, d'autant plus que la contribution de la Roumanie à la photographie du dernier siècle et demi soit très peu connue par les spécialistes, aussi bien que par le public international².

L'éditorial signé par Adrian-Silvan Ionescu (ainsi que Ulla Fischer Westhauser et Uwe Schögl éditeurs

¹ *PhotoResearcher*, no. 21/2014, *175 Years of Photography in Spain*.

² *PhotoResearcher*, no. 34/2020, *In Focus: Photography in Romania*, p. 1 (dorénavant, *PhotoResearcher Romania*).

permanents de la revue) passe amplement en revue l'évolution de la photographie en Roumanie³. L'histoire qui commence en 1840 (daguerrotypies) passe en revue l'allemande Wilhelmine Priz (premier photographe professionnel de Bucarest), continue avec Carol Popp de Szathmari (premier photographe "de guerre" pendant le conflit russo-ottoman de 1853-1854) et s'arrête brièvement à la photographie ethnographique⁴, admirablement illustrée par Ludwig Angerer, encore une fois, Carol Popp de Szathmari, Franz Duschek, K. F. Zipser. Ensuite, les grands photographes actifs en Transylvanie, comme Wilhelm Auerlich, Leopold Adler, le saxon Emil Fischer, Alexandru Roșu, Theodor Galtz ou Camilla Asboth. L'éditorialiste met l'accent sur les points importants dans le développement de cet art: le boyard Alexandru Bellu pour la région de Prahova, les bals masqués des Principautés⁵, présents dans les images de Franz Mandy ou Nestor Heck, les photos d'acteurs de Moritz Wandelmann. Pour la Grande Guerre, dans la photographie, l'accent est mis sur les efforts extraordinaires du Service Photographique de l'Armée⁶. On s'arrête ensuite aux photographes documentaristes modernes de l'entre-deux-guerres, tels que Iosif Berman, Nicolae Ionescu et Willy Prager, le dernier, assez connu par les spécialistes internationaux. La période socialiste, 1947–1989, est analysée à travers ses réalisations, évidemment, seuls celles acceptées par la censure. En rendant un hommage à ses prédécesseurs en matière, Adrian-Silvan Ionescu mentionne les tentatives de faire une histoire de la photographie en Roumanie.

Le numéro spécial dédié à la Roumanie a six grands articles couvrant une aire thématique extrêmement variée, des débuts de la photographie jusqu'à nos jours.

La première contribution est un peu atypique, mais elle présente un grand intérêt quand-même, *Photography and Archaeology in Romania*, signée par l'archéologue Cătălin I. Nicolae. Les sources de l'article sont les photographies et les clichés qui se trouvent à l'Institut d'Archéologie "Vasile Pârvan" de Bucarest, héritier des archives du Musée National d'Antiquités. Dans son début, l'article présente une courte histoire de l'apparition et de l'évolution des fouilles archéologiques dans les Principautés, ultérieurement, en Roumanie. Ensuite, la rencontre

³ Nous employons l'expression "la photographie de Roumanie" et non pas "la photographie roumaine" par plusieurs raisons que vous allez retrouver dans l'éditorial (p. 1).

⁴ "La Roumanie a toujours été un paradis des ethnographes" (éditorial, p. 4).

⁵ Voir aussi la dernière parution éditoriale d'Adrian-Silvan Ionescu, *Baluri în România modernă 1790–1920*, București, 2020.

⁶ Adrian-Silvan Ionescu, *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc. 1916–1919*, București, 2014.

entre l'archéologie et la photographie est analysée: l'archéologue allemand Franz Bock avec ses photographies illustrant le trésor de Pietroasa (1861). Ce trésor a été également présenté dans les images de Robert Henry Soden Smith, dans son livre, paru à Londres, en 1869, *The Treasure of Petrossa and Other Goldsmith's from Romania*, aussi bien que par le français Paul Dujardin, dans le livre d'Alexandru Odobescu, *Le trésor de Petrossa*, de 1889. Le monument d'Adamclisi, *Tropaeum Traiani*, est bien documenté du point de vue photographique, y compris, le transport des pièces à Bucarest. Les fouilles ont été organisées dans les années '80 du XIX^e siècle, sous la direction de Grigore Tocilescu, successeur d'Odobescu à la direction du Musée National d'Antiquités. Certaines des photos réalisées pendant ces fouilles sont signées, comme, par exemple, Sámuel Fenichel, pour la campagne de 1889, ou le français Anatole Magrin, photographe actif à Constanța, où il s'était définitivement établi. On s'arrête davantage, et pour cause, sur deux remarquables photographes qui ont également réalisé des photos d'archéologie: Nicolae Țațu et Iosif Berman. Cătălin I. Nicolae fait une analyse minutieuse, du point de vue documentaire, aussi bien qu'esthétique, du matériel photographique présenté, une grande qualité de son article. Mais nous considérons que, pour illustrer l'article, on a fait usage d'un trop grand nombre de photographies avec des auteurs inconnus (9 de 13), en défaveur de celles d'auteurs connus, comme, par exemple, Nicolae Țațu. On ne mentionne une autre direction importante de la photographie d'archéologie: la photographie aérienne, représentée, avec un grand talent et de très bons résultats, par Alexandru Simion Ștefan, dans la première moitié des années '80 du XX^e siècle⁷.

Le second article est signé par Camelia Neagoe et s'intitule *Discovering South-Eastern Transylvania in a Late 19th Century Photo Collection*. Lorsqu'il s'agit de l'histoire de la photographie sur le territoire actuel de la Roumanie, la première province à laquelle on pense c'est la Transylvanie. Lorsqu'on discute de l'histoire de la photographie en Transylvanie, on pense, tout d'abord, aux photographes d'origine allemande et magyare. C'est pourquoi la présence de cet article dans le numéro dédié à la Roumanie est si bien venue, même obligatoire. Camelia Neagoe présente dans son étude les photographies faites par deux des plus importants photographes saxons⁸ de

⁷ Irina Oberlăder-Tâmboveanu, *Proiecte de fotografie aeriană în România*, in *Angvustia*, 14, 2010, p. 397-398 (14-Revista-Angvustia-14-2010-arheologie-etnografie-educatie-muzeala-20%20(1).pdf, dernière recherche, 13 Décembre 2020). C'est vrai que le travail d'Alexandru Simion Ștefan en matière de photographie aérienne ne se trouve pas dans les archives de l'Institut d'Archéologie "Vasile Pârvan", mais, nous considérons que c'est un sujet trop important de photographie archéologique, pour ne pas le mentionner dans cet article.

⁸ Leopold Adler était, en fait, hébreu tchèque, établi à Brașov, en 1873, où il est d'ailleurs mort, en 1924 (*Die*

Braşov, Carl Muschalek et Leopold Adler (qui étaient d'ailleurs beaux-frères), matériel qui se trouve aujourd'hui dans les dépôts des Archives de l'Etat, filiale de Braşov. La collection de la donation des photos des deux photographes a été réalisée par l'archiviste Friedrich Stenner, à la fin du XIX^e siècle. L'étude et l'inventaire moderne des photographies appartiennent à l'archiviste Gernot Nussbächer (1939–2018), dont les mérites sont exceptionnels quant à l'étude de sa ville natale, Braşov, dans des domaines divers. Les deux photographes ne sont pas totalement inconnus dans les milieux des spécialistes dans la photographie central-européenne⁹. Camelia Neagoe, avec son étude, a le grand mérite de faire connaître aux spécialistes et au public international les œuvres des deux grands photographes de Braşov, œuvres qui, aujourd'hui, peuvent être visualisées sur le site de la Filiale Braşov des Archives de l'Etat.

L'article suivant, écrit par Adrian-Silvan Ionescu, éditeur invité du présent numéro, s'appelle *E. O. Hoppé and Romania*. L'auteur témoigne, encore une fois, des résultats remarquables obtenus par des efforts efficaces. A la suite des plusieurs rencontres avec Graham Howe, directeur de Curatorial Assistance de Pasadena qui détient les photographies de E. O. Hoppé, Adrian-Silvan Ionescu a fini par le convaincre d'organiser une ample exposition avec les photos de Hoppé, prises en Roumanie, à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine¹⁰. En même temps, apparaît le volume *Hoppé's Portrait of a Country. Photographs of Greater Romania* (editors Graham Howe, Adrian-Silvan Ionescu, published by Curatorial Books, 2019, Pasadena, Californie). E. O. Hoppé est le premier artiste photographe étranger qui publie un livre de voyage illustré avec des photos faites en Roumanie, à la suite de son voyage dans ce pays: *In Gipsy Camp and Royal Palace. Wandering in Rumania*, London, 1924, 32 illustrations. Ce "journal de voyage" est extrêmement intéressant, avec des données de toutes sortes et d'amples et pittoresques descriptions, selon Adrian-Silvan Ionescu. A travers ce volume, on peut se faire une idée sur les "aventures" traversées par les artistes et, plus tard, les photographes et les documentaristes voyageant dans les Principautés et, ensuite, dans la Grande Roumanie. Une traduction du livre serait opportune, car le texte est effervescent, un véritable miroir de la société roumaine immédiatement après la Grande Guerre. Le voyage d'E. O. Hoppé sur le territoire roumain a été encouragé par la Maison Royale et par certains politiciens roumains. La Reine Marie l'appréciait beaucoup. Elle écrivait dans son journal: "I had also

Sibenbürger Sachsen. Lexikon. Geschichte, Kultur, Wissenschaften, Wirtschaft, Lebensraum Sibienbürgen [Transsilvanien], Innsbruck, 1993, p. 16-17). Carl Muschalek était saxon, né à Braşov, où il est également mort.

⁹ Voir, surtout, les études de Konrad Klein, publiées en Allemagne.

¹⁰ Itinérée, ensuite, à Braşov.

Hoppé, the wonderful photographer with me who is really an artist into bargain photographer"¹¹. Il faut apprécier le choix des illustrations de l'article, la suite des portraits des pages 56-57 qui témoignent d'une des grandes qualités du photographe Hoppé, celle de portraitiste. Emil Otto Hoppé est aujourd'hui encore un photographe connu, son œuvre est mise à la disposition du public et analysée dans de nombreux articles et livres¹².

La suite d'études continue avec celle signée par Adriana Dumitran, *Iosif Berman: The Fulfillment of a Photojournalist Career in Interwar Romania*. L'auteur introduit Iosif Berman (1890–1941), "le photoreporter roumain le plus connu de son temps"¹³ et analyse, dans les limites de l'espace, son œuvre. Iosif Berman c'est le photographe qui tient le pas avec son temps, il n'est en rien inférieur quant à son expérience, son approche, son art photographique, ses méthodes de travail, ses sujets¹⁴ à ce qui se passe dans les milieux du reportage et de la presse professionnelle européenne ou américaine de top. Il n'est pas un photographe inconnu sur le plan international du moment où il a publié des photographies dans de prestigieux journaux, revues ou trusts de presse: *L'Illustration*, *Le Miroir*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, *The New York Times*, *Associated Press Agency*. Peut-être que dans les milieux professionnels ou des historiens de la photographie il a été perçu comme un être bizarre, or, cette étude pose la personnalité et son œuvre sur la place méritée. Adriana Dumitran a toujours été fascinée par le photographe, ce qui est évident dans cet ouvrage. Dès 2013¹⁵, elle a étudié des archives, elle a lu les interviews avec ceux, encore vivants, qui ont connu Berman, elle a parcouru la presse, elle a consulté des fonds et des collections de photographies. Après sept années de recherches, Adriana Dumitran peut affirmer qu'elle est devenue une autorité en matière de Berman. De tout matériel écrit, photographie ou toute autre source concernant l'œuvre de Berman et Berman-l'homme, l'auteur, par quelques mouvements, réussit à (re)assembler le photographe Berman. C'est le cube de Rubik d'Adriana Dumitran. L'article a quelques points "forts" qu'il faut rappeler: la précision de l'année de

¹¹ Apud, *PhotoResearcher Romania*, p. 50.

¹² Philip Prodder, *E. O. Hoppé – The German Work, 1925-1938*, Göttingen Göttingen, 2015, livre qu'on peut encore trouver aux librairies Cărtureşti.

¹³ Adriana Dumitran, *PhotoResearcher Romania*, p. 61.

¹⁴ Il a beaucoup photographié et d'une façon variée, il y aurait, donc, pu nommer son œuvre, génériquement, par le titre du livre de E. O. Hoppé, de 1924, *In Gipsy Camp and Royal Palace. Wanderings in Rumania* (voir l'étude d'Adrian-Silvan Ionescu).

¹⁵ L'exposition Berman, organisée par la Bibliothèque Nationale, en 2013. Curateur et auteur du catalogue: Adriana Dumitran.

naissance du photographe ; le portrait qu'elle fait à l'artiste dès le début de l'ouvrage ; le fait que Berman-père a été naturalisé comme suite à sa participation, dans le cadre de l'armée roumaine, à la Guerre d'Indépendance ; Berman a participé, en tant que photographe auprès d'un régiment de l'armée roumaine, à la Grande Guerre. Adriana Dumitran affirme ne pas connaître les circonstances dans lesquelles il est devenu photographe et, ensuite, photojournaliste. Mais une réponse partielle à cette question se trouve dans les photos illustrant l'article – la photographie de Berman, datant de 1917, où figurent la Reine Marie et le futur roi Carol II et celle de 1929 avec le groupe de garçons chanteurs de Noël. Les différences entre les deux photographies témoignent de l'évolution de Berman du photographe de studio jusqu'au photojournaliste. Nous considérons que Iosif Berman est, *mutatis mutandi*, un Mihail Sebastian qui se sert de l'appareil photo à la place d'une plume. Il est mort seul, sans amis, mais son œuvre se réjouit à présent de grandes expositions et d'une reconnaissance internationale.

La photographie sous le signe du communisme est abordée par Andrei Pandeale, dans son article *Photography in the "Golden Age Ceaușescu" (1965-1989)*. La partie du lion – la photo sur la couverture – revient à Andrei Pandeale. Et c'est toujours à lui qu'on doit l'article le plus difficile de ce numéro, comme approche et réalisation: la photographie en Roumanie à "l'Epoque d'or". Il faut préciser, dès le début, que, sans aucun rapport avec l'auteur, un tel sujet ne peut être que subjectif. Comme dans le cas d'Andrei Pandeale, aussi. L'article s'ouvre avec un *flash* sur la Roumanie qui, malheureusement, ne fait que rendre confus le lecteur. Il y a ensuite une présentation des conditions de vie à "l'Epoque d'or", où l'accent aurait été mieux mis sur la suspension de la liberté d'expression que sur le manque des biens ou la précarité des services de première nécessité. On insiste sur le rôle néfaste du Conseil de la Culture et l'Education Socialiste qui, par de strictes surveillances et censure, décide tout dans le domaine des publications. On ne mentionne pas le véritable œil impitoyable du "génie des Carpates", la Section de Presse du Comité Central¹⁶, beaucoup plus dangereuse que CCES, ni la Loi de la presse de la République Socialiste de Roumanie de 1974. En même temps, l'auteur affirme que FIAP¹⁷ était une institution non pertinente, affirmation qui manque de substance.

¹⁶ La Commission Présidentielle pour l'analyse de la Dictature Communiste en Roumanie, *Rapport final*, București, 2006, p. 503 (<http://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/media/documents/article/RAPORT%20FINAL%20CADR.pdf>, dernier accès 12 janvier 2021).

¹⁷ Fédération Internationale de l'Art Photographique, fondée, officiellement, en 1950. Parmi les photographes médaillés avec Excellence FIAP se trouvèrent, aussi, Edmund Höfer et Aurel Mihailopol.

Dans ce contexte, affirme Pandeale, toute une série de photographes "ignoraient les précieuses indications du Parti Communiste". Est-ce que c'est vrai ? Alors comment pouvait-on encore publier lorsqu'on savait et on le sait, tous, aujourd'hui, que tout passait et était approuvé ou repoussé par la Section de Presse ? La section la plus lue de l'article, en Roumanie, au moins, sera *Les meilleurs photographes roumains que j'ai connus à cette époque-là*. Nombreux sont les photographes énumérés, de tout le territoire du pays. Les plus importants, anciens ou nouveaux, s'y retrouvent. Mais un nom important y manque, celui de Mihai Oroveanu, vu que l'article est dédié à la photographie en Roumanie, dans son ensemble. Pandeale affirme, également, qu'en 1977, Edmund Höfer, Aurel Mihailopol et Armand Rosenthal étaient considérés les sommets dans la hiérarchie des photographes roumains. L'espace dont a bénéficié l'auteur était limité, donc, il était très difficile d'écrire plus amplement sur tous ceux qu'il avait sélectionnés. Je m'arrête, avec quelques observations, sur Edmund Höfer¹⁸ que j'ai bien connu¹⁹. D'abord, pour mieux comprendre ce grand photographe et la manière dont il pensait et créait, il aurait suffi que l'auteur mentionne qu'entre Edmund Höfer et Liviu Ciulei il y avait une vieille et serrée amitié. Ensuite, je crois que l'auteur aurait mieux fait de mentionner, non le petit album *Vienne*, mais le livre le plus important avec les photos d'Edmund Höfer et un texte de Renate M. Erich: *Ojster: Das Shtetl in der Moldau und Bukowina heute* (Wien, Verlag Christian Brandstätter, 1988). Là, on peut trouver les photographies qui caractérisent l'œuvre de Edmund Höfer. Je crois que la photo de Nicolae Ceaușescu en visite de travail, la nuit du tremblement de terre de 1977, n'est pas représentative pour sa création. Encore une fois, j'affirme que ce micro-compte-rendu est totalement subjectif, tout comme l'article lui-même.

La suite d'articles finit avec *The Association of Photographer Artists of Romania. 1956-2020* d'Eugen Negrea. Président de l'Association des Artistes Photographes de Roumanie, Eugen Negrea fait, par cet article, une sérieuse, méthodique et équilibrée synthèse de l'activité de AAFR (sans rapport aux noms eus durant le temps). On met en évidence les débuts,

¹⁸ Emanuel Tânjală a écrit, dans son livre de 2013, que de tous les photographes qui se réunissaient pour photographier un certain sujet/événement, Edmund Höfer était le meilleur (*Jurnalul unui fotograf*, București, 2013).

¹⁹ Entre 1980 et 1988, je me voyais presque chaque jour avec Edmund Höfer, dans le laboratoire du journal *Neuer Weg* de Casa Scânteii. Et nous avons continué à nous écrire et à nous parler au téléphone, après son départ, en 1988, en Allemagne. Il est mort à Munich, mais, pour ceux qui l'ignorent encore, il est revenu à la maison, son urne funéraire étant enterrée au cimetière Bellu catholique, en 2014.

pendant l'entre-deux-guerres ; le nombre des membres à des dates différentes ; les activités quotidiennes – dont ne manque la diplomatie des membres de la direction à éluder ou à mettre en sourdine les décisions de la Section de Presse du Comité Central, de telle manière que les membres de l'association restent, autant que possible, des PHOTOGRAPHES, et non pas de simples exécutants des directives du parti ; l'affiliation au FIAP, pour maintenir, légalement, des relations externes ; les publications de l'association ; les salons photographiques nationaux ou internationaux organisés par AAFR, aussi bien que l'état présent, plus que précaire, à la limite d'une nouvelle disparition, vu l'insuffisance des fonds, conséquence du désintérêt des photographes plus jeunes de s'inscrire dans l'association ou de travailler par son intermédiaire ; les archives documentaires et photographiques²⁰ entassées dans deux

²⁰ Dont une bonne partie a été perdue ou irrémédiablement détériorée pendant les innombrables évacuations.

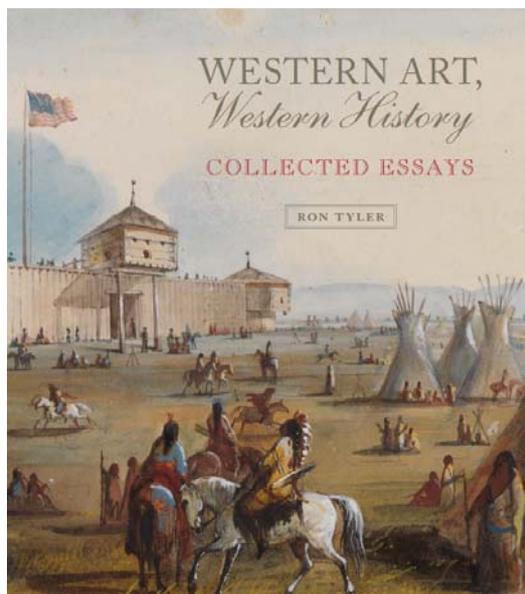
petites chambres d'un logement privé (!) ; l'absence d'intérêt du public de nos jours²¹ vis-à-vis de la PHOTOGRAPHIE, en faveur de la POSE, prise n'importe où et n'importe comment, surtout avec le portable...

L'étude d'Eugen Negrea finit dans une note pessimiste la suite d'articles de ce numéro. Il y a encore deux pages avec de très courtes bibliographies des auteurs des six contributions. Nous avons, pourtant, de quoi être optimistes grâce à la parution (imprimée !) de ce numéro, qui témoigne de la préoccupation toujours plus grande pour la photographie et son histoire. En d'autres mots, la Photographie, les Photographes et les chercheurs de l'art photographique ont un avenir.

Aurelian Stroe

²¹ Où des enfants de 7-8 ans portent suspendus à leur cou des appareils digitaux, chers ou très chers, avec lesquels ils ne font rien d'autre que jouer.

RON TYLER, *Western Art, Western History. Collected Essays*, University of Oklahoma Press, Norman, 2019, 300 pp. + II.



Cover of the book *Western Art, Western History* by Ron Tyler.

Although links between the research of the work of art and the study of the surrounding historical facts are made infrequently, the two are interdependent. Yet, the art historian analyses merely the artistic phenomenon, detached from its historical context. He highlights the result of the painter's, sculptor's or graphic artist's efforts and the contribution of these masters to national or universal heritage. In contrast, the historian

examines the era he is interested in, excluding the physical element, say an illustration or painting imbued with a military theme which gives a deeper understanding of these events. Consequently, countless volumes of history which employ iconography use almost identical illustrative material, often with incorrect captions and frequently without according due credit to the authors of those images, completely ignoring the contribution of artists to clarify events, despite the fact that some were eyewitnesses.

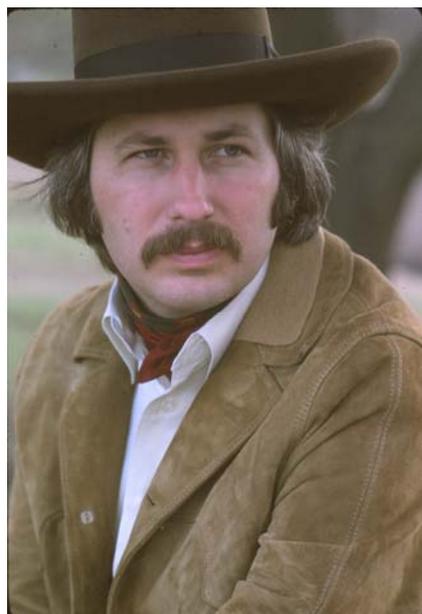
Ron Tyler (b. 1941) is one of a few historians who became an art historian because he realized, from a young age, the vital role images play for an understanding of history and the need for them to accompany the written words of treaties.

In the *Introduction* – for which the author found a befitting subtitle “A Field for Historical Art” and which provides important information about his education and career Tyler affirms that: “... it seemed natural to me that documentary art be considered just as much a part of the historical record as traditional sources such as manuscripts, memoirs, and government documents”. (p. 3).

Tyler's work as a museographer at the Amon Carter Museum of Western Art in Fort Worth, beginning with 1969, provided him with an invaluable opportunity to explore his passion for the documentary art of his native land, the vast state of Texas (pp. 4, 11).

There, in an environment dedicated exclusively to western-themed art consisting of the painting and sculpture collection of the local media mogul, Amon G. Carter, he came into contact with the work of Frederic Remington and Charles M. Russell, who

formed the bulk of the collection, and others. Other visual artists who had travelled the American West at various times were also featured. There he researched works of art, organized exhibitions and compiled catalogues. This provided him with an excellent opportunity for further education. Thus, years later, after some time as a professor of history at the University of Texas at Austin (1986-2006) and director of the Texas Historical Association (1986-2005), Tyler returned in 2006 as director of the institution where he had completed his apprenticeship. He retired in 2011.



Ron Tyler, a true son of the West, c. 1974.

I have a long friendship with Dr. Ron Tyler. He was the curator who accompanied the large exhibition “The American West”, which opened at the Dalles Hall in Bucharest in 1974 and then toured in Jassy and Timisoara. (That exhibition also coincided with my only collaboration with the prestigious cultural magazine *Luceafărul*, where my account of that exhibition was published.¹)

It was then that I made Ron's acquaintance, I attended his lectures at the American Library, we met in his spare time, he offered me some slides of those he projected during the exhibition and then, for years, we maintained constant correspondence, sharing scientific achievements and exchanging publications.

The Introduction to the volume *Western Art, Western History* is an autobiography of the author who briefly reviews his long career in the service of Western art, reviewing exhibitions he organised, the books he published and paying tribute to his mentors. From here, the paths that will be followed in this

collection of essays, some already published and some unpublished, take shape.

The volume is structured chronologically, beginning with an analysis of the work of a Ukrainian artist of German origin, Louis Choris, who accompanied an expedition around the world undertaken, between 1815–1818, by Otto von Kotzebue, a German navigator in Russian service. Interestingly, two heroes in Tyler's writings had peripheral connections to the Romanian lands: Lieutenant Kotzebue was the son of the successful playwright August von Kotzebue who had two other sons, the navigator's brothers, Karl von Kotzebue, the Russian consul in Jassy, and Wilhelm von Kotzebue, a traveller, diplomat and writer, who settled by marriage in Moldavia. He authored the delightful volume, *Aus der Moldau. Bilder und Skizzen*, translated into Romanian under the title *Din Moldova. Tablouri și schițe din 1850* and the novel *Lascăr Viorescu*, inspired by the Moldavian elite's morals. The other character is Prince Maximilian zu Wied-Neuwied, uncle of the princess and later Queen Elizabeth of Romania. Prince Maximilian undertook exploration in the Northern Plains, in the land of the Mandan Indians, among whom he spent a winter. The result of this trip was a monumental two-volume work *Reise in das Innere Nord-Amerika in den Jahren 1832 bis 1834*, published in Koblenz. The work formed part of King Carol I's library and bore his cypher. Prince Maximilian hired a Swiss artist to illustrate the landscapes, the itinerary, and the expedition's adventures. The second chapter is dedicated to him, *Karl Bodmer and the Indian Plains* (pp. 55–94). It must be emphasised that, in 2015, Ron Tyler agreed to publish, exclusively, this valuable study in the pages of our magazine *Studii și Cercetări de Istoria Artei* under the title *Karl Bodmer and the American West*.²

Tyler achieves a pertinent analysis of the visual phenomena intertwined with their historical, social, political and cultural contexts. He grounds his arguments and conclusions in an extensive bibliography and rich archive material that is sometimes difficult to access because it is outside the United States, in Germany, Scotland, France, or Mexico. The final notes impress on account of their sophistication. From his studies a complex portrait can be reconstructed in psychological and intellectual terms of the characters he deals with. Correspondence between the artist and his employer was very insightful for Tyler to discern their characters. For example, like any German scientist, Prince Maximilian was extraordinarily rigorous and asked Bodmer to show him the sketches which the latter had completed after returning to Europe, and to send him the finished plates to be lithographed to ensure their accuracy. In the case of one drawing representing Pehriska-Ruhpa, he asked the artist to do it over again, being unsatisfied with the result. When the engraver lost one of Bodmer's illustrations to

¹ Adrian-Silvan Ionescu, *Vestul american*, in „Luceafărul” no. 10 (619)/ 9 March 1974, p. 8.

² Ron Tyler, *Karl Bodmer and the American West*, SCIA, A. P., new series, tome 5 (49)/ 2015, p. 9–43.

which Maximilian made specific references in his accounts, the artist suggested that it be replaced with another so as not to waste time with the restoration but to keep the original label, which Maximilian did not accept. The prince was extremely thrifty thus, he did not send the reviewers, as customary, the album of lithographs that accompanied the two volumes of text, which was expensive for that time costing \$ 120 (the equivalent of \$ 3,960 in today's money) (p. 73). For this reason, the album was not advertised sufficiently and was not expected to be sold in the United States. Therefore, it was suggested that the plates be sold by the piece. In addition to the great album – called Atlas – the prince allowed Bodmer to make a smaller volume to sell for personal profit.

Alexander von Humboldt much appreciated the work. At the same time, George Catlin, who had preceded Prince Maximilian's expedition by a year, had launched his own illustrated book *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of the North American Indians*. Maximilian was unconvinced by the work's resulting qualities. Indeed he considered the author a “charlatan”, especially since they had both visited the same places and the prince could judge from his own experience the authenticity of his competitor's drawings. While in Paris with his “Indian Gallery”, Catlin gave a private presentation to King Louis Philippe of France with a group of Indians brought from overseas. But the monarch preferred Bodmer's watercolours, to whom he sent a letter congratulating him accompanied by a diamond ring as a gift (p. 72). Subsequently, Bodmer's drawings began to be reproduced in illustrated magazines, often without even giving him the credit he deserved. And one editor erroneously assumed the author was Prince Maximilian himself!

Another collaboration between an aristocrat and an artist with which Tyler deals, in the third chapter, is entitled *Alfred Jacob Miller and the Rendezvous of 1837*: it was between Scottish-born Captain William Drummond Stewart and Baltimore-born painter Miller. For a year Miller attended the School of Fine Arts in Paris as an audience member and he was nicknamed by his mates as “The American Raphael” for his great talent. It is interesting to note that both Prince Maximilian and Lord Stewart were military veterans of the Napoleonic Wars and had both participated in the Battle of Waterloo, one in Field Marshal Blücher's army, the other in Wellington's. At age 41, Stewart was a passionate hunter and had long been in the United States, where he had taken refuge after fathering a young maid's illegitimate child. He had few prospects in his native Scotland, being the second born who could not benefit from the title of nobility and the family estate. Thus, he had come to the New World and wandered the West, leading a free and joyful life among hunters and Indians.

The trade in expensive furs was in its last days of glory. Stewart hired the 27-year-old artist to document the extraordinary meeting between trappers and merchants, which was scheduled for spring, an occasion of great joy, friendship, parties, games of chance and competitions of all kinds

(riding, shooting, wrestling). Stewart was known and loved by all, and his arrival was received with great joy, especially since he was a generous man and did not forget to make gifts to those he valued. For example, he offered Jim Bridger, the famous hunter, a cuirass and a helmet from the British Life Guards that made this mountain man, accustomed to the softness and comfort of buckskin clothes, clothe himself in steel armour and adopt the pose of true medieval knight prepared for a tournament. He was thus immortalized by Miller in a drawing while parading the rendezvous grounds on horseback (pp. 108–109, 110). Captain Stewart, tall and slender, with a prominent aquiline nose, had adapted to the environment he loved and walked dressed, like everyone else, in a fringed leather shirt and leggings, and moccasins. All garments were ordered from an Indian woman. Still, he continued to behave like a patrician and a soldier: he gave orders, imposed strict rules, was irascible, and did not hesitate to punish those who disobeyed. A conflict arose between the patron and the artist over his submission to the general duties of the other members of the expedition, namely caring for and feeding his horse, building his personal tent or performing guard duty, ignoring his specialization for which he had been employed. When Miller responded to his boss's reproaches by saying, “If I had a dozen pairs of hands, it should have been done!” Stewart replied by quipping in a characteristically British manner saying, “That would be a great misfortune. It would be very expensive in the matter of kid gloves” (p. 104). In another situation, to show the painter that in the prairie you must always be on your guard because one could very easily lose his life, while he quietly took sketches, perched on a rock, Stewart snuck up behind him. He grabbed him by the neck, holding him like that, without saying a word, for about 5 minutes, putting the fear of death into the young artist. Then he explained that he had to be careful not to focus exclusively on the work of art because he could have been a real Indian who would have taken his scalp a long time ago (p. 106). All these anecdotal details were recorded by Miller in his memoirs written many years after the Rocky Mountains trip and the three-week rendezvous. During this time, he made about 200 pencil sketches and 87 inkwashes and watercolours. Then, in the workshop, he finished some of them, selected by Stewart, and translated them into oil on canvas, completing 18 paintings, some large, such as *Peace Pipe at the Rendezvous*, measuring 100 × 177 cm (p. 115). Some of his first paintings completed in 1838 were exhibited with great success in his hometown of Baltimore, and the following year, when all 18 canvases commissioned by Stewart were ready, he displayed them at the Apollo Gallery in New York, where they were well received, overshadowing George Catlin's exhibition which was opened in the same place not long ago.

Meanwhile, Stewart's elder brother had died and the captain inherited the title and Murthly Castle in Scotland where, in the summer of 1840, he invited the painter and treated him like a family member.

There Miller completed several other works during a two-year stay. However, there were several compositions with events which the artist did not know but instead had been related to him by his boss who wanted these scenes immortalized, such as the *Attack of the Crow Indians*, a dramatic event which occurred in 1833, 4 years before the beginning of the collaboration between the two.

Stewart planned to make a series of lithographs based on Miller's paintings, but he feared that they would not be successful, as the market was already covered by the productions of Catlin, Bodmer and James Otto Lewis. But there was another reason: Miller had already received orders from other patrons for paintings with subjects familiar to him, and he did not want the cheaper and less prestigious lithographs to compete with his original paintings.

Trained in the spirit of European romanticism and nourished by much contemporary literature, Miller could be blamed for romanticizing the motifs approached, for portraits of mixed-race Indians or trappers he sweetened the features according to Caucasian facial standards, and horses that looked not like the unkempt Indian ponies but like splendid specimens of thoroughbred Arabians, as in the paintings of Delacroix and Gericault. And he was not very good at the landscape either, preferring an imaginary rendering rather than a recording of the observed reality. However, he was the only Euro-American artist to document such an important event, as Tyler concludes: "Despite all these considerations, Alfred Jacob Miller's record of his 1837 trip to the rendezvous still represents one of the finest sources of information that we have on the early plains and mountain West." (p. 128)

Ron Tyler is a thorough connoisseur of Miller's work, from which he learned many years ago, editing, in 1982, a monumental, comprehensive and very useful catalogue raisonné of 480 pages of the artist's paintings.³

Another subject that has long preoccupied the author is the work of John James Audubon, the ornithologist and illustrator of the American birds – signing, in 1993, the volume *Audubon's Great National Work: The Royal Octavo Edition of The Birds of America*⁴ –, the artist to whom the fourth chapter is dedicated, however, with a work less known and lacking the success of his first major work, namely the quadrupeds of North America.

There are two more chapters in which Tyler presents the confluence of science and art by artists who illustrated the reports of geographical, cartographic, geological, and, to some extent, anthropological, and ethnographic expeditions

organized by the U.S. government, to get to know these western territories which had not yet been systematically explored. These are Chapter 5, *Illustrated Government Publications Related to the American West, 1843-1863*, and Chapter 6, *Alfred E. Mathews and the Mountain West*. Those were colder, less pictorial illustrations, from which the artist's artistic nerve and momentary impression were usually ruled out in favour of the scientific rigour of rendering the landscape with the accuracy of the height of the mountains and the precise dimensions of the lakes or the street plot of the new cities which grew in the western lands.

The seventh chapter was dedicated to the painter George Caleb Bingham, "The Native Talent". A self-taught artist, he found an unpretentious clientele for portraits among the well-to-do residents from the shores of Missouri, far from civilization. He gained great celebrity by producing two suites of thematic compositions: one with the boatmen on the river and another with the elections in a Western county. An early work that made him stand out linked the author to Miller's work, representing, in a setting full of peace and nostalgia, *Fur Traders Descending the Missouri* (1845): pipe in his mouth, an old trapper is paddling his dugout canoe while his young son lounges on a bale of animal skins – the fruits of their labour that season. At the bow was tied a bear cub that symbolized the triumph of civilization over wilderness.

In order to transport goods on the Missouri River, flat-bottomed barges were used, whose oarsmen and helmsmen enjoyed a lot of free time while floating, carried by the currents. They could indulge in all kinds of pastimes: playing cards, singing, playing the fiddle and dancing. *The Jolly Flatboatmen, Raftsmen Playing Cards* and *Jolly Flatboatmen in Port* are canvases that made Bingham well known as a purely American artist, dedicated to national topics. His works were lithographed and reproduced in illustrated magazines, with a wide circulation, ensuring his popular success. But there were also harsh criticisms by those who could not accept such mundane topics, preferring allegorical, mythological or historical subjects for the High Art of easel painting. For instance, *The Literary World* columnist labelled *The Jolly Flatboatmen* as "a vulgar subject, vulgarly treated" in the issue of October 1847 (p. 231). However, fellow citizens and journalists in the state of Missouri highly valued the painter, dubbing him a "Western meteor of the art." And the praise went even further, as the editor of *The Daily Missouri Republican* proudly stated: "Bingham has struck out for himself a whole new field of historic painting" (p. 234).

The works in the election series, a narrative and ironic rendering of the local events, made a special impression: *County Politician* (1849) with the version *Canvassing for a Vote* (1852) (the politician trying to persuade some indifferent voters to vote for him), *Stump Speaking* (1853-1854) (the candidate addressing the crowd), *The County Election* (1854) (voters, in line, to get to the polls and various election

³ Ron Tyler (editor), *Alfred Jacob Miller, Artist of the Oregon Trail*, with a Catalogue Raisonné by Karen Dewees Reynolds and William R. Johnston, Amon Carter Museum, Fort Worth, 1982.

⁴ Idem, *Audubon's Great National Work: The Royal Octavo Edition of The Birds of America*, University of Texas Press, Austin, 1993.

agents trying, through gestures of excessive kindness or by bribing with drinks to gain their trust and vote) and *The Verdict of the People* (1858–1859) (announcing the election result and the reaction of each of the candidates or supporters). Bingham's work, though sarcastic in many ways, was a vivid and disillusioned reflection of American political life and democracy, far from the ideal. He himself had entered political life and had learned, on his own, what this meant. So, he could represent it from his own experience, from within. A good observer, he undertook a psychological analysis and documented a series of types representative of American provincial society: the gullible, the naïve, the skeptical, the conceited, the humble, the eloquent, the opportunist, the grumpy, the pedantic, the skillful, the studious, the superficial, the optimistic, the defeatist and the defeated. Without any systematic art education and no serious knowledge of art history, Bingham had succeeded in illustrating contemporaries' morals in large-scale compositions with dozens of characters, as William Hogarth had done in eighteenth-century England. However, the American is very unlikely to have seen the British artist's prints.

Even if they were executed at a distance from each other, it is evident that the artist had thought that these works should be exhibited together, so that the narrative could be followed from one to another. At the time, Bingham's work was remarkable, and the artist had good reason to say in a letter to a friend, "I am the greatest among all the disciples of the brush, which my native land has yet produced". (p. 242)

In 1860, the painter offered his entire series to the Library of Congress for purchase, but, as there were no funds, he was refused. Hoping to find buyers, he exhibited his Election series in Washington, D.C., Philadelphia and Cincinnati, but without the expected success. After which he placed them on indefinite loan to the St. Louis Mercantile Library Association.

Perhaps disappointed by this failure, the artist painted very little during and after the Civil War. After that he engaged in various lucrative positions and then, from 1877, taught art at the University of Missouri.

The complex activity of Frederic Remington, an illustrator, painter, sculptor, writer and a great connoisseur of horses, is treated in the last chapter of the volume. During a rather short but very prolific career, Remington made about 3,000 illustrations for most of the American illustrated magazines of the time, such as the prestigious *Harper's Weekly*, *Scribner's*, *Century* and others. Although he was born and lived in the East until the age of 20, when he made his first trip to the western lands in 1881, he fell in love with the West and devoted his career to portraying it, although he continued to live and work in New York State. One critic rightly stated that "Eastern people have formed their conceptions of what the Far-Western life is like more from what they have seen in Mr. Remington's pictures than from any other sources". (p. 249) This flattering appreciation had nothing ironic in it as had been the case of Oscar Wilde to a celebrated artist of his time

when he said that "Nature began to resemble Mr. Whistler's paintings!"

Remington was friends with the USA's future president, Theodore Roosevelt, who was also a man born on the East Coast, in New York City, and in love with the West, very fond of hunting, of cowboys and horses. Remington illustrated some of Roosevelt's writings inspired by Western adventures.⁵

Remington made his first trip to Montana, after which he bought a small ranch in Kansas, which was sold out shortly after to invest in a hardware store and a saloon in Kansas City – from which associates fraudulently removed him, but for his own good, because his young wife, finding out that he was the co-owner of the pub, left him to return, disgusted, to her parents. Thus, he saved his marriage and returned to the East Coast. But the West remained his first love, and when he was hired as a graphic artist for *Harper's Weekly* in 1885, he was sent to New Mexico and Arizona to witness the final stage of the wars with the Apache Indians, led by Geronimo. He became an expert on issues related to Indians, cowboys, and Western army life, so the editors asked for his cooperation whenever they had a short story or article on such a topic. Even though not present for the fighting, Remington was not far from the Wounded Knee battlefield in December 1890, when the last resistance of the Plains Indians was bloodily suppressed. In 1892 he illustrated the classic work *The Oregon Trail*, by the famous and venerable historian Francis Parkman, who was delighted with the result. In 1893 he had his first solo exhibition in New York, which brought him fame. He was able to sell many works at a good profit.

At the outbreak of the American-Spanish War in 1898, he was sent to Cuba by the editorial staff. Although he was not present for the assault on San Juan Hill led by his friend Theodore Roosevelt, he later painted a canvas on the subject.

But the West he had loved so much was changing rapidly. In a letter to his wife, sent from Santa Fe in 1900, the artist noted, with great pain and disappointment: "Shall never come west again. It is all brick buildings – derby hats and blue overalls – it spoils my early illusions – and they are my capital". (p. 359) That was the turning point in Remington's career: he started writing, published volumes of fiction, made small sculptures, cast in bronze and approached the Impressionistic style for his paintings, completing many spectacular nocturnal scenes. From this point of view, he adapted Impressionism to the specific American theme, distancing himself from the other American Impressionists such as Childe Hassam, Theodore Robinson, Willard Leroy Metcalf, Julian Alden Weir and John Henry Twachtman who transplanted onto American soil the favourite subjects of their French counterparts (boating on the lake or walking in the

⁵ Theodore Roosevelt, *Ranch Life and the Hunting Trail*, The Century Co., New York, 1888; Idem, *Stories of the Great West*, The Century Co., New York, 1909.

woods or in the fields, on summer days, picnic on the grass, siesta in the garden, pageant on national holidays, etc.)

Thus, Remington perpetuated an imaginary West that, after the appearance and generalization of cinema, was taken over by film. But he never lived to see this radical transformation: he died in 1909, 6 years after “The Great Train Robbery” directed by Edwin S. Porter, considered the first western film in the world, had been released and had not yet managed to form a school and many emulators. Remington’s legacy is very important for the iconography of the West, even if it was criticized by some purists who analyzed his works from a mere ethnographer’s point of view the ornaments and clothing of the Indians in his paintings and found that they were incorrect and did not belong to one or another of the tribes as the artist pretended. Those purists were unable to understand the general artistic effect and the great value of his work.

The volume concludes with an extensive bibliography and a useful index of names, making the work a major academic contribution.

With talent and inspiration, Ron Tyler combines, occasionally hilarious, anecdotal information extracted from memoirs or private correspondence with the rigour of the archival document and the official act issued by a government authority, ultimately offering, a pleasant and informative read for both the amateur and the seasoned researcher.

Beginning his volume with the dawn of the exploration of the western lands – these coinciding with the rising of the documentary style in art – and ending it with their culmination and the end of the frontier era, in 1890, Ron Tyler explains, with eloquent words and compelling images, the advancement of European civilization towards the West Coast, in a word, the great romantic epic of the conquest of the West that gave wings to the imagination of generations of young people around the world and created an unmistakable style in the visual arts.

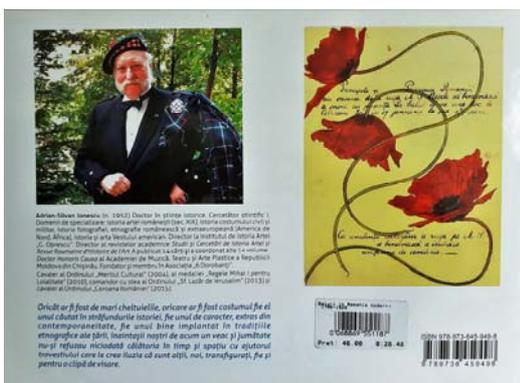
Adrian-Silvan Ionescu

ADRIAN-SILVAN IONESCU, *Baluri în România modernă. 1790–1920* (Balls in Modern Romania, 1790–1920), Editura Vremea, București, 2020, 268 p.+il.



in the prolonged COVID-19 pandemic year 2020, which forced us to confront with social distancing and isolation. Adrian-Silvan Ionescu invites us to a trip into the long and brilliant 19th century through an apparently close angle of a subject matter which, in fact, opens new perspectives on the “big history”. Following and expanding former academic interests of the author¹, the scientific discourses of *Baluri în România modernă. 1790-1920* (Balls in Modern Romania. 1790–1920) is accompanied by a fine touch of the reflection on the past from the very present, as a breath of fresh air in the context.

After a substantial introduction, which reveals the beginnings of the author’s adventure as a spiritual traveler by means of art and objects of the past, the book is structured in six parts in which the



¹ Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document. Artă documentaristă în România secolului al XIX-lea*, București, 1990; Idem, *Balurile din secolul al XIX-lea*, Fundația Culturală „D’ale Bucureștilor”, București, 1997; Id., *Un spectacol de istorie vie – parada de modă veche*, in *Revista Muzeelor și Monumentelor*, nr. 8, 1987; *Un secol de modă românească*, in *Arta*, no. 12, 1988; *Moda românească 1790-1850. Între Stambul și Paris*, București, 2001; *Modă și societate urbană în România epocii moderne*, București, 2006; *Căsătorii, divorțuri și aventuri galante în ținuturile românești în vremuri de tranziție (1800–1859)*, in Irina Gavrilă (coord.), *Celălalt autentic. Lumea românească în literatura de călătorie (1800–1850)*, București, 2010; *Le portrait d’enfants – entre statut social et art photographique*, in *RRHA*, tome LII, 2015.

A book about dance, manners, costumed balls, masquerades and other amusing spare time habits in the 19th century seems a natural inspiration for an art historian interested in society and urban mentalities

information is directed in a chronological frame, also counterpointed, from the time of the Russo-Ottoman War (1787–1791) and the presence of the prince Potemkin at Jassy, who brought in the Moldavian capital city the balls in vogue all over Europe, to the Romanian military prisoners in Germany (1916–1918) who were staging against the boredom and homesickness I.L. Caragiale's plays. Each chapter has a motto suited to the defined period, according to the documentation from the writings of chroniclers, memorialists or poets, and each one is illustrated with a rich iconographical material. An Appendix of 46 entries completes the study with the flavour of the full texts analyzed and quoted previously.

The Foreword or *Life as a Carnival* is an introduction to the subject by the submergence in the author's childhood, beginning with the first stories he heard about balls from his parents, to the costumed balls he took part as a pupil or a student in the grey and cramped times of the communist epoch. Remembering some funny moments about his home puppets parties, some remarkable toys as the Napoleon's mask shaped and painted by his father, the distinguished cartoonist and portrait artist Silvan, or the unforgettable Junior Proms of the Union of Romanian Architects, he slightly moves from the child's playing to the *iocari serio* attitude of the future specialist. As a museographer at the Muzeul Municipiului București (The Bucharest Municipality Museum) in the '80s he organized several exhibitions and parades on historical costume, and this was the "astral hour of my reunion with the rich 19th century and of the decisively orientation of my career towards the study of the Romanian urban society, covering all angles, but, primarily, of the fine arts, photography and costume."² The interest in photography and costume, civilian and military clothes, develop into a collector's passion that led him, furthermore, to initiate the first Romanian group of historical reenactment. In the spirit of the "history player", Adrian-Silvan Ionescu propose (from the "lazaretto") a captivating lecture of his book which contains, as he confesses, "the roots and the seed of my dreamed life"³.

The first chapter is encompassing the time between the last decade of 18th century, when the balls' fashion arrived along with the officers of the Russian Imperial army in Moldavia, and 1859, the year of the Romanian Principalities Union, period characterized by an understandable mixture of oriental (Phanariot, i.e. Greek) and western (French) languages and clothes, strange and exotic association of ancient and contemporary trends. The costumed, masqued or charity balls contributed to the renewal of the social and economic life, having a civilizing effect: "Besides the fashionable dances and costumes, these parties refined the local tastes, polished the manners and imposed the rigour of

presentation according to an exclusive ambience. At the political elite level, the balls assisted them to acquire diplomatic skills (and obedience!) towards the representatives of the power and to practice philanthropic deeds for making themselves pleasant (if not necessary loved) for the lower classes..."⁴

The chapter titled *The Masquerade – an institution of total distraction* discusses the increasing of the dancing parties after 1859, especially the masqued balls, the most tasted entertainments for the participants' freedom who could adopt a large palette of travesties, as well as indulging playful, funny, sometimes nasty, behaviour. There are described costumes, the locations, the types of dances, and particular events which attracted the press attention, emphasizing the frenzy activity of the artisans, painters, muzicians, dressmakers, bakers and providers in preparation of the Carnival season. The chapter anticipates the next section about the *Mondain Chronicle/ Ball Chronicle* that analyzes the writings of the famous publicists of the second half of the 19th century such as Ulysse de Marsillac, Claymoor (Mișu Văcărescu), Constantin Bacalbașa, Constanța Dunca, sketching their portraits and adding some new traits from unpublished documents.

In the chapter *Historicist and ethnographic inspiration of costumes* is examined the trend of wearing the Romanian national costume in various occasions, not only at thematic balls, whose trend-setters were the ruler's wives, from Marița Bibescu, to Elena Cuza and Elisabeta de Wied, fashion adopted progressively by the higher class. The historical inspiration of fanciful costumes is analyzed regarding various types of balls, from court balls to the masqued balls on ice, including the subject of children disguises as small Roman generals, medieval knights, princes and marquises of the 15-18th centuries, fighters, coachmans, various officers, locals or foreigners⁵.

The balls at the royal court are described as major events of the society, characterized by abundance but sobriety, the ideal occasions for ladies to display their most expensive dresses and jewelry, and for men to establish high political connections: "Far from being simple mondaines parties, the Court Balls in time of Carol I's reign offered the truly image of the evolution of the national and international politics of the moment, of the favors and the disgrace of some of the participants, the generosity or the cupidity of the house, the good mood or the indisposition of the host. In short, recalling the title of one I.L. Caragiale's sketches, the keen observer of the times he lived: "politics and delicacy"⁶

The volume is richly illustrated with reproductions of lithographs or photographs from important collections, as from the Library of the Romanian

² Adrian-Silvan Ionescu, *Baluri în România modernă. 1790-1920*, București, 2020, p. 10.

³ Idem, *op.cit.*, p. 13.

⁴ *Ibidem*, p. 63.

⁵ *Ibidem*, p. 151.

⁶ *Ibidem*, p. 166.

Academy, and with a significant amount of photographs from author's personal collection, comprising photos by Carol Popp de Szathmari, Franz Mandy, Franz Duschek, Nestor Heck, Ludwig Angerer, Fridolin Hess and others.

Baluri în România modernă. 1790-1920 (Balls in Modern Romania. 1790-1920) is a synthesis of the

latest researches on the subject of Romanian art and society in the 19th century, a contribution that offers a profusion of informations and inspiration for further perspectives and studies, a rigorous lecture as well as an agreeable read.

Virginia Barbu