

Nadar, le grand photographe, caricaturiste, romancier, journaliste, mémorialiste, pionnier de l'aérostation et hôte de la première exposition impressionniste est un personnage bien connu, pour lequel on a organisé plusieurs expositions, au long du temps. Mais jamais une dans laquelle les autres membres de la famille soient inclus, également importants, eux aussi et avec des réalisations remarquables (Fig. 1). Par rapport à d'autres de ses contemporains, maîtres de l'objectif, tout aussi importants, mais dont les archives se sont depuis longtemps perdues, la chance fût que les archives photographiques Nadar soient conservées, presque intactes, jusqu'à nos jours, dans le patrimoine de la Bibliothèque Nationale de France.

En 1989, au printemps, on a organisé à la Bibliothèque Française de Bucarest – l'Institut Culturel Français d'aujourd'hui – une exposition Nadar pour laquelle, Dan Grigorescu, le rédacteur en chef de la revue *Arta*, m'a demandé d'écrire une chronique sur cette manifestation. Pour lui, sans doute, c'était facile de visiter les bibliothèques étrangères, il avait été lui-même directeur de la Bibliothèque Roumaine de New York, dès sa fondation, au début de la huitième décennie. Mais pour moi c'était dangereux d'entrer dans cette institution, surtout car, en 1985, j'avais été obligé, avec d'autres de mes collègues muséographes, de signer un engagement que nous n'allions pas visiter les bibliothèques étrangères de la Capitale (américaine, française, italienne et Goethe Institut), conformément à une circulaire émise par le Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste et le Ministère de l'Intérieur et promue, par des conférences clarificatrices et des menaces, par les représentants du dernier, officiers de sécurité, responsables avec la surveillance des institutions culturelles. En dépit des risques, mais poussé par la passion pour l'art photographique et le désir d'honorer la commande, je suis allé visiter l'exposition et faire les notes nécessaires. Comme je le supposais déjà, on n'avait pas exposé les ouvrages originaux, mais des photocopies d'une très bonne qualité qui auraient pu tromper un œil non avisé. Pour moi c'était important de voir même ces copies, c'était plus que j'avais pu trouver dans les histoires de la photographie des bibliothèques publiques. J'ai rédigé le matériel et je l'ai déposé dans la rédaction, le cœur serré à l'idée que j'aurais des ennuis, lors de sa parution, avec l'officier qui était responsable des musées ou même avec la direction de l'institution où je travaillais. Mais l'article a été publié dans *Arta*, parue, comme d'habitude, avec quelques mois de retard (au moins quatre mois après le déroulement de l'événement, même si la revue avait le numéro et la

L'Exposition *Les Nadar. Une légende photographique*,
Bibliothèque Nationale de France (BnF),
16 oct. 2018 – 3 février 2019

date de cette période¹), c'est-à-dire, à une époque de totale (apparente !) liberté, en 1990 (après les événements de décembre 1989 qui ont conduit à la chute du régime communiste), lorsque la visite interdite de cette bibliothèque étrangère n'allait plus me provoquer des admonestations ou même des punitions disciplinaires de la part des autorités. Ce fut mon premier contact avec l'œuvre de Nadar et la première occasion d'en écrire. Ensuite, d'autres occasions et rencontres se sont présentées.

L'exposition présente, réunissant 300 pièces de première main pour la création des Nadar, est originale, car elle contient l'œuvre des quatre porteurs de ce pseudonyme : le fondateur Félix, sa femme Ernestine, leur fils Paul et Adrien, frère du premier (Fig. 2). Mais, en 1965, BnF a organisé une première manifestation à l'honneur de Félix, après la mort, en 1950, de la fille de Paul, lorsque toutes les archives sont arrivées dans l'importante institution de culture de l'Hexagone. Une autre fut organisée au Musée d'Orsay, en 1994.

Gaspard Félix Tournachon (1820–1910) (Fig. 3) a débuté comme journaliste et caricaturiste pour beaucoup de périodiques satiriques du milieu du XIX^e siècle. En échange, son cadet, Adrien, après ses années de peinture, a décidé de devenir photographe – un pionnier dans ce métier, encore peu pratiqué. Il a été introduit dans les secrets de la technique photographique par Gustave le Gray, un maître incontestable de l'objectif, déjà célèbre pour ses réalisations et pour l'activité dans la Mission Héliographique, organisée en 1851 par le Ministère de l'Instruction dans le but de rassembler un portefeuille de photographies des monuments historiques de la France. Mais ce ne fut pas Adrien, mais Félix qui gagna le premier sa célébrité en tant que photographe. Et qui a transformé son surnom en

¹ Adrian-Silvan Ionescu, *Portretistul Nadar*, in *Arta*, no. 4/1989, p. 32-33.

renommée : pendant les dernières années de la troisième décennie du siècle, la mode des fanfaronnades régnait et elle imposait qu'entre amis et pour l'amusement, on attache dans la partie finale

du nom un "ard", donc, de Tournachon son nom est devenu Tournadard ou Nadarchon, Nadard, dont il n'a conservé que le pseudonyme Nadar. Dès 1839, il recevait des lettres sur ce nom.



Fig. 1 – Affiche de l'exposition „Les Nadar” a BnF.



Fig. 2 – Les Nadar par les Nadar.



Fig. 3 – Charles Carolus-Duran, Portrait de Félix Nadar, 1886, huile sur toile, Le Bourget, Musée de l’Air et de L’Espace.

Félix avait l’intention de produire une suite de planches lithographiées avec les portraits caricaturaux de français illustres du temps, des écrivains, des plasticiens, des compositeurs, des acteurs, mais, comme cela aurait duré trop et nécessité de nombreuses séances de pose, il a décidé de les photographier. La technique du collodion humide avait remplacé celle du calotype et, sur les clichés en verre on pouvait obtenir des portraits très clairs et détaillés. C’est toujours Le Gray qui l’a initié dans les procédés de la caméra obscure. Suite à cet effort, en 1854, on a publié la première et l’unique planche du Panthéon Nadar où figuraient tous les écrivains français du moment, en commençant par Victor Hugo, père du romantisme tellement admiré par l’auteur. L’estampe était de grandes dimensions, 71 x 94 cm et 249 visages y étaient présents (Fig. 4). Mais, après avoir exécuté cet ouvrage – qui fut un grand succès de public, mais pas commercial – Nadar a réalisé que la photographie est plus lucrative que la graphique humoristique et il s’est dédié au portrait. Il a installé son atelier sur le toit d’un bâtiment rue

Saint-Lazare où, pour rendre l’accès plus facile, il avait également installé un ascenseur – l’un des premiers de Paris. Les premiers visages immortalisés furent ceux de ses amis Alfred de Vigny, Théophile Gautier et Charles Baudelaire. Il a connu un grand succès avec la photographie, son studio a été visité par les personnages les plus représentatifs de l’intelligence du temps. Il fut le photographe de la bohème culturelle, comme Disdéri était celui de l’aristocratie, de la cour et de la famille impériale de Napoléon III. En 1860, il s’est installé dans un atelier plus grand, Boulevard des Capucines, qui avait été employé avant par Le Gray. Il a peint l’intérieur en rouge – en tant que républicain convaincu qui ne cachait pas ses opinions, il portait même, constamment, une cravate rouge qui s’accordait à merveille à ses cheveux blond-roux, ébouriffés. Sur la façade, en tant que réclame, se trouvait sa signature en énormes caractères, illuminée, le soir, par le gaz, afin d’attirer l’attention de loin. Il avait, donc, d’esprit commercial et savait comment se promouvoir !



Fig. 4 – L’auteur entre deux épreuves du Panthéon Nadar, 7.11.2018, photo Steve Yates.



Fig. 5 – Carte publicitaire pour l’atelier d’Adrien Tournachon, gravure en bois, 1854, BnF, Département des Estampes et de la photographie.

Conscient par l'ascension rapide de son frère, Adrien Tournachon (1825–1903), il tente se nourrir de la même célébrité et, en 1856, il fait arborer le firmament *Nadar Jeune/11 Boulevard des Capucines* (Fig. 5), uniquement pour être attiré dans un procès de famille qu'il allait perdre, en décembre 1857, lorsque les instances établissent que Félix a l'exclusivité du pseudonyme. Adrien a pratiqué pour peu de temps la photographie qu'il abandonne en 1861 pour se consacrer à la peinture, beaucoup plus chère à son cœur. Il a laissé quelques remarquables portraits de Gustave Doré – l'illustrateur de la *Bible*, de *Don Quichotte* et de *Gargantua* –, des frères Goncourt et de Gerard de Nerval – pour ce dernier, c'est le seul document photographique, car, une semaine après, fou, il se suicide, en janvier 1855. On a pour longtemps attribué cette image à Félix et on n'a que récemment établi sa paternité, en découvrant que l'aîné avait acheté de son frère les droits de reproduction. Adrien a également immortalisé son propre frère, confortablement assis sur une chaise, aussi bien que quelques compositions inspirées avec le mime Debureau dans le rôle de Pierrot, pour lesquelles il a reçu la médaille première classe à l'Exposition Universelle de 1855. Il a aussi fait quelques autoportraits, l'un dans une attitude très légère, la cigarette à la bouche et un grand chapeau de pailles qui laissait une ombre forte sur son visage, en le cachant, comme s'il était un paysan surpris dans une pause pendant les travaux agricoles. Mais l'une

des plus amusantes et fortes images est celle d'un petit chien assis sur une chaise, une pipe serrée entre ses dents. D'ailleurs, il a été attiré par la photo animalière, il a exécuté des images avec les exposés du Concours Universel Agricole de Paris de 1856, ensuite, en 1860, il a publié un album, *Race chevaline*, et, en 1861, dernière année d'activité, il s'est consacré aux acrobates et à la ménagerie du Cirque de l'Impératrice.

Il y a un portrait conventionnel de groupe dans lequel apparaissent tous les quatre membres de la famille, le petit Paul monté sur une table pour être à la hauteur de ses parents (Fig. 2). Félix aimait tellement poser qu'il s'est fait beaucoup d'autoportraits. Il a surpris sur une plaque 12 cadres avec son visage vu de tous côtés, à 360 degrés, en vue de modeler un buste suivant le procédé de la photosculpture, récemment découvert. Il aimait aussi les déguisements et il a posé une fois dans ce qu'il considérait être un esquimau, coiffé d'une énorme perruque du type de celles portées à l'époque de Louis XIV. (Avec la même perruque sur la tête, l'écrivaine George Sand lui a posé pour les images qu'il lui a prises). Parce qu'il avait commencé à faire des ascensions en ballon, il apporte dans l'atelier la nacelle tissée en haies de l'appareil de vol et il a réalisé un autoportrait, le haut de forme bien enfoncé sur sa tête, avec sa femme Ernestine à ses côtés, qui, évidemment, tolère d'une mine placide et avec difficulté les excentricités de son mari (Fig. 6).



Fig. 6 – Vue de l'exposition avec l'autoportrait de Nadar avec Ernestine en nacelle dans l'atelier du Boulevard des Capucines, vers 1862.

Il y avait aussi dans l'exposition quelques documents importants, la correspondance de Nadar avec d'autres photographes, les brevets pour la photographie aérienne ou pour celle souterraine exécutée avec lumière artificielle, pour l'usage de la photographie en cartographie et dans la stratégie militaire pendant les guerres, aussi bien que des codex de référence où étaient collées des images en format carte de visite que les amateurs pouvaient, longtemps après, commander – une sorte de banque iconographique, dans les termes d'aujourd'hui (Fig.7). Car Félix – ou, plutôt, son studio où il y avait assez d'engagés – n'a pas exécuté des photos artistiques exclusivement pour ses amis de la bohème, mais il a aussi servi une clientèle commune, bourgeoise, sans prétentions, habituée au format standard. Pour les personnalités culturelles, il préférait un fond neutre et il couvrait, parfois, leurs vêtements à la mode d'une draperie, comme il l'avait déjà fait avec George Sand et, ensuite, avec la jeune tragédienne Sarah Bernhardt qui, après des années, va également poser à son fils, Paul. Une fois établi son statut de maître de l'objectif, Nadar a pris de distance par rapport à son studio, en laissant la responsabilité à sa femme et son fils, déjà grand, pour qu'il se dédie aux aérostats ou à l'exploration des catacombes parisiennes. Seulement lorsqu'il avait un client de la société intellectuelle, qu'il agréait, il s'occupait personnellement de sa mise en pose, mais sans préparer les plaques et les développer, en laissant tout ça aux assistants, assez nombreux. Il était devenu un spécialiste dans l'agrandissement des photos, il s'était projeté un appareil qui pouvait obtenir toute dimension. Sauf que l'image obtenue n'avait pas la même définition et la granulation était très grande et l'intervention des retoucheurs était nécessaire.

Peu après la nouvelle du décès de Victor Hugo, qu'il estimait énormément, il se rend dans la maison de celui-ci pour réaliser son portrait sur le lit de mort. Parce qu'il faisait trop sombre, il a ouvert les fenêtres et a donné des instructions à un assistant sur la manière d'employer un miroir pour illuminer les nobles traits de l'illustre défunt. Ultérieurement, Nadar a fait une esquisse de cette scène qui a été exposée, à cette occasion.

Si l'oncle a vite quitté la photographie, Paul, en échange, l'a pratiquée avec passion toute sa vie, d'abord, en tant qu'apprenti dans le studio de son père, évoluant, ensuite, admirablement, sur ses propres pieds, en finissant par devenir l'unique représentant, pour la France, de la firme américaine Kodak et en effectuant de longs voyages dans des contrées exotiques, documentées en détail avec l'appareil photo. Paul, dont le père ne lui a pas permis de faire usage de son célèbre pseudonyme que très difficilement et très tard, en 1903 à peine, a repris la direction du studio en 1886 et l'a employé toute sa vie, jusqu'à sa mort, en 1939.

Paul Nadar (1856–1939) a été le photographe du monde musical, théâtral et littéraire de son temps. Ont posé pour lui Jules Massenet, Ambroise Thomas, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Réjane, Sarah Bernhardt, Coquelin aîné, Cléo de Mérode, Aristide Briant, Joséphine Baker, Marcel Proust, Emile Zola, Sacha Guitry, Stéphane Mallarmé, Anatole France, Jean Cocteau, etc. Par rapport à son père qui préférait un fond neutre, Paul faisait appel à des panneaux peints en trompe l'œil devant lesquels il plaçait ses modèles en fonction des costumes et de l'allure. Surtout pour les chanteuses du théâtre lyrique qui se prêtaient à cette ambiance. Pour ses exceptionnelles réalisations entre 1898 et 1914, il est nommé photographe officiel de l'Opéra. Il a également fait des photos de mode durant sa collaboration avec la maison Lanvin, entre 1909 et 1913. On conserve un répertoire d'images (Fig.8). En fait, il a mis de l'ordre dans toutes les archives reprises de son père et il a installé un système de numérotation des clichés qu'on pouvait identifier plus facilement pour les copier ensuite. En 1896, on a publié une brochure promotionnelle dans laquelle on annonçait que le studio possède un catalogue de 20.000 clichés avec les portraits de célébrités du siècle, disponibles pour la reproduction. Tout comme son père, il fut un explorateur de la technique et créateur de certaines innovations. En 1888, il a breveté un appareil portable, de conception propre, capable de surprendre des instantanés, intitulé Express Détective Nadar.

Paul Nadar fut également un passionné voyageur qui a abordé l'instantané afin de surprendre des types et des paysages, vus dans la vitesse du train ou pendant les courts arrêts dans des gares isolées. En 1890, il a voyagé, pendant 3 mois, dans l'orient, jusqu'à Samarkand et Tachkent, sur la nouvelle voie ferrée trans-caspienne récemment construite par les officiers de génie de l'armée impériale russe. Il a exécuté alors 1500 photographies. Il a répété cette expérience en 1892, lorsqu'il est allé en Palestine, en parcourant la route Jaffa-Jérusalem sur une voie ferrée nouvellement inaugurée. Pour certifier en images, aussi, la continuité et l'estafette reprise de son illustre père, Paul a réalisé, autour de 1894, un portrait de son vieux papa et un autoportrait, les deux, assis dans le bureau du studio rue d'Anjou, un peu dans la même position, en tenant une plume à la main, un grand registre devant (Fig.9). En employant les clichés avec gélatino-bromure d'argent et grâce à l'amélioration de l'optique des appareils et de l'éclairage électrique, Paul a réussi obtenir des agrandissements excellents du point de vue qualitatif, nettement supérieurs à ceux de son père. En 1889 et 1900, à l'Exposition Universelle de Paris, il a présenté des portraits de dimensions impressionnantes, 250 x 135 cm (Fig.10). L'expo de 1900 a organisé une grande rétrospective de Félix, redécouvert par les contemporains.



Fig. 7 – Atelier Nadar, Album de référence des portraits format carte de visite, vers 1895, BnF, Département des Estampes et de la photographie.



Fig. 8 – Paul Nadar, Album de présentation pour la clientèle, 1900-1914, BnF, Département des Estampes et de la photographie.



Fig. 9 – Paul Nadar, Portrait de Félix Nadar et autoportrait de Paul Nadar au bureau de l'atelier, rue d'Anjou, vers 1894, BnF, Département des Estampes et de la photographie.



Fig. 10 – Vue du stand Nadar à l'Exposition Universelle de 1900, BnF, Département des Estampes et de la photographie.



Fig. 11 – Vue de l'exposition, photo ASI.



Fig. 12 – Vue de l'exposition, Signature de Nadar, photo ASI.

En 1891, Paul Nadar a fondé la revue *Paris-Photographe*, destinée à promouvoir la photographie et son influence dans les sciences, les arts et l'industrie. Patriote au grand cœur, il a fait gratuitement, pendant la Grande Guerre, les portraits de tous les militaires qui le visitaient.

L'exposition était judicieusement organisée, en traitant en égale mesure les réalisations de chacun des Nadar et en offrant des informations détaillées sur leur œuvre (Fig.11). Plongée dans la demi-obscurité pour ne pas péricliter la sensibilité des images originales, la salle était structurée, par des paravents, dans des zones spéciales, dédiées aux grands thèmes abordés : des portraits des lettrés, acteurs, musiciens, des appareils de vol, des autoportraits, des caricatures, des documents sur l'évolution des ateliers, la suite de signatures du fondateur (Fig.12).

Commissaire de cette importante exposition fut Sylvie Aubenas, directrice du Département d'Estampes et photographie de BnF et Anne Lacoste, directrice de l'Institut pour photographie des Hauts-de-France. Toujours elles ont soigné le substantiel catalogue de 352 pages, richement illustré.

C'est ainsi que le plus vieux studio photographique, non seulement de l'histoire de France, mais du monde entier, dont l'activité continue a duré 84 ans, aussi bien que ses remarquables réalisations, ont été remis dans l'attention des contemporains à travers cette exposition de grande ampleur qui met en bonne lumière tous les membres des Nadar, affirmés dans le progrès de l'art photographique.

Adrian-Silvan Ionescu

L'exposition *Alphonse Mucha*, Musée du Luxembourg, 12 septembre 2018 – 27 janvier 2019

Dans le fastueux palais où se trouve le Musée du Luxembourg, une ample rétrospective Alphonse Mucha a été ouverte, la deuxième, organisée à Paris au cours de 38 ans, après celle de 1980 du Grand Palais (Fig. 1). Tous les exposés proviennent de la

Fondation Mucha de Prague et le commissaire de la manifestation a été madame Tomoko Sato, conservatrice de l'institution fondée en 1992 par les descendants de l'artiste, après le décès de son fils, Jiří Mucha.



Fig. 1 – Musée du Luxembourg avec l'affiche de l'exposition Alphonse Mucha, photo ASI.



Fig. 2 – Autoportrait, 1899, huile sur toile, Fondation Mucha, Prague.

La chance a fait que toutes les archives du plasticien restent intactes dans la possession de la famille et, avec ce fabuleux trésor, on puisse organiser des expositions et écrire des livres et publier des albums. Après sa mort, en 1939, lorsque la guerre a éclaté, Mucha est entré dans l'oubli, sans le mériter, et, pendant presque 50 ans on n'en a plus parlé. Seuls les efforts de son fils ont fait que la personnalité et l'œuvre de l'artiste soient remises à l'attention du public et imposées avec la même force que pendant la vie du maître tchèque, même si, parfois, au niveau d'une large consommation, par des maillots avec des reproductions d'affiches ou réclames diverses, des étuis de lunettes, de petites cassettes de bijoux, des oreillers, des essuie-mains, des serviettes et des nappes ou des rideaux imprimés de motifs décoratifs de son répertoire, tout comme dans le cas de nombreuses œuvres iconiques de Gustav Klimt, en finissant par être un lieu commun et un bien populaire dont la noble origine artistique a été perdue. Toujours son fils a relevé son activité de photographe et le mélange de la création plastique paternelle avec l'objectif de la caméra¹.

¹ Jiří Mucha, *Alphonse Mucha : The Master of Art Nouveau*, Prague, 1966; idem, *Alfons Mucha*, in

Alphonse Mucha (1860–1939) (Fig. 2) a été réellement un phénomène qui a pu s'affirmer, avec force, dans un Paris plein de talents et de personnalités marquantes. Ce qui témoigne de la nouveauté de son style et le pouvoir de l'imagination qui lui offrait des types et des compositions originales, capables de mettre en ombre toute autre création du même genre. Son ascension a été spectaculaire et rapide, même s'il ne provenait pas d'une famille avec des possibilités, son père étant huissier au tribunal. Enfant, il fut lié à l'église, à l'espace et à la musique sacrée : il a chanté dans le chœur de la cathédrale St.Pierre de Brno, ensuite, il a appris jouer de l'orgue et il a interprété les passages instrumentaux pendant les offices divins. C'est pourquoi, après des années, dans son atelier il y avait toujours un harmonium dont il jouait pour se relaxer. Mais il était attiré par les beaux-arts. Il n'a pas été reçu à l'Académie des Beaux-Arts de Prague, car... il manquait de talent au dessin ! Déçu, il est allé à

Camera, No.48/1969, p.18-29; idem, *Alfons Mucha*, in *Fotografie*, No.23/1979, p.53-65; idem, *Alphonse Maria Mucha: His Life and Art*, London, 1989; idem, *My Father Alphonse Mucha and Photography*, in *Alphonse Mucha*, Tokio, 1983.

Vienne où il a trouvé du travail comme peintre décorateur dans l'atelier de scénographie de Ringtheater. Il a la chance d'être découvert par le comte Karl Kuehn-Belasi qui l'a engagé pour lui décorer le château Emmahof. Ensuite, il est sollicité par le frère de ce patron au sang bleu, Egon, à lui orner le château Gandegg de Tirol. Grâce à la façon exemplaire dont il a exécuté les commandes et à l'appréciation des deux aristocrates, ces derniers lui ont accordé une bourse pour étudier à l'Académie Régale Bavaoise de Beaux-Arts de Munich, entre 1885 et 1887, après quoi, ils lui ont subventionné encore deux années de perfectionnement à Paris, aux Académies libres Julian et Colarossi, cette dernière, située rue de la Grande-Chaumière, où Mucha a installé un généreux atelier, dans la même rue. Dans le milieu léger et bohème parisien, il a rencontré et lié d'amitié avec Pierre Bonnard, Maurice Denis, Paul Sérusier, Edouard Vuillard et Paul Gauguin. Avec ce dernier il a eu une relation très proche et il lui a même offert son hospitalité, en l'accueillant dans son atelier, lors du retour de celui-ci de son premier voyage en Polynésie, en 1893. C'est de cette époque-là que datent plusieurs photographies sérieuses (Fig. 3) ou amusantes que le tchèque a faites à son ami, en jouant de l'harmonium dans une tenue surprenante : un veston et une chemise amidonnée, mais sans pantalon et poussant les pédales de l'instrument les pieds nus ! Dans une autre, au milieu d'une véritable scène de carnaval, il s'est représenté en roubachka russe, à côté de Gauguin, très sérieux, au col rigide et la cravate élégante, mais coiffé d'un chapeau exotique et dans la compagnie du peintre tchèque Luděk Marold, en costume de XVII^e siècle et d'Annah "la Javanaise" (l'amante de Gauguin), habillée de blanc, ce qui accentuait la couleur foncée de sa peau et les mains croisées sur sa poitrine, en guise de prière. Une façon de jouer et d'immortaliser son loisir ! Après des années, l'artiste allait raconter à son fils sa première rencontre avec Gauguin, au café de madame Charlotte, et l'aspect de cet excentrique : "Il avait l'allure d'un Breton charpenté, vêtu de quelque chose qui ressemblait à un costume national. Sur sa tête, il portait un bonnet d'astrakan et, sur ses épaules, un large manteau orné de fermoirs ornementaux. Madame Charlotte l'a présenté comme un marin qui était aussi un peintre : Monsieur Gauguin"².

Une fois finie l'allocation de la part des comtes autrichiens, Mucha gagna son existence en tant qu'illustrateur de livres et périodiques. Mais il s'est lancé en même temps que l'exécution d'une affiche pour la grande tragédienne Sarah Bernhardt. Dans la première décade du mois de décembre 1894, lorsqu'il se trouvait dans l'atelier lithographique Lemercier où il avait quelque travail à faire, le patron lui dit qu'on avait besoin d'urgence d'une affiche pour la pièce

Gismonda de Victorien Sardou qui avait la première en janvier suivant et dont les projets d'affiches n'avaient pas été sur le goût de la "Divine". Après un travail frénétique les jours de Noël, Mucha a réalisé un chef-d'œuvre qui a étonné et enchanté l'actrice qui a commandé 4000 exemplaires. C'était une affiche qui dépassait les normes de ce genre de réclame placée dans la rue, autant par les dimensions que par la chromatique : elle avait 216 x 74,2 cm, la tragédienne était en grandeur naturelle, vêtue avec tout le faste impérial byzantin, une couronne de fleurs sur sa tête et un rameau de palmier à la main (Fig. 4). Par rapport aux affiches qu'on faisait à l'époque, dans des tonalités criantes, celle-ci était en couleurs pastel et présentait une profusion de détails dans la texture des vêtements et dans la mosaïque sur lequel se découpait le visage de la protagoniste. Avec une joie enfantine, mais aussi bien avec une inspiration d'extraction médiévale, rappelant des gargouilles aux figures du bestiaire médiéval de la cathédrale de Notre Dame, Mucha a placé un petit personnage, travaillé en grisailles, comme s'il était sculpté en pierre, sous les plis de la pélerine de Gismonda, soutenant la firme Théâtre de la Renaissance. L'actrice a décidé de le faire son affichiste et lui a offert un contrat sur 6 ans, très avantageux, par lequel l'artiste gagnait un salaire de 3.000 francs par mois et un bonus de 1.500 francs pour chaque nouvelle affiche créée. Il a exécuté encore 7 affiches pour Bernhardt dans les pièces *La dame aux camélias* (1896), *Lorenzaccio* (1896), *La Samaritaine* (1897), *Médée* (1898), *Tosca* (1898), *Hamlet* (1899) et *L'Aiglon* (1900). À côté de cette généreuse indemnisation, Mucha bénéficiait d'une entrée libre aux spectacles et aux répétitions de la diva pour faire des esquisses. D'ailleurs, l'actrice, qui croyait totalement dans son goût et son style, lui a également commandé des esquisses de costumes – comme pour *La dame aux camélias* – et, souvent, elle le laissait s'occuper même de la mise en scène. Elle a tellement aimé le bracelet en forme de serpent, représenté sur l'affiche pour *Médée*, qu'elle a voulu qu'on lui fasse un, identique. Les affiches ont été appréciées par tous les parisiens et certains collectionneurs les découpaient des murs pour les ajouter à leur patrimoine personnel, en tant que pièces de grande valeur (Fig.5).

C'est ainsi qu'un tchèque, un étranger dans la Ville Lumière, devient, pour 10 ans, le plus grand créateur d'affiches et de réclames commerciales de Paris, en dépassant par sa production Jules Chéret et Henri de Toulouse-Lautrec. Car, en dehors des affiches de la "Divine" Sarah, il avait toute la liberté d'honorer toute autre commande. Il a fait graphique publicitaire pour des boissons, pour le chocolat, les biscuits, feuille de cigarettes, savon, même pour des bicyclettes ou pour une compagnie de voies ferrées sur la route Monaco-Monte Carlo. Un savon au parfum de violettes a même reçu son nom et, évidemment, il lui a projeté l'emballage (Fig.6).

² Clara Pacquet, *Alphonse Mucha au musée du Luxembourg, L'Objet d'Art*, Hors-série, No. 127/ septembre 2018, p. 17.



Fig. 3 – Gauguin posant dans l’atelier de Mucha, 1893, tirage moderne, Fondation Mucha, Prague.



Fig. 4 – Autoportrait avec des affiches pour Sarah Bernhardt dans son atelier rue de Val-de-Grâce, Paris, vers 1901, tirage moderne, Fondation Mucha, Prague.



Fig. 5 – L’auteur posant avec l’affiche de „Gismoda”.



Fig. 6 – Emballage pour le savon Mucha Violette, 1906, lithographie, Fondation Mucha, Prague.

Sa manière de travail aux lignes ondoyantes, douces, aux femmes langoureuses, souvent entourées de fleurs et ayant une aura de pieuse modernité au-dessus de leurs têtes, a totalement répondu au style Art Nouveau. Il s'est confondu lui-même à celui-ci, il a été un créateur de style désigné comme le Style Mucha.

Il fut l'un des premiers artistes qui a employé la photographie en tant que base de studio pour ses compositions. Il rangeait ses modèles dans les positions qu'il pensait employer dans son ouvrage, il les photographiait, ensuite, il traçait des lignes sur la surface de la copie qu'il avait exécutée d'après le cliché et il transposait sur papier le modèle dans l'attitude surprise par l'objectif. Chacun des quatre panneaux des *Saisons* avait au centre une belle femme dans une attitude spécifique, entourée par la végétation de la saison. Pour chacun, il a eu une image photographique d'où la composition a commencé.

En 1896, il a été invité exécuter l'affiche pour la douzième exposition du Salon des Cent, une manifestation indépendante, sans jury et prix, où on présentait des ouvrages de graphique (dessin,

gravure, affiche) et pour lesquels, cette année, Henri de Toulouse-Lautrec avait fait un, lui aussi, en tant qu'exposant principal. Mais quelle différence entre les deux visions ! Aucune n'était inférieure à l'autre, elles étaient différentes seulement au point de vue stylistique : Lautrec était synthétique, presque géométrique et plat lorsqu'il présentait une élégante dame blonde, allongée sur une chaise-longue, en train d'admirer la mer agitée et un bateau au loin, tandis que Mucha, tout en conservant les tons plats, se perdait dans de riches arabesques ondoyantes formées par les cheveux longs et librement décoiffés d'une muse de la peinture, pensive, les yeux fermés, pour mieux suivre ses rêves, tandis que dans sa main, légèrement appuyée sur l'ornement d'un meuble, elle tient une plume à écrire. L'année suivante, Salon des Cent offre à Mucha l'opportunité d'une exposition personnelle (Fig.7) où figuraient 448 œuvres et la revue *La Plume* – dont il était un constant collaborateur – lui consacre un numéro entier. Sa célébrité était définitivement statuée.

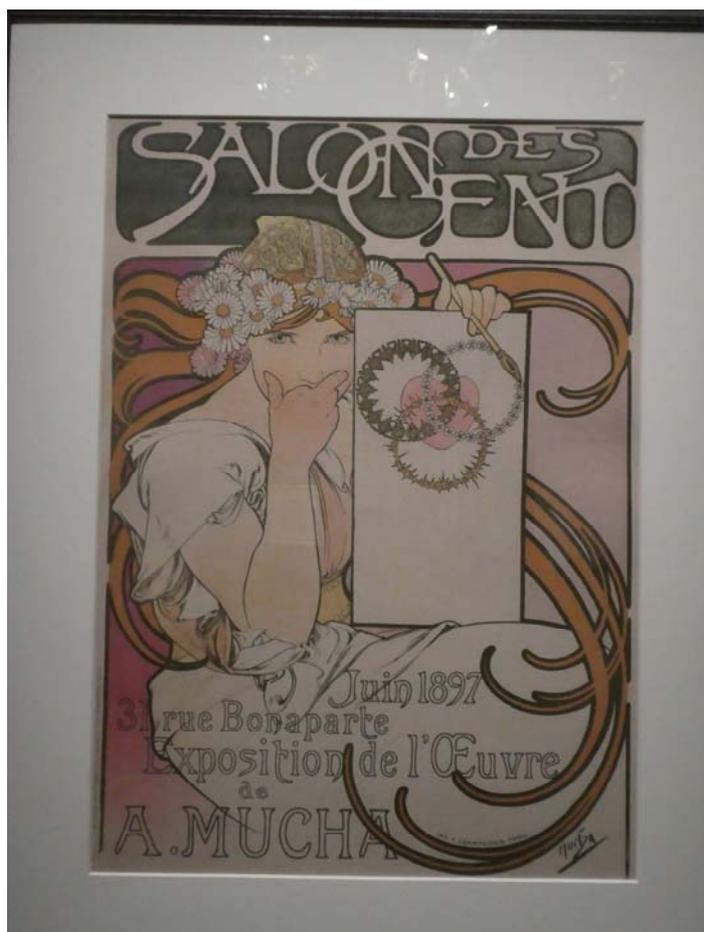


Fig. 7 – Salon des Cent. Exposition de l'œuvre d'A. Mucha, 1897, lithographie, Fondation Mucha, Prague.

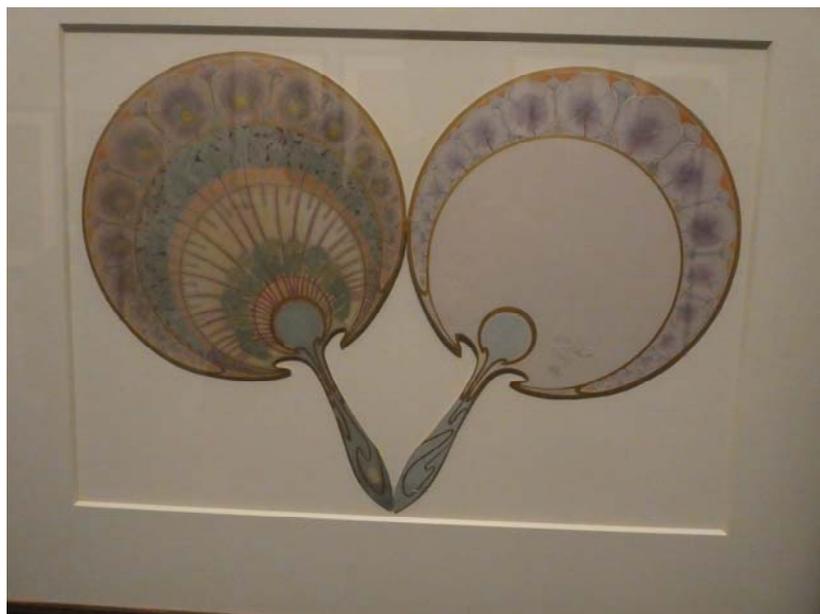


Fig. 8 – Dessin pour un éventail, vers 1889, mine de plomb, aquarelle et encre dorée sur papier, Fondation Mucha, Prague.



Fig. 9 – Façade de la boutique Fouquet, 1901, tirage moderne, Fondation Mucha, Prague.

Il a conçu un choix de modèles pour porcelaines, vaisselle, services de thé, couverts, mobilier, bijoux, éventails (Fig.8), tapisserie, paravents, etc., publié en

1901-1902, sous le titre *Documents décoratifs*. Le bijoutier Georges Fouquet, pour lequel il avait dessiné quelques bijoux pour l'Exposition Universelle

de Paris de 1900, l'a invité à lui faire des esquisses pour la façade et l'intérieur de son élégant magasin rue Royale. C'était le couronnement de l'activité de l'artiste en tant que décorateur. Il a laissé son imagination créer en toute liberté un bijou dans lequel on allait vendre des bijoux : la maquette délicate en essence de noyer et poirier était segmentée par des panneaux peints aux motifs floraux, par des miroirs qui amplifiaient l'espace assez étroit ou par des vitraux ; des paons sculptés sortaient des murs, les lampes avaient des formes d'inflorescences comme dans un luxuriant jardin botanique. Sur la façade étaient insérées des plaques en faïence aux effigies de belles femmes et, entre les deux portes, il y avait un bas-relief en bronze avec une jeune sylphide, drapée d'une tunique légère, qui se moulaient sur son anatomie provocatrice, en extase devant les bijoux qu'elle tenait à la main (Fig.9). Le magasin fut inauguré en 1901. Mais, avec le temps, le style Art Nouveau est sorti de la mode et le bijoutier a démonté la façade et les ornements, en 1923. Pour la joie de la postérité, il les a conservés dans un dépôt et, en 1941 et 1949, il les a donnés au Musée Carnavalet qui les intégra dans son exposition permanente.

A Paris, il a eu des contacts qui lui ont marqué l'existence et les préoccupations, non seulement sur le plan artistique. La visite du Salon Rose-Croix de Sâr Péladan. La rencontre avec le dramaturge suédois August Strindberg qui va l'attirer vers l'occultisme. Il organisait dans son propre atelier des séances d'hypnose dirigées par le colonel Albert de Rochas d'Aiglun qui avait comme médium Lina, son modèle, qui était suggestionnée par la musique interprétée à l'harmonium par Mucha et qui prenait de diverses poses (tristesse, douleur, effroi, enthousiasme, héroïsme). Le plasticien s'est mis à surprendre en photos ces expériences. L'astronome Camille Flammarion a été son initiateur en matière de spiritisme. En 1898, Mucha a été reçu dans la franc-maçonnerie, dans la loge Les Inséparables du Progrès qui faisait partie du Grand Orient de la France et il a vite monté hiérarchiquement. En 1919, il allait être l'un des initiateurs des loges de langue tchèque de son pays, en finissant comme Souverain Grand Commandeur du Suprême Conseil des franc-maçons tchèques. (Fig.10).



Fig. 10 – Autoportrait en habit de franc-maçon avec ses insignes de Souverain Grand Commandeur du Suprême Conseil de Tchécoslovaquie, 1923, tirage moderne, Fondation Mucha, Prague.

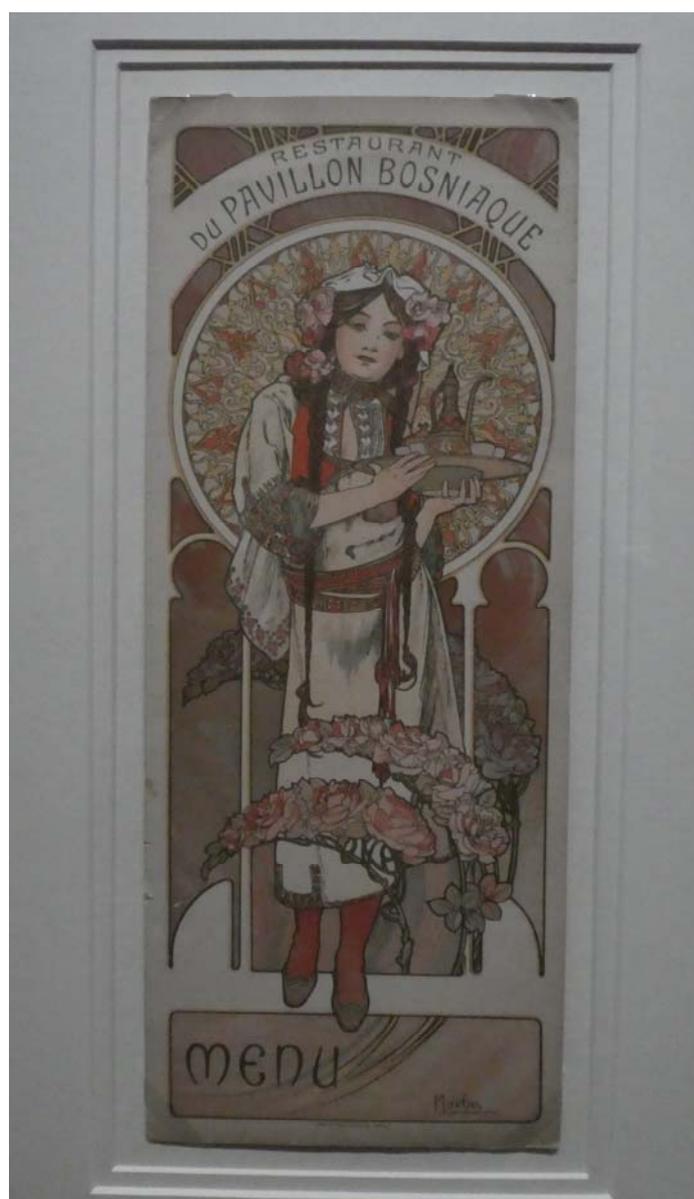


Fig. 11 – Menu du restaurant du Pavillon bosniaque à l'Exposition Universelle de Paris 1900, lithographie, Fondation Mucha, Prague.

Mais tout cela ne l'a point éloigné de sa croyance chrétienne. Comme preuve, en 1899, il publie *Le Pater*, une édition qu'il a dessinée et commentée avec une pieuse attitude de croyant fidèle.

Mucha fut le mieux connu grâce à ses remarquables réalisations graphiques et de décorateur Art Nouveau. Mais cette activité, même si bien rémunérée, commence à l'ennuyer, car il se sentait à l'intérieur appelé par la grande peinture historique. C'est justement ce qui se propose la présente exposition de mettre en évidence: non seulement son œuvre d'affichiste et de créateur de formes décoratives, mais également sa création de peintre, visionnaire, initié, patriote.

Toujours pour l'Exposition Universelle de Paris de 1900, le commissaire autrichien-hongrois pour cette manifestation internationale lui met en charge de s'occuper de la décoration du pavillon de la Bosnie-Herzégovine, territoires appartenant à l'empire habsbourg. L'artiste s'est déplacé dans ces zones pour se documenter et il s'est acquitté d'une façon exemplaire de cette tâche en exécutant des peintures avec une thématique historique dans le salon central de l'édifice. Il a fait même le dessin pour le menu offert au restaurant bosniaque du pavillon (Fig. 11). Ce qui lui a donné une idée, d'élaborer une suite de peintures aux thèmes liés aux populations slaves dont il faisait partie

et à son peuple, souffrant sous le joug des Habsbourg. Il ne faut pas oublier que Mucha, en tant que tchèque, était citoyen de cet empire qui couvrait une bonne partie du centre de l'Europe. Il a réalisé même pour le pavillon autrichien une affiche, rédigée en allemand.

En 1904, il est invité d'enseigner et travailler aux États-Unis d'Amérique, ce qui lui plaît, car il pouvait rompre avec les commandes toujours plus nombreuses de Paris qui l'empêchaient de se consacrer à la peinture. La même année, en avril, il donne une interview pour la revue *New York Daily News*, qui lui avait consacré son entier supplément en couleurs. En 1905, il peint une Madone pour l'église Sacre-Cœur de New York et fait l'illustration de l'anthologie de poésies et de contes recueillis par James Clarence Harvey dans le volume *In Bohemia*. En dehors des cours de dessin qu'il donnait dans son propre atelier, il a enseigné à Art Institute of Chicago et à New School of Applied Arts for Women de New York. Déjà familiarisé avec les demandes du décor de théâtre, il fait, en 1908, la scénographie et les costumes pour la pièce *As You Like It* de Shakespeare pour German Theatre de New York. Deux actrices américaines, Leslie Carter et Maude Adams, lui sollicitent le concours pour des esquisses

de costume ou des matériaux promotionnels. Pour la dernière, il a exécuté une affiche dans le rôle de Joan of Arc et son portrait fut pour longtemps exposé au Metropolitan Museum of Art.

Mais ce ne furent que des préoccupations temporelles parce qu'il avait dans sa tête la grande fresque de la culture, de la civilisation et de l'histoire des slaves à laquelle il voulait se consacrer pour le reste de sa vie. Sur terre américaine, il a trouvé un mécène dans la personne du multimillionnaire Charles Richard Crane, grand amateur d'art européen et sympathisant des slaves. Il a reçu la nouvelle qu'il aura les fonds nécessaires pour concrétiser son grand projet le jour de Noël, en 1909, ce qui l'a enthousiasmé. Dix ans après, il allait réaliser la peinture *Noël en Amérique* par laquelle il voulait immortaliser ce moment exceptionnel pour sa carrière, à travers le visage d'une belle fille, en costume traditionnel tchèque, une voile blanche sur sa tête et une petite couronne de verdure en-dessus, une main collée à sa poitrine, l'autre tenant quelques présents simples, paysans : une chandelle allumée, une pomme rouge et quelques ornements modestes (Fig.12).



Fig. 12 – Noël en Amérique, 1919, huile sur toile, Fondation Mucha, Prague.



Fig. 13 – Étude pour l'affiche du 6^e festival de Sokol, 1911, aquarelle, encre et gouache, Fondation Mucha, Prague.

La subvention reçue l'a déterminé à se rendre dans son pays, en 1910 et se mettre au travail. Entre temps, il avait épousé une jeune co-nationale qu'il avait connue à Paris où elle était venue étudier les arts. Il avait 46 ans, elle, 24. Ils ont eu deux enfants, Jaroslava, née en 1909, aux Etats Unis et Jiří, né en 1915. De retour au pays, après une longue absence, il s'est tout de suite encadré aux idéaux et au milieu de la société tchèque. Il a contribué à la promotion de festivals et concours sportifs dans son pays (Fig.13).

Jeune, il avait manifesté son esprit slave par l'abord de la roubachka russe en tant que vêtement d'intérieur, tel qu'il apparaissait souvent dans ses autoportraits, soit sur toile (voir Fig. 2), soit sur le cliché sensible de la caméra. Le moment de se dédier à son œuvre capitale était venu : *L'Épopée Slave* à laquelle il a travaillé de 1910 jusqu'en 1926. Il s'est documenté très sérieusement en vue de réaliser cette suite de 20 toiles de dimensions colossales, en variant

entre 400 x 600cm et 600 x 800cm. Il a fait des voyages d'études en Serbie, Bulgarie, Russie et aux monastères orthodoxes de Grèce. Dans des compositions amples, chargées de symboles, il a fait une synthèse de l'évolution des slaves sur le continent, dans un discours pan-slaviste de grande force, avec des intentions pacifistes et moralisatrices pour les contemporains : *Les Slaves dans leur pays d'origine*, *Introduction de la liturgie slave*, *Le Tsar Siméon de Bulgarie*, *Le Tsar serbe Stefan Dušan couronné empereur romain d'Orient*, *Maître Jan Hus prêchant à la chapelle de Bethléem : la vérité l'emporte*, *L'abolition du servage*, *Le Serment d'Omladina sous le tilleul slave*, *L'Apothéose des Slaves*, etc. En 1928, pour fêter 10 ans depuis la formation de l'Etat de Tchécoslovaquie, l'artiste a fait cadeau à Prague cet imposant cycle de peintures. Il rêvait même à la réalisation d'un bâtiment où elles soient exposées, ce qui n'est jamais arrivé. Entre

1929 et 1933, ses toiles ont été exposées à Prague, Brno et Plzen. Pendant la Deuxième Guerre Mondiale, elles ont été conservées dans des dépôts, pour ne pas être détruites, détériorées ou volées par les occupants allemands. En 1962, elles ont vu à nouveau la lumière, restaurées et exposées, de 1968 jusqu'en 2012, dans le château de Krumlov. Dans les années 80-90, à la suite de l'expérience de l'occupation soviétique de la Tchécoslovaquie, ses monumentales compositions n'étaient pas appréciées par l'intelligence locale qui n'y voyait que le côté politique, douloureux dont elle voulait se distancer, l'oublier. C'est pourquoi la valeur des ouvrages était contestée pour leur message pan-slaviste dont les tchèques en avait marre, après l'expérience brutale des bottes russes qui avaient écrasé le Printemps de Prague. Dès 2012, ces œuvres sont revenues dans la ville capitale à laquelle elles étaient destinées.

Mucha a aussi collaboré pour d'autres projets d'importance nationale, comme l'imposant et fastueux bâtiment auprès de l'ancienne Porte de la

Poudrerie, du centre de la capitale tchèque, Obecni Dům ou la Maison Municipale, dont les habitants sont fiers, construite entre 1905 et 1911, dans le style Art Nouveau, suivant le projet des architectes Antonin Balšánek et Osvald Polívka (Fig.14). Dans le Salon du Maire, il a peint le plafond circulaire avec un thème qui lui était cher : *La fraternité des Slaves*, et sur des pendants il a placé 8 héros de l'histoire tchèque, parmi lesquels Jan Comenius, Jan Hus, Jan Zizka, etc. Parce qu'il désirait beaucoup exécuter cette décoration, il a abaissé le prix, ce qui a provoqué le mécontentement et la critique d'autres collègues qui travaillaient là-bas. Toujours lui fut l'auteur de vitraux pour la cathédrale Saint-Guy et d'une scène allégorique représentant la Musique à l'École de Musique Hlahol de Prague. Lorsque, en 1918, son pays a déclaré son indépendance et est devenu la République Tchécoslovaque, avec son premier président, Tomáš Masaryk, son ami, Mucha exécute le projet pour les premiers billets de banque et timbres nationaux.



Fig. 14 – Obecní Dům, Prague, photo ASI.

En 1938, l'artiste a commencé le travail pour un triptyque représentant sa philosophie de vie et l'humanisme qui le caractérisait, *L'Age de la Raison, de la Sagesse et de l'Amour*, mais, qu'il n'a pas fini. Lorsque les troupes allemandes ont envahi le pays, il a été arrêté pour ses sentiments pan-slavistes et pour l'activité de maçon, mais il a été assez vite libéré. Pourtant, le choc du déshonneur d'être emprisonné, qui s'est ajouté à une santé fragilisée, l'a tué le 14 juillet 1939, triste coïncidence avec le jour national de la France qu'il a tant aimée et où il a gagné sa célébrité. Peintre passionné et visionnaire, créateur d'un style unique, qui a conquis tout le monde, à la

frontière des XIX^e et XX^e siècles, auteur d'une épopée nationale en ligne et couleur, Alphonse Mucha a laissé derrière une œuvre solide, immortelle comme valeur et message.

L'exposition a été constituée chronologiquement, sur six sections : 1. Un bohémien à Paris ; 2. Un inventeur d'images populaires ; 3. Mucha, le cosmopolite ; 4. Mucha, le mystique ; 5. Mucha, le patriote ; 6. Artiste et philosophe. Avec un éclairage faible mettant en valeur la noblesse des tonalités pastel et des éclats dorés et argentés placés par l'artiste, avec maîtrise, pour offrir un faste aulique aux affiches ou à ses grandes compositions

historiques, les salles du Palais du Luxembourg ont mis en valeur cette personnalité unique de la culture française et tchèque, en même temps, qui a profondément marqué la créativité de son époque.

Par cette grande exposition, on peut dire que Mucha est revenu chez soi, à Paris !

Adrian-Silvan Ionescu

L'exposition *Edward S. Curtis. Mann, myten og legenden/The man, the myth, the legend*, Preus Museum, Horten, 29 sept. 2019 – 4 oct. 2020

Dans la ville norvégienne de Horten, à Preus Museum, institution dédiée à l'histoire et l'art photographique, on a organisé une exposition présentant les magistrales œuvres de Edward Sheriff Curtis (Fig.1). La création de Curtis est bien connue et nous avons eu l'occasion d'en écrire plusieurs fois, le plus récemment, en 2016, lorsqu'on a itinéré une exposition, *Edward S. Curtis: One Hundred Masterworks*, formée d'une généreuse sélection de pièces importantes de la collection de Christopher G. Cardozo et installée à Palm Springs Art Museum de Californie¹.

Le nom de Edward Sheriff Curtis (1866–1952) (Fig.2) est indissolublement lié à l'illustration de la vie et de la culture traditionnelle des nations indiennes sur le territoire des Etats Unis d'Amérique, rassemblée en 20 volumes d'une grande valeur artistique et documentaire en même temps. Nous n'allons pas entrer trop en détail dans la biographie et les raisons qui ont déterminé Curtis, à l'âge de 32 ans, lorsqu'il était déjà un photographe consacré et apprécié dans la ville de Seattle, à quitter l'activité commode et lucrative pour mener une vie de vagabond errant, sujet de risques et privations. Ces détails sont plutôt connus.

Nous allons seulement mentionner le moment décisif de sa carrière, lorsqu'il a décidé de réaliser une iconographie définitive et exhaustive des nations indiennes. Dans ses heures de liberté, Curtis faisait de longues promenades en dehors de la ville, il se baladait sur les bords de Puget Sound et photographiait les paysages spectaculaires des alentours. En 1896, il a eu son premier contact avec les indigènes : c'est alors qu'il a fait le portrait d'une vieille femme de 80 ans, Princesse Angeline, fille du chef Seattle qui avait donné aux blancs la place sur laquelle se dressait la ville qui portait son nom, mais dans laquelle les indigènes n'avaient pas le droit de s'établir. Angeline était pauvre, elle gagnait son existence en tant que laveuse du linge des habitants et en cueillant des coquillages et des mollusques du bord de l'océan qu'elle vendait ensuite au marché. C'est d'ailleurs là-bas, sur une plage que le photographe l'a rencontrée. Afin de la convaincre pour lui poser, Curtis a employé le jargon de négociation des indiens Chinook, dont il connaissait

quelques dizaines de mots lui permettant une avantageuse affaire, comme dans les temps glorieux du commerce de fourrures chères, patronné dans cette zone par Hudson's Bay Company. Mais il ne fut pas trop convaincant et la vieille femme était sur le point de lui jeter des pierres. Il lui montra alors quelques portraits photographiques qu'il avait sur soi et la femme est devenue plus confiante. Il n'était pas le premier photographe à lui demander d'être modèle et elle a finalement compris le désir de ce monsieur élégant, à la barbe courte, aigue et au chapeau aux bords soulevés. Ensuite, il lui a montré quelques monnaies qui l'ont déterminée à le suivre dans son atelier et lui poser. Après la pose, il lui a donné un dollar, ce que la vieille a beaucoup apprécié, en remarquant qu'il serait utile de la photographier plus souvent, au lieu de cueillir chaque jour des fruits de mer. Le dollar reçu était pour la pauvre femme l'équivalent d'une semaine de travail². C'est elle qui lui a parlé de l'existence d'autres communautés indigènes autour de la ville dont il a visité et photographié les habitants, pas comme dans un studio, mais surpris dans leurs activités courantes.

Par rapport à d'autres institutions qui ont organisé des expositions Curtis, ces derniers temps, Preus Museum possède dans son ample patrimoine une importante suite de planches que le photographe a produites en dehors de celles incluses dans des volumes. S'y ajoutent des images prises par d'autres photographes dans les mêmes lieux et avec les mêmes personnages que Curtis avait immortalisés. Sans diminuer du prestige du grand et téméraire photographe américain, les organisateurs ont opté pour une présentation comparative des images ayant une thématique et une approche similaire.

Par exemple, à côté du portrait si connu d'Angeline, avec sa peau plissée, parchemineuse et sa bouche, les coins laissés, la tête couverte d'une écharpe colorée, il y avait un autre portrait, résultat de l'objectif de Edwin J. Bailey, photographe actif à Seattle entre 1889 et 1898, qui travaillait pour la compagnie Bailey's Photo Parlors. La princesse indienne était habillée presque identiquement, surprise frontalement, jusqu'aux genoux, non buste, comme chez Curtis, et tenant un bâton dans sa main déformée par le lourd travail et par l'âge (Fig.3).

¹ Adrian-Silvan Ionescu, L'exposition *Edward S. Curtis: One Hundred Masterworks*, Palm Springs Art Museum, Californie, 18 février – 29 mai 2016, in SCIA, AP, serie nouă, tom 6 (50), p. 217–225.

² Timothy Egan, *Short Nights of the Shadow Catcher. The Epic Life and Immortal Photographs of Edward Curtis*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, New York, 2012, p. 17.



Fig. 1 – Panneau à l'entrée de l'exposition.

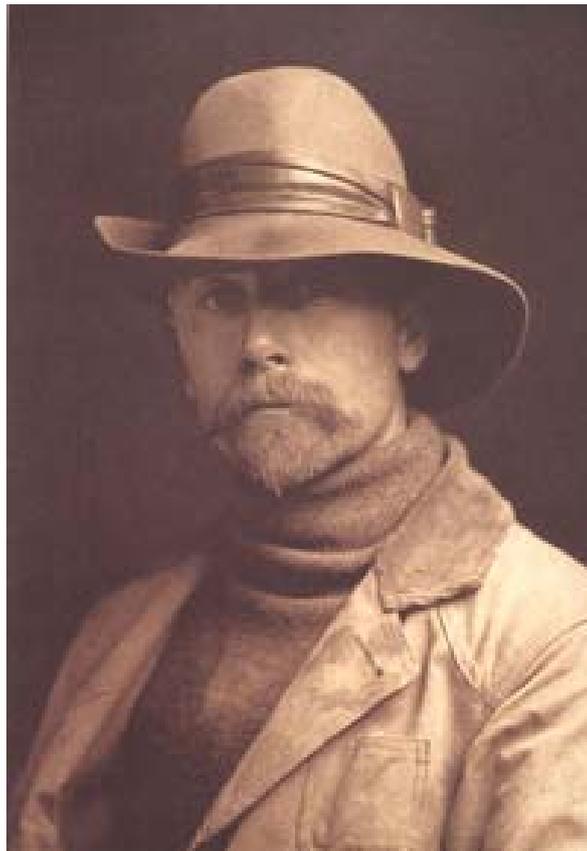


Fig. 2 – Edward S. Curtis, Autoportrait 1899.



Fig. 3 – Edwin J. Bailey, Princess Angeline Seattle, c. 1890, Preus Museum Collection

On a choisi de la riche collection du musée, à côté des portraits et des compositions de Curtis, des visages des habitants du nord européen, les populations Sámi d'éleveurs de rennes de Laponie, réalisés par deux danois, le photographe Marcus Selmer (1818–1900), intéressé surtout par les costumes traditionnels de ces habitants ou l'astrophysicien Sophus Tromholt (1851–1896), déterminé à étudier le phénomène de l'auréole boréale en 1882–1883. Dans la sixième décennie, à l'époque où Curtis n'était qu'un petit garçon qui jouait peut-être aux indiens, sans savoir qu'il allait leur devenir l'historien en images, Selmer traversait les régions boréales et choisissait des types spécifiques de Sámi qu'il invitait dans son atelier pour lui poser dans leurs vêtements festifs, hivernaux, sur un fond peint représentant un paysage spécifique de la zone d'origine (Fig.4). Trois décennies plus tard, lorsque Curtis était actif au-delà de l'océan, le photographe Tollef Martin Olsen Bakland de Tromsø sélectionnait ses modèles pour des suites photographiques ethnographiques, exécutées dans le studio, avec les décors spécifiques. Comme celle d'un jeune chasseur, emmitoufflé dans sa fourrure de renne, portant des gants et des chaussures de dimensions impressionnantes du même matériel, pour le protéger

contre le froid polaire. Suspendu à sa ceinture, à côté d'un couteau, il a une énorme corne de l'herbivore nordique. Le décor du studio, en échange, est, d'une manière conventionnelle, adapté à la clientèle citadine, vu que le courageux chasseur de rennes repose sa main sur un piédestal en carton qui évoque un mur en briques (Fig.5). Il ne s'agit ici que de "types" de Sámi destinés à constituer un éventuel portrait général. Sophus Tromholt était plus attentif avec ses modèles, il consignait leur nom et le lieu de provenance, en accomplissant ainsi une recherche de véritable ethnographe, même si l'ethnographie n'était pas sa spécialité. Lorsque, pour couvrir un vide, il faisait appel à une image obtenue d'un autre photographe, il ne ratait jamais de préciser la provenance du sujet photographié (Fig.6). Il préférerait le buste ou le plan américain, non nécessairement la silhouette en entier, car il était surtout intéressé par les traits du modèle, par son individualité et sa psychologie, plus que par le spécifique ethnographique. (Fig.7). Tromholt a rassemblé les 189 images copiées sur papier avec albumine, sélectionnées d'un total de 231 négatifs, dans un portefeuille intitulé *Billeder fra Lappernes Land/Tableaux du Pays des Lapons* de 1883, conservé dans la bibliothèque de l'Université de Bergen.



Fig. 4 – Marcus Selmer, En Fin i vinterdragt fra Salten i Nordland, Tromsø Stift Omkring 1860, Preus Museum Collection.



Fig. 5 – Tollef Martin Olsen Bakland, Chasseur Sàmi en vêtement d'hiver, 1890, Preus Museum Collection.



Fig. 6 – Photographie inconnu, Lap fra Karesundo, c. 1883-1884, illustration dans le livre de Sophus Tromholt *Under Nordlysets Straaler*, Gyldendal, 1885.



Fig. 7 – Sophus Tromholt, Marit Andersdatter Bæhr, Koutkænio, 1882-1883, Universitetsbiblioteket i Bergen.



Fig. 8 – Edward S. Curtis, A Kutenai Man, 1910, Preus Museum Collection.

De la même façon a agi Curtis dans sa documentation de plus de 30 ans. Il ne se résuait pas seulement à la photographie, mais il cueillait un peu de folklore qu'il enregistrerait sur des cylindres en cire, à l'aide d'un phonographe et il faisait ensuite la transcription de la mélodie sur des notes. Il consignait ses observations liées à la manière de vivre, aux habitudes, aux cérémonies, aux occupations et à l'aspect de ceux auxquels il rendait visite. C'est ainsi qu'il est devenu un véritable ethnologue, sans avoir des études de spécialité, seulement des milliers d'heures passées sur le terrain, parmi les indiens.

Beaucoup de portraits peuvent être comparés à ceux réalisés par les photographes scandinaves. Le visage d'un guerrier Kutenai (Fig. 8) est surpris frontalement et, légèrement souriant, en regardant d'une façon pénétrante vers l'extérieur, tout comme une jeune femme de Koutkænio, Marit Andersdatter Bæhr, photographiée par Tromholt (Fig. 7). On découvre l'allure douce d'une adolescente aux yeux profonds, noirs et timides du tribu Kalipsel, des contrées nordiques, à la frontière des états Washington et la Colombie Britannique (Fig. 9). Elle est très élégante, ses boucles d'oreille sont faites du

nacre des coquillages abalons, sa robe est également décorée de coquillages et, autour du cou, elle porte des colliers en perles provenus des marchands blancs.

Curtis a été critiqué par les ethnographes et les anthropologues parce qu'il tentait de présenter une image idéale, traditionnelle des indiens qui lui furent contemporains qui, dans une certaine mesure, avaient été affectés par l'aculturation et avaient adopté des blancs de divers ustensiles pour la cuisine et la chasse, aussi bien que des textiles pour les vêtements courants mais auxquels il désirait prêter l'aspect ancien et, donc, il excluait souvent des pièces de la vie moderne autour de ses modèles. Même davantage, à ceux qui n'avaient pas une tenue convenable, il la complétait avec des pièces qu'il transportait partout avec lui pour obtenir la composition impeccable qu'il désirait. Dans certaines circonstances, il manquait des articles spécifiques pour certaines communautés et il a alors fait usage d'objets provenus d'autres, même d'une autre zone, ce qui n'a pas échappé aux puristes et spécialistes qui ont exprimé leurs objections vis-à-vis du manque d'authenticité des images obtenues, images dont ils ont contesté la valeur documentaire, tout en attristant l'auteur.

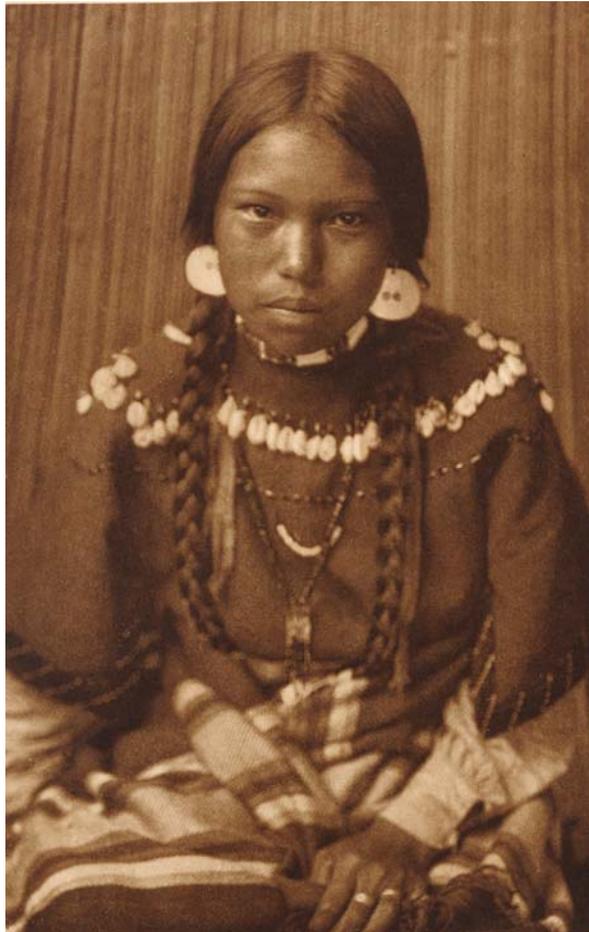


Fig. 9 – Edward S. Curtis, Kalispel Maiden, 1910, Preus Museum Collection.

Il rêvait d'illustrer "la race en cours de disparition" (*the vanishing race*) dans un esprit romantique, tel qu'il le percevait avant le contact avec les blancs, ce qui, à la fin du XIX^e siècle et au début du suivant, n'était plus possible. Les guerriers étaient, selon lui, nobles et dignes, ce qu'ils n'étaient plus à ce moment-là, lorsqu'ils avaient été vaincus dans les combats et obligés de vivre isolés, dans des réservations, renoncer à leur façon antérieure de vie, pratiquer l'agriculture, eux, qui en réalité n'étaient que des chasseurs, incapables de traverser la prairie à la recherche du gibier parce que les troupeaux de bisons étaient disparues. Ils devaient, en échange, vivre d'indemnités et de rations gouvernementales, en devenant alcooliques, par ennui et déprime. Curtis figurait les représentants des tribus des prairies presque toujours à cheval et couronnés de plumes, comme s'ils étaient, tous, de grands chefs (Fig.10). Parfois, afin d'obtenir une composition dramatique totalement spectaculaire, il leur sollicitait de simuler des attaques et des scènes

de combat qui, pendant la première décennie du XX^e siècle, n'étaient plus d'actualité (Fig.11). En plus, il désirait offrir une qualité artistique à ses œuvres et il a fait appel à la photogravure en tant que moyen de multiplication des clichés. Pour accentuer les qualités plastiques des images, il les a imprimées manuellement, sur papier spécial, mat et poreux, avec une texture spéciale, visible tout comme la structure de la toile qui sert de support d'une peinture en huile. Le papier avait une fonte légèrement jaunâtre ou ocre et les images étaient en sépia. Beaucoup d'entre elles étaient couvertes d'une fumée, un *nonfinite* recherché qui offrait aux visages une aura de noblesse et de mystère, suivant la ligne du pictorialisme pratiqué, pendant la même période, par Alfred Stieglitz et Edward Steichen dans les portraits réalisés dans le studio ou dans les compositions dans la rue. Ses photos se placent, ainsi, à la frontière entre l'ethnographie et l'art, le dernier avec prépondérance.



Fig. 10 – Edward S. Curtis, Sioux Chiefs, 1904, Preus Museum Collection.



Fig. 11 – Edward S. Curtis, Oglala War Party, 1907, Preus Museum Collection.

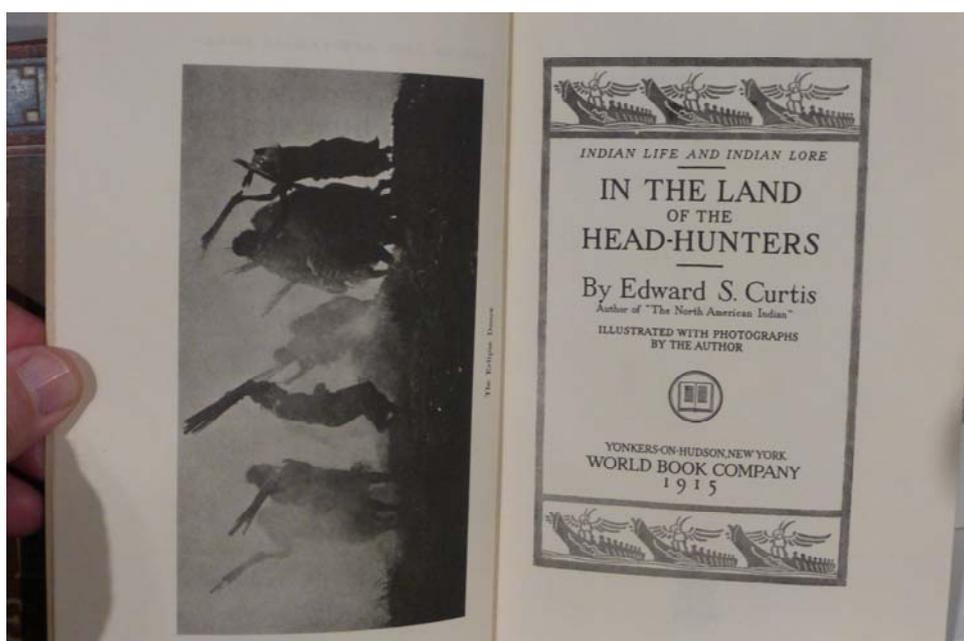


Fig. 12 – Edward S. Curtis, *In the Land of the Head-Hunters*, New York, 1915.

En matière de film, également, Curtis fut un pionnier. En 1914, il a réalisé un docudrame qui a roulé avec deux titres, soit *Au pays des chasseurs de têtes*, soit *Au pays des canoës de guerre*, qu'il a filmé chez les indiens Kwakiutl de l'île Vancouver. C'était l'une des premières pellicules documentaires ethnographiques du monde. Dans l'exposition se trouvait le volume qu'il avait édité à l'occasion de la réalisation du film, *In the Land of the Head-Hunters* (New York, 1915), élégamment illustré avec des photographies et des vignettes (Fig.12).

Malheureusement, Edward S. Curtis n'a pas eu beaucoup de chance et ses mérites furent reconnus longtemps après sa disparition. Lorsqu'il a lancé le film *In the Land of the War Canoes*, la Grande Guerre avait éclaté et personne ne s'intéressait plus à l'art du film – ou des films d'art – mais seulement aux comédies burlesques, donc, financièrement, le film fut un échec. A la publication de son dernier volume de son imposant ouvrage *The North American Indian*, en 1930, la Grande Crise avait éclaté et personne n'allait investir dans une œuvre

très chère, en 20 volumes. Curtis en fut tellement troublé qu'il est tombé dans une profonde dépression qui a nécessité une longue hospitalisation. Ses dernières années, pour survivre, il s'est engagé comme photographe des studios de Hollywood, position ingrate, à la discrétion des metteurs en scène arrogants et des acteurs infatués.

Aujourd'hui, son œuvre est très appréciée et les communautés indiennes l'aiment grâce à la conservation des traditions tribales et la présence, parmi les planches anciennes, de visages d'ancêtres vénérés. L'exposition *Edward S. Curtis. Mann, myten og legenden/ The Man, the Myth, the Legend* de Preus Museum a été une bonne occasion d'offrir au public une vision intégratrice sur l'œuvre, l'homme et l'aura de légende créée autour de lui, par une présentation sous le signe des études comparées.

Adrian-Silvan Ionescu

L'exposition *Eli Lotar (1905-1969)*, Musée des Collections d'Art, Bucarest, 18 avril–14 juillet 2019

Dans le cadre de la saison France-Roumanie, le Musée des Collections d'Art à Bucarest a accueilli l'exposition *Eli Lotar (1905-1969)*, ouverte au public entre le 18 avril et le 14 juillet 2019

(Fig. 1), dans les espaces destinés aux expositions temporaires (au rez-de-chaussée, dans l'aile droite). L'événement a été possible grâce au partenariat entre le Jeu de Paume et le Centre Pompidou à Paris, du

côté français, et le Musée National de la Littérature Roumaine à Bucarest, du côté roumain. D'ailleurs, l'exposition reprend, à plus petite échelle, la grande rétrospective organisée en France en 2017¹.

L'exposition et le catalogue² qui l'accompagne reconstituent le „puzzle” de la vie du photographe et cinéaste Eli Lotar à travers son œuvre. Les organisateurs ont pensé à structurer l'exposition en cinq sections thématiques, qui ne suivent pas un ordre strictement chronologique, car les périodes consacrées à certaines préoccupations de l'artiste interfèrent. Les sections 1, 2 et 4 – *Nouvelle Vision*, *Déambulations urbaines* et, respectivement, *Photogénie des sites* – sont rassemblés dans la grande salle (à droite de l'entrée), tandis que les sections 3 et 5 – *Engagement documentaire* et *Poses et postures* – occupent l'espace plus étroit (à gauche de l'entrée).

Les œuvres – photographies (tirages posthumes réalisés pour l'occasion ou épreuves gélatino-argentiques d'époque), facsimilés de journaux et de magazines, extraits de presse, photogrammes cinématographiques, vidéos, diaporamas (images obtenues par l'inversion digitale des valeurs des négatifs originaux) – sont exposés autant sur les murs blancs que sur des panneaux et prismes irréguliers d'un gris foncé, spécialement conçus et placés à l'intérieur des salles d'exposition, créant ainsi de multiples possibilités du parcours de visite et une présentation moins conventionnelle (Fig. 2).

Peu connu auparavant en Roumanie, Eli Lotar (de son vrai nom Eliazar Lotar Theodorescu, né le 30 janvier 1905, à Paris – décédé le 10 mai 1969, à Paris) était le fils illégitime du brillant poète roumain Tudor Arghezi (pseudonyme de Ion Nae Theodorescu) et de Constanța Zissu, une enseignante en sciences naturelles, qui fréquentait le milieu littéraire de Bucarest. Sa naissance à Paris était due au fait qu'à ce moment-là son père était moine au monastère de Cernica et donc il ne pouvait pas assumer la paternité de l'enfant. Les deux parents ont alors décidé que l'accouchement devait avoir lieu à l'étranger, afin d'éviter les rumeurs.

Après avoir passé son enfance et adolescence à Bucarest, où il a fait ses études primaires et

secondaires, et après plusieurs tentatives échouées d'échapper à la tutelle familiale par fuir la maison, en 1924, le jeune Eli Lotar quitte Bucarest pour de bon³ et part pour Paris, à la recherche de son (petit) ami, Dinu Mereuță⁴, et avec l'intention d'y poursuivre une carrière de comédien. Pourtant, il est obligé de travailler d'abord comme maçon, puis comme mécanicien, avant de faire de la figuration au cinéma (à Nice, sur la Côte d'Azur).

En 1926, il rencontre la photographe d'origine allemande Germaine Krull, une femme excentrique, d'orientation communiste, qui le prend comme assistant (et aussi comme amant), l'initie à la photographie artistique et l'introduit dans les cercles de l'avant-garde parisienne, surtout surréaliste. Pendant les quelques années où ils ont travaillé ensemble (c. 1927-1930), Eli Lotar réalise des photographies de ports et de la mer, dans l'esprit de Moholy-Nagy, mais il est également attiré par le paysage industriel de Paris et ses alentours, par les nouveaux objets de contemplation: avions, bateaux, trains, rails, signaux de chemin de fer (dans la section 1, *Nouvelle Vision*). Il recherche le détail et varie les focalisations, adoptant le langage typique de la photographie moderne européenne: plongée, contre-plongée, décadage ou gros plan. Il a été aussi inspiré par la vie quotidienne parisienne, à travers des sujets populaires, capturés lors de promenades photographiques (dans la section 2, *Déambulations urbaines*) en compagnie de Germaine Krull et de son époux néerlandais, le réalisateur documentariste Joris Ivens, qui l'ont influencé.

Avec le temps, son attention est attirée par les catégories sociales marginales et les quartiers périphériques de Paris. Il arrive à trouver des sujets personnels, souvent déconcertants et insolites, comme les abattoirs de la Villette (dans la section 3, *Engagement documentaire*). Ses photographies prises à cet endroit sont d'un réalisme cruel et inquiétant; parmi eux: un jeune homme en costume, avec un sac carré et les poings serrés, regardant avec un air terrifié un tas de nattes; le portrait d'un jeune boucher aux bras musclés et aux couteaux à la ceinture; des sabots et des carcasses d'animaux soigneusement appuyés contre le mur ou placés sur les pavés... Ces photographies ont été publiées dans la revue de Georges Bataille, *Documents* (no. 6, novembre

¹ L'exposition *Eli Lotar (1905-1969)* a été organisée pour la première fois au Jeu de Paume à Paris, du 14 février jusqu'au 28 mai 2017. Coproduite par le Centre Pompidou et le Jeu de Paume, l'exposition rétrospective a été conçue pour célébrer le 40e anniversaire du Centre Pompidou. C'était, en fait, la deuxième grande rétrospective consacrée à Eli Lotar, car la première a eu lieu au Centre Pompidou du 10 novembre 1993 jusqu'au 23 janvier 1994.

² Damarice Amao, Clément Chéroux, Pia Viewing (coord.), *Eli Lotar*, Muzeul Național al Literaturii Române, Jeu de Paume, Éditions du Centre Pompidou, 2019.

³ Il ne reviendra en Roumanie que lors d'un voyage en 1956, après trente-deux ans d'absence.

⁴ Voir Eli Lotar, *Scrisori / Lettres. 1924-1926* (traduction des lettres et préface: Virgil Tănase, sélection de textes: Damarice Amao), Editura Muzeului Literaturii Române, 2019. En conjonction avec l'exposition *Eli Lotar (1905-1969)*, ce volume a été lancé le 10 mai 2019, au Musée National de la Littérature Roumaine. A la même occasion, Damarice Amao, a donné la conférence *Itinéraire d'un „vagabond de race”*.

1929), pour illustrer le mot *Abattoir* dans la rubrique „Dictionnaire”, et aussi dans le magazine *VU* (no. 166, 20 mai 1931), pour illustrer l'article de Carlo Rim, *La Villette rouge* (Fig. 3). À cet égard, Damarice Amao note: „avec ses photographies (...) des ruelles sombres, des quartiers paupérisés, de la prostitution, sans oublier celles des fameux abattoirs (...), Eli Lotar s'impose comme le photographe d'un naturalisme poétique et glaçant, loin du modernisme techniciste qui fut la marque de fabriquer de Krull”⁵.

Au cours de la même période, il a commencé à participer à une série d'expositions importantes, autant en France qu'à l'étranger⁶, à côté d'autres représentants de l'avant-garde de la photographie moderne, comme André Kertész, Man Ray, Jacques-André Boiffard (avec lequel il ouvre un studio de portraits, *Studios Unis*, entre 1929 et 1931), Germaine Krull, Roger Parry, Maurice Tabard ou André Vigneau. Pourtant, la plupart de son travail a été fait pour la presse illustrée, ce qui, d'une part, a déterminé son style – des syntaxes visuelles allant du surréalisme (Fig. 4) au documentarisme ou au photoreportage –, et qui, d'autre part, explique la place significative accordée aux publications dans l'exposition – pages de revues de l'époque: *VU*, *L'Art Vivant*, *Arts et métiers graphiques*, *Jazz*, *Bifur*.

Dans le Paris des „années folles”, Lotar s'immerge dans l'effervescente atmosphère culturelle et artistique: le music-hall, le théâtre, le cinéma lui deviennent familiers. Avec sa caméra, il immortalise l'intense vie nocturne de la „Ville Lumière” (dans la section 5, *Poses et postures*): les coulisses des spectacles des *girls* ou des *revues nègres*, comme celui de la célèbre troupe afro-américaine *Blackbirds*,

⁵ Damarice Amao, *Eli Lotar. L'œil cinématographique*, in *Eli Lotar* (sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux, Pia Viewing), Paris, Jeu de Paume/ Éditions du Centre Pompidou/Arles, Éditions Photosynthèses, 2017, p. 17.

⁶ Y compris: *Exposition internationale de photographie*, Bruxelles, Galerie l'Époque (1928); *Fotografie der Gegenwart*, Essen, Musée Folkwang (1929); *Film und Foto*, Stuttgart (1929); *Photographes d'aujourd'hui*, Paris, Galerie d'Art contemporain (1931); *Modern Photography at Home and Abroad*, Buffalo, Albright Art Gallery; *Modern European Photography*, New York, Julien Levy Gallery (1932); *Documents de la vie sociale*, Paris, Galerie de la Pléiade (1935); *Eli Lotar, Elisabeth Makovska* [peintre et photographe d'origine russe, la femme de Lotar depuis 1938, N.D.A.], *Robert Couturier, 100 nouvelles photos de Grèce*, Paris, Galerie de la Pléiade (1936); *Exposition internationale de la photographie contemporaine*, Paris, Musée des Arts Décoratifs (1936); *Foto 1937*, Amsterdam, Stedelijk Museum. Pour une liste complète, voir Damarice Amao, Clément Chéroux, Pia Viewing (coord.), *Eli Lotar*, 2019, *op.cit.*, p. 216-217.

de retour à Paris en 1929 (Fig. 5); la sensualité et l'expressivité du corps du danseur sénégalais Féral Benga; des portraits d'actrices, comme celui de Vanda Vangen (publié en couverture de la revue *L'Art vivant*, no. 111, août 1929) (Fig. 6).

La fin des années 1920 représente pour Lotar de nouvelles connexions avec le monde du théâtre. À la suite des tensions apparues au sein du groupe surréaliste, entre 1928 et 1930, il se rapproche de Roger Vitrac et d'Antonin Artaud (qui ont été exclus du groupe par André Breton). En 1929-1930, Lotar et les deux dramaturges créent, à travers la technique du photomontage, une série de neuf tableaux vivants pour la brochure-manifeste intitulée *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique* (publiée en 1930), qui reflète l'esprit provocateur, burlesque et hallucinatoire de ce théâtre (fondé en 1926 par Artaud). Vitrac et Artaud ont imaginé les poses loufoques des photomontages et, avec Josette Lusson, ont aussi servi de modèles à Lotar, qui les a photographiés, apportant son expertise en matière d'éclairage et du cadrage. Pour un moment, Lotar est aussi proche de la troupe du théâtre d'agit-prop du groupe *Octobre*, dont il photographie le spectacle *Fantômes* (1933) (dans la section 5, *Poses et postures*).

„Vagabond de race”⁷, Eli Lotar a beaucoup voyagé, surtout dans les années 1920 et 1930. De ses voyages, il a rapporté de nombreuses vues, aux cadrages audacieux, de sites portuaires et maritimes (dans la section 4, *Photogénie des sites*): le carénage des bateaux en Grèce; les mâts de terre-neuvers amarrés dans le port de Saint-Malo; des paysages de bord de mer, des Cyclades à Stromboli en passant par Gibraltar; le voilier *L'Exir Dallen* (sur lequel Lotar et Boiffard s'embarquent en 1933 pour un voyage en Méditerranée d'environ six mois). Les plus représentées dans l'exposition sont les photographies de ses deux voyages en Grèce: lors du premier, en 1931, il réalise, avec Roger Vitrac et Jacques-Bernard Brunius, le film *Voyage aux Cyclades*; lors du deuxième voyage, en 1935, il prête une attention particulière aux sites archéologiques et aux sculptures antiques et parvient à associer dans ses photoreportages la vitalité des scènes urbaines à la simplicité raffinée de la statuaire antique. Ces photographies, publiées dans des ouvrages touristiques et des revues comme *Le Voyage en Grèce* (1934-1939) d'Héraclès Joannides et *Minotaure* (1936) d'Albert Skira, illustrent des textes signés par Jean Cassou, Le Corbusier ou Pierre Reverdy, contribuant à la diffusion de l'œuvre d'art par l'image.

⁷ Comme il se définit lui-même dans une lettre à Dinu Mereuță, écrite le 28/29 décembre 1924 (Archives Eli Lotar, Cabinet de la photographie, Centre Pompidou, Paris). Voir Eli Lotar, *Scrisori / Lettres. 1924-1926*, *op. cit.*, p. 89 (en roumain), p. 171 (en français).

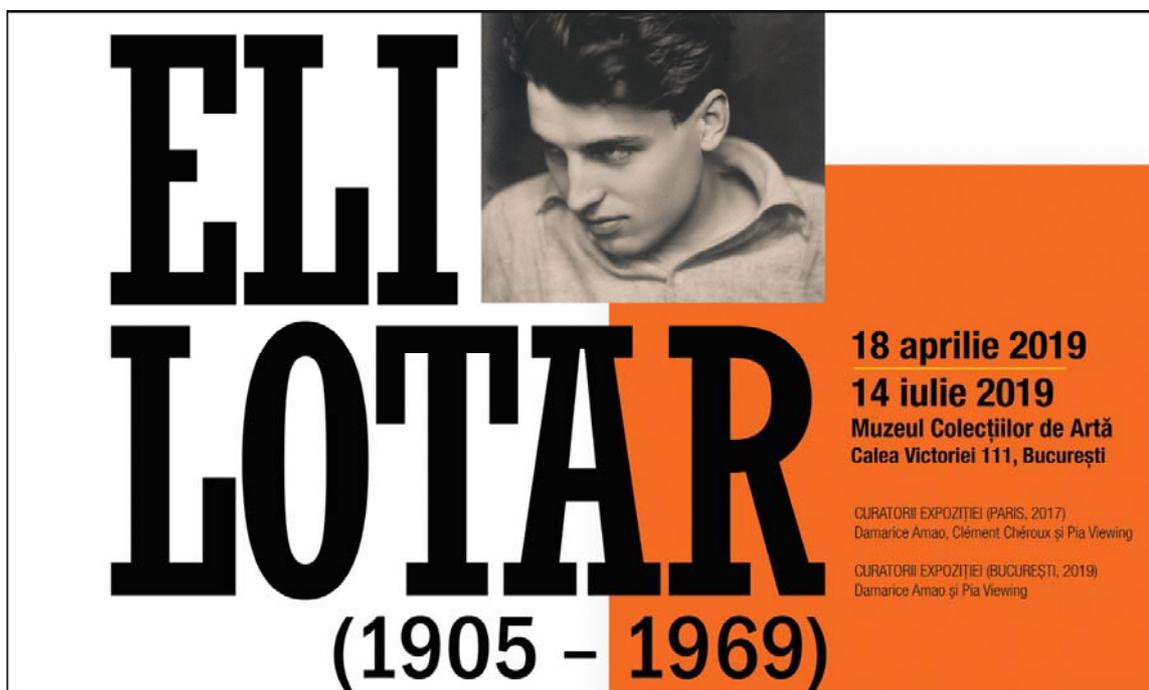


Fig. 1 – Affiche de l'exposition *Eli Lotar (1905-1969)*, Musée des Collections d'Art, Bucarest, 2019.



Fig. 2 – Image de l'exposition *Eli Lotar (1905-1969)*, Musée des Collections d'Art, Bucarest, 2019.



Fig. 3 – L'article de Carlo Rim, *La Villette rouge*, dans le magazine *VU* (no. 166, 20 mai 1931, p. 698-699), illustré par des photographies de la série *Abattoirs de la Villette* d'Eli Lotar.



Fig. 4 – Eli Lotar, *Hôpital des Quinze-Vingts*, 1928, photomontage, épreuve gélatino-argentique d'époque 21,5x14,8 cm, Centre Pompidou, Paris.



Fig. 5 – Eli Lotar, *Blackbirds dans leur loge*, 1929, épreuves gélatino-argentiques obtenues d'après les négatifs originaux, Centre Pompidou, Paris.

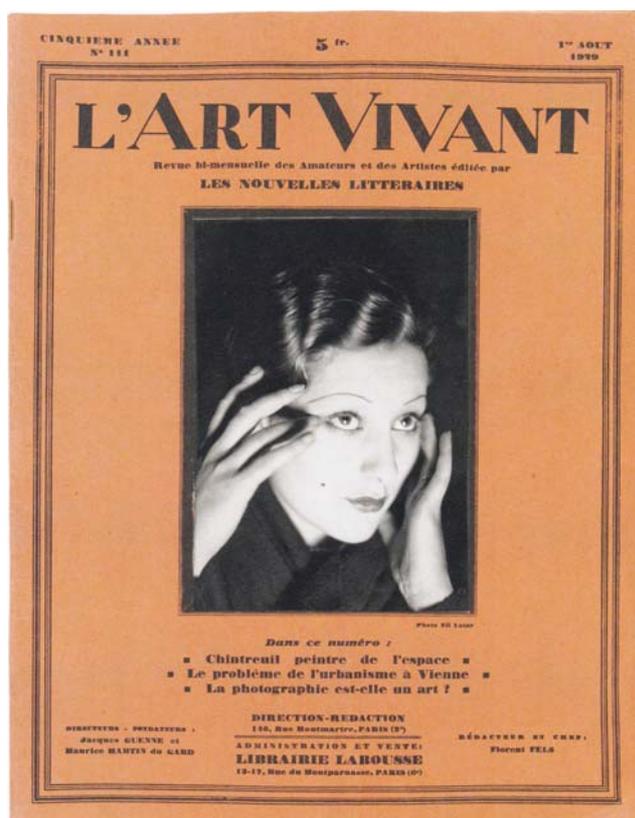


Fig. 6 – Couverture de la revue *L'Art vivant* (no. 111, août 1929), illustrée par le portrait de l'actrice Vanda Vangen d'Eli Lotar.



Fig. 7 – Séquence du générique du film *Aubervilliers* (1945, 30 min.), réalisateur Eli Lotar.



Fig. 8 – Eli Lotar, *Giacometti, Buste de Lotar*, 1965, épreuve gélatino-argentique d'époque, 19,1x12,7 cm, Centre Pompidou, Paris.

Dès la moitié des années 1930, Lotar délaisse peu à peu la photographie pour se consacrer de plus en plus à ses projets cinématographiques. Outre son travail de photographe, l'exposition met donc en lumière l'activité de cinéaste d'Eli Lotar (dans la section 3, *Engagement documentaire*). Il était, à la fois, photographe de plateau⁸, opérateur⁹, assistant¹⁰ et, enfin, réalisateur¹¹, en travaillant avec des cinéastes qui participent activement à l'émergence du

⁸ Pour les films: *Poker d'as* (1927) par Henri Desfontaines (film perdu); *Paname n'est pas Paris* (1927) par Nikolai Malikoff (film perdu); *Autour de l'Argent* (1928) par Jean Dréville; *Le Petit Chaperon rouge* (1929) par Alberto Cavalcanti (film perdu); *La Joie d'une heure* (1930) par André Cerf (film perdu); *A Severa* (1931) par Leitão de Barros; *Le Commissaire est bon enfant* (1934) par Jacques Becker et Pierre Prévert; *Une partie de campagne* (1936) par Jean Renoir; *Les Deux Timides* (1943) par Yves Allégret (sous le pseudonyme d'Yves Champlain). Apud Damarice Amao, Clément Chéroux, Pia Viewing (coord.), *Eli Lotar*, 2019, op. cit., p. 211.

⁹ Pour les films: *Vous verrez la semaine prochaine* (1929) par Alberto Cavalcanti (film perdu); *Crabes et crevettes* (1929) par Jean Painlevé; *Wij Bouwen (Nous bâtissons)* (1929) par Joris Ivens; *Caprelles et pantopodes* (1930) par Jean Painlevé; *Zuiderzeewerken (Zuyderzee)* (1930) par Joris Ivens; *La Pomme de terre (Prix et profits)* (1931) par Yves Allégret; *Creosoot (Créosote)* (1931) par Joris Ivens (film perdu); *Voyage aux Cyclades* (1931) par Jacques-Bernard Brunius (film perdu); *L'Affaire est dans le sac* (1932) par Pierre Prévert; *Ténériffe* (1932) par Yves Allégret; *Films publicitaires* (1932-1934) par Jean Aurenche (films perdus); *Las Hurdes ou Tierra Sin Pan (Terre sans pain)* (1933) par Luis Buñuel (le seul film documentaire de Buñuel); *Nouvelle Terre* (1933) par Joris Ivens; *La Pêche à la baleine* (1934) par Lou Tchimoukou; *Vous n'avez rien à déclarer?* (1936) par Léo Joannon; *Records 37* (1937) par Jacques-Bernard Brunius; *Les Maisons de la misère* (1937) par Henri Storck; *Comme une lettre à la poste* (1938) par Henri Storck; *Violons d'Ingres* (1939) par Jacques-Bernard Brunius; *Six et petits* (1945) par René Bertrand; *L'Homme* (1945) par Gilles Margaritis. Apud *ibidem*.

¹⁰ Pour le film *Fanny* (1932) par Marc Allégret. Apud *ibidem*.

¹¹ Le réalisateur des films: *La Cancion de la filador (La Chanson du remouleur)* (1934) (film perdu); *Aubervilliers* (1945) (sélectionné pour le Festival de Cannes '46); *Chœurs yougoslaves* (1946) (film perdu); *Auberges de jeunesse* (1947) (film commencé et abandonné par Eli Lotar, puis terminé et signé par R. Lamy, avec le titre *Grand'routes*); *Terre recouverte (Pologne)* (1947) (film perdu); *Bois d'Afrique* (1952). Apud *ibidem*.

cinéma documentaire, comme Jean Painlevé, Joris Ivens ou Luis Buñuel.

Lorsque j'ai visité l'exposition, j'ai regardé sur un écran vidéo (monté dans l'un des prismes mentionnés ci-dessus) le film *Aubervilliers* (1945, 30 min.) (Fig. 7). Ce film, considéré comme l'œuvre majeure de Lotar en tant que réalisateur, a été présenté au Festival de Cannes de 1946 et a connu un grand succès. Accompagné d'un commentaire de Jacques Prévert, en voix *off*, et d'une chanson de Joseph Kosma, le film a été commandé par Charles Tillon, le maire communiste d'Aubervilliers. Il était destiné à être un film d'archives sur l'état de la zone avant la mise en place d'un plan de rénovation. Pour Lotar, c'était le prétexte de témoigner – à la manière naturaliste – sur la misère sociale dans les taudis de cette banlieue nord de Paris, dans les années 1940, fortement marquées par la Seconde Guerre mondiale; et pourtant, les prises de vue et les cadrages très soignés, certaines images de la Seine, d'eau en général (alternant avec des détails sordides des façades des maisons ou des terrains vagues où jouent les enfants) font que le spectateur oublie pour l'instant le documentaire social acide et révèlent l'esthétique propre du photographe (qui se cache derrière le réalisateur), presque surréaliste. Plutôt poétique que politique, le film n'aura pas finalement la portée voulue par le commanditaire.

C'est bizarre que, malgré le succès d'*Aubervilliers*, le nom de Lotar n'apparaisse que rarement dans le monde du cinéma, après 1946 (il semble qu'il ait préféré, dès lors, vivre à sa guise). Enfin, dans les années 1960, on le retrouve proche du sculpteur suisse Alberto Giacometti, pour lequel il sert de modèle, de 1963 à 1965¹². C'était, en fait, un double échange artistique: d'un côté, Lotar photographie (l'atelier de) Giacometti; de l'autre, Giacometti sculpte Lotar. La dernière oeuvre de Giacometti sera, d'ailleurs, une série de trois bustes: *Lotar (I – III)* (dans la section 5, *Poses et postures*) (Fig. 8).

L'exposition et le catalogue associé ont le mérite de marquer la reconnaissance institutionnelle de l'œuvre d'Eli Lotar et d'établir sa place éminente parmi les pionniers de la photographie artistique moderne.

Eduard Andrei

¹² Leur profonde amitié remonte à la Seconde Guerre mondiale: en 1944, pendant l'Occupation allemande en France, Lotar et Giacometti, tous les deux réfugiés en Suisse neutre, partagent une chambre à l'Hôtel de Rive, à Genève, pour un certain temps. Ainsi, cette année-là Lotar publie quelques photographies de Giacometti travaillant dans la chambre d'hôtel, dans la revue *Labyrinthe*, dirigée par Albert Skira. Apud *ibidem*, p. 170, 210.

L'exposition *Franz Marc auf dem Weg zum Blauen Reiter. Skizzenbücher*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 23 mai-1 septembre 2019

Dans le moderne et vaste Germanisches Nationalmuseum de Nürnberg, (Fig.1) ville de Albrecht Dürer, on a organisé, en 2019, une petite, mais complexe, exposition dédiée aux esquisses du peintre Franz Marc (1880-1916), le prometteur artiste expressionniste dont l'œuvre et la destinée furent coupées par la Grande Guerre, par sa mort, à Verdun.

En 1982, Germanisches Nationalmuseum a acquis 26 carnets d'esquisses des 33 qu'il a laissés derrière. A présent, ils constituent la collection d'art graphique la plus importante qu'on doit à Marc. Les carnets datent de l'intervalle 1904-1914. Pendant 10 ans, l'artiste a dessiné dans ces cahiers toutes sortes d'esquisses: paysages, nus, portraits, études de mouvement, danses, animaux, compositions pour la peinture.

A cette occasion, ces carnets, pour la plupart inconnus, ont été exposés pour la première fois.

Franz Marc a eu une grande attraction pour les cultures et les civilisations lointaines, exotiques (indienne, égyptienne, japonaise). Il a fait plusieurs voyages à Paris, entre 1903 et 1907, en y passant parfois de longs séjours, pendant lesquels il a visité des musées, il a eu des contacts avec le postimpressionnisme, il est allé au théâtre, il a admiré Sarah Bernhardt. L'art de Van Gogh et de Gauguin a eu une grande influence sur son œuvre. Tout comme les estampes japonaises. Son frère qui avait étudié la théologie et était spécialiste dans l'art byzantin, l'a emmené dans une excursion en Grèce, au Mont Athos et à Salonique, pour visiter des monuments et des bâtiments de culte.

Tout cela a eu une grande influence sur sa création, ce qui a conduit vers la cristallisation de *Der Blaue Reiter*, revue et courant qui l'ont généré.



Fig. 1 – Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, photo ASI.

Dans les carnets, sont rassemblés des dessins en crayon et des aquarelles qui annoncent la trajectoire de son œuvre. Dans la plupart de ses peintures vont apparaître des animaux. Il y a beaucoup d'images de chats: chats dormant (Fig.2), chien bleu endormi sur un tapis rouge (Fig.3), chats léchant leurs pattes (Fig.4), chats fiers, se promenant, la queue levée ou chats allongés sur un oreiller ou dans un panier. Certains dessins se développent sur deux pages, comme dans l'image d'une vaste plage, en Grèce, au-dessus de laquelle volent des mouettes. Le dessin a des qualités cinétiques, en séquences de dessin animé, qui donnent la sensation que les oiseaux marins se dirigent directement vers celui qui regarde. Toujours sur deux pages, se développe une composition avec un matou blond aux taches blanches qui, en premier plan d'un paysage de collines, se déplace, avec élégance, la queue élevée, tout fier. L'observation de l'artiste et la rapidité de surprendre l'expression sont impressionnantes. Il y a encore des paysages ruraux et montagneux, aux

sapins et aux sommets fiers, aux rochers et aux chutes d'eau. On constate une préoccupation de l'auteur pour l'analyse des mouvements humains, afin de les rendre d'une manière géométrique et simplifiée au maximum, pour obtenir un synthétisme de facture égyptienne (coureurs, lanceurs de lances, danseurs). Il a également réalisé des croquis plus compliqués tel que *Le chevalier à la lance*, à cheval, vu de face, dans un courageux raccourci. Un ouvrier se reposant, s'appuyant sur sa pelle, est encadré dans une géométrie plane qui suggère une contamination du cubisme incipient (Fig.5).

L'exposition a été accompagnée d'un volumineux catalogue de 440 pages, illustré par 604 images en noir et blanc et en couleurs, dont la coordination a été assurée par dr. Yasmin Doosry, chef de la collection de graphique du musée organisateur. Susanna Brogi et Rainer Schich y ont également collaboré.



Fig. 2 – Franz Marc, Chat vu de dos et chat dans un panier, crayon et aquarelle, 1908, Germanisches Nationalmuseum.



Fig. 3 – Franz Marc, Chien bleu endormi sur un tapis rouge, gouache, 1912-13, Germanisches Nationalmuseum.

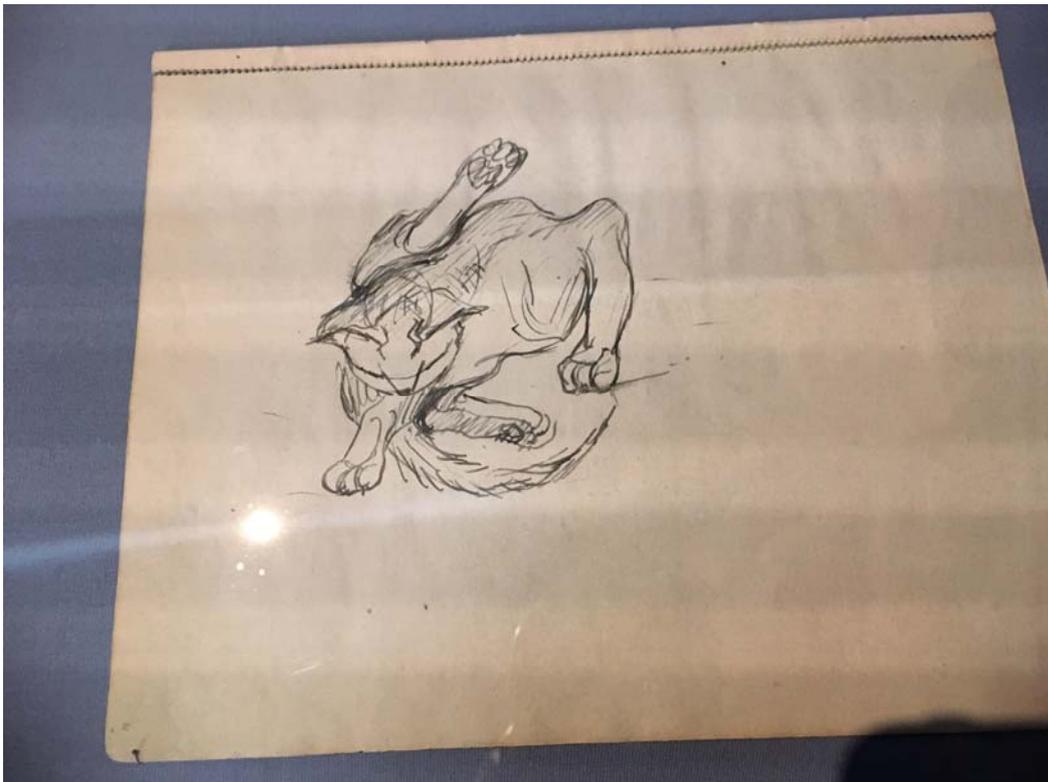


Fig. 4 – Franz Marc, Chat en train de se laver, encre, Germanisches Nationalmuseum.

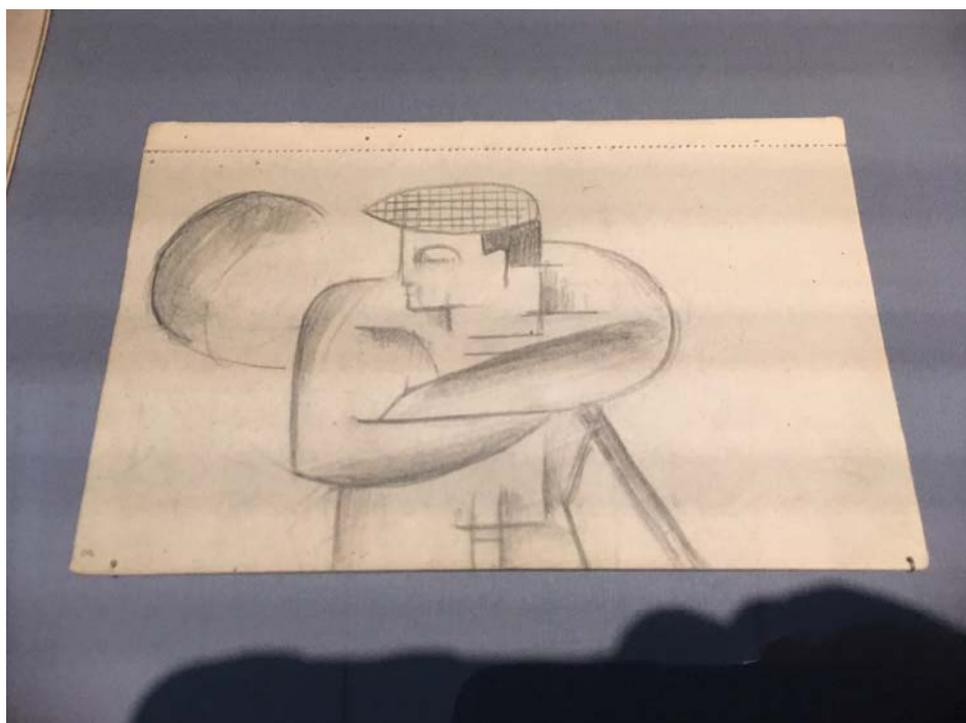


Fig. 5 – Franz Marc, Ouvrier se reposant, crayon, Germanisches Nationalmu.

Pendant la Grande Guerre, l'artiste avait été encadré dans une unité d'artillerie et avait reçu la mission de s'occuper du camouflage des batteries. Il est arrivé à la conclusion qu'en employant le pointillisme, il pouvait obtenir un résultat satisfaisant pour cacher les canons et les positions de tir. Malheureusement, les shrapnels d'un obus l'ont tué d'un coup. Juste après l'ordre de le placer dans une

autre unité où il aurait été plus utile à l'effort de guerre, grâce à son art.

Cette exposition a révélé la richesse de l'atelier secret de l'artiste qui a ouvert la voie vers l'expressionnisme.

Adrian-Silvan Ionescu

The exhibition *Partea nevăzută a colecției Alexandru Phoebus (1899–1954)*, The Art Collections Museum, Bucharest, 6 November 2019–25 March 2020. The Repertory of Alexandru Phoebus' Collection

The Art Collections Museum has a rich and significant patrimony composed over the course of time from various donations made by art collectors or by artists and their families. Organized in a thematic framework, according to the collector's preferences, or with a monographic character, due to an artist's work and his personal objects, some of the most important collections are permanently displayed for the public. The fresh museographic vision and the discernment of the choice of art works in the exhibitions, together with the charming building of the 19th century, the Romanit Palace, which shelters the collections, made the Art Collections Museum to be considered as one of the most attractive art gallery in Bucharest.

A selection of paintings by Alexandru Phoebus from his donation, received by the museum in 1972¹, has been presented for many years on a permanent exhibition, regarded with interest and admired by the visitors. The increased concern of art historians and critics, as well as public's enthusiasm, for the next generation of Romanian artists after the golden age of interwar painters such as Pallady, Iser, Petrașcu, Tonitza, Șirato, Sion, Ressu, brought into light artists

¹ After the donation, The Romanian National Museum of Art organized the *Homage Exhibition. Alexandru Phoebus' Donation*, poster/catalog, with a biographical note by Dana Herbay. September–October 1974.

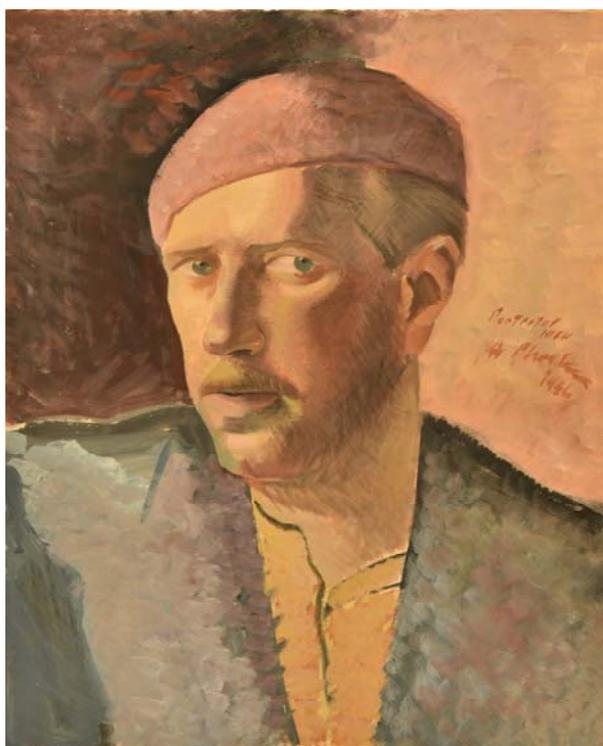


Fig. 1 – Alexandru Phoebus, *Self-portrait*, 1936, tempera, The Art Collections Museum.



Fig. 2 – Alexandru Phoebus, *The Artist's Son*, 1940, oil, The Art Collections Museum.



Fig. 3 – Alexandru Phoebus, *The Church St. George from Salonica*, 1931, watercolour, The Art Collections Museum.

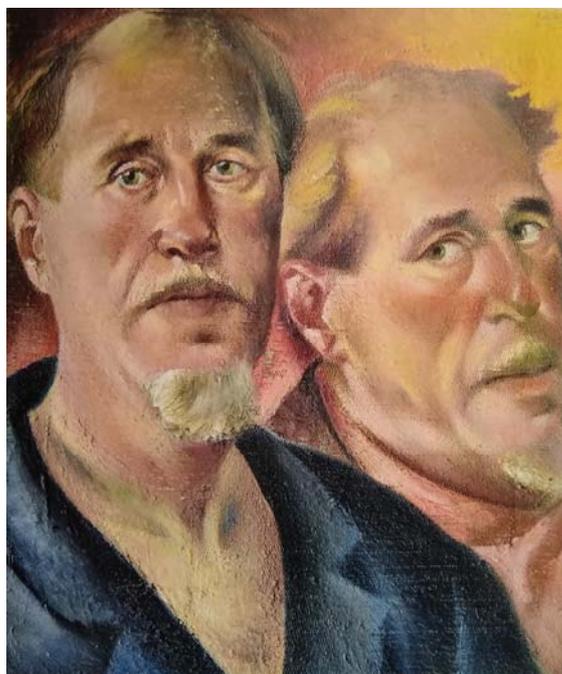


Fig. 4 – Alexandru Phoebus, *My Double Portrait*, 1953, oil, The Art Collections Museum.

supposedly of a second range, in fact not completely established in their time because of the major changes occurred in the society after the Iron Curtain's falling. As a consequence of nowadays renewal of taste and preoccupations, the work of Phoebus seemed an inspired idea for the museum's management to initiate a project to disclose from the storage "the unseen part" of his collection, followed by the publishing of the catalogue of artist's oeuvres.

Alexandru Phoebus (1899–1954) started his career at the beginning of the years '20s, when the profusion of art movements encounters a moment of respiro to reflect upon recent shifts in thinking about art, upraising a new consciousness of shape and style. The "New Classicism" came out as a reaction to Impressionism and Cubism, trying to mend their effects of disorder and deconstruction of the image's coherence by revisiting the tradition. The classical revival in painting discovered the "new order" in the old school's drawing and linearity, filtered through Cézanne laboratory of geometric shapes, directions that generated, besides the technical virtuosity, a stylistic diversity that enabled artists, by variety of classical themes, to express themselves in very personal formulas. The sober, accurate, cool appearance of Phoebus' art reflects this course of European painting emerged after the World War I, which appeared in Romania simultaneously with other movements, such as Italian Magical Realism, or German New Objectivity.

After he studied at the Academy of Fine Arts in Bucharest, remaining dissatisfied with the outdated methods and attitudes, Phoebus founded the Free Academy of Painting where he took lessons from Petrașcu, Steriadi and Verona (1921-1925). The summer camps when he studied at the Artistic Colony of Baia Mare put him in touch with the fresh vision of *plein-air* painting and geometrical and expressionist bias that he will assimilate, further on, in Paris, at the free academies Julian and Grande Chaumière (1927-1928), where he accomplished his artistic education. He participated at the most representatives exhibitions in Bucharest, from the first time, at Salonul Oficial, in 1925, to the exhibition *Flacăra*, in 1948. Aside from avant-garde alignment, as from the widespread trend of the national identity in arts, Phoebus was a founder and a member of *Grupul Nostru* (*Our Group*), artistic association active from 1931 to 1940. The group had no aesthetic program, but only shared professional aspirations as to elevate their craft, the sincerity of perception, the lucidity of the view, the attachment to reality and nature. Other members of the group were the painters Tache Soroceanu, Paul Miracovici, Margareta Sterian, Mac Constantinescu, Dan Băjenaru, Hrandt Avakian, Tache Papatriandafil, Aurel Kessler, Alexandru Moscu.

The exhibition *Partea nevăzută a colecției Alexandru Phoebus (1899–1954)/ The Unseen Part*

of the Collection Alexandru Phoebus (1899-1954) presented a large amount of Phoebus' oil paintings, pastels and watercolours in chronological order, pointing out each phase or series of the artist's entire creation. Starting from his studies years, we appreciated the representative painting of youth *Peisaj la Baia Mare (Landscape from Baia Mare)* – 1920, works from the time he spent in France as *Studiu de femeie (Study of a Woman)*, *Fațada Bisericii Românești din Paris (Front of the Romanian Church in Paris)*, *Parisul vechi (The Old Paris)* – 1927-1928, an exquisite series of watercolours from his travels in Greece and at Balcic as *Turnul alb din Salonic (The White Tower in Salonic)*, *Biserica din Salonic (The Church from Salonic)*, *Peisaj din Balcic (Landscape from Balcic)* – 1931–1933, numerous portraits of the members of his family, portraits of his son at different ages: the "blue boy" from 1935, or the "grey one" from 1940, impressive by the monumental vision of forms, the power of expression and psychological introspection, which characterise also *Portretul soției – Ana (The Portrait of the Wife – Ana)* – 1933, the big series of Bucharest landscapes, one of his favourite theme in which he excelled, from the cityscapes of the melancholic and mysterious poetry of the small streets and old houses from suburbs, to the terrific scenery that city became during the World War II depicted in the series titled *Portrete de copii în stradă (Children Portraits on the Street)* – 1947. Phoebus, as all the painters of his generation who embraced the themes of the "new classicism", was preoccupied with the image reflected in the mirror, a permanent self-inquiry that reveals various stages and hypostases as a man, painter, father, critical observer of the society, and, at the same time, the shifts of his stylistic formulas over the time, culminating with *Portretul meu dublu (My Double Portrait)* – 1953.

This terrible self-portrait was the starting point of the monographic study from the *The Repertory of Alexandru Phoebus' Collection* titled and signed by Ruxandra Dreptu: *Alexandru Phoebus. Doubled portrait of a lucid painter*. The art historian analyzes the creation of Phoebus advancing with the prudence and the meticulousity suited for such a powerful and original painter which the fundamental feature "is the development in thematic series by trying to exhaust all the aspects that the motif offers."² She continues the studies dedicated to Alexandru Phoebus, particularly the well known study of Andrei Pintilie from 1986, adding with some psychological insights and personal perspective.

² Ruxandra Dreptu, *Alexandru Phoebus. Dublul portret al unui pictor lucid*, in Liliana Chiriac, Ruxandra Dreptu, *Alexandru Phoebus. Repertoriul Colecției*, Editura Muzeului Național de Artă al României, București, 2019, p. 30.

The Repertory is well structured, exhaustive illustrated with high-quality reproductions of Phoebus' art works, and represents, as the curator of the exhibition and the editor of the catalogue, Liliana Chiriac, stated in the Foreword, the first repertory that opens an ambitious project of publications that

will make the patrimony of the Art Collections Museum to be easier to understand and appreciate both by the specialists and the public.

Virginia Barbu

L'exposition *Autour et alentours du Surréalisme*, Musée National d'Art de Roumanie, Bucarest, 27 Septembre 2019–2 Février 2020

Dans le cadre du partenariat avec la Fédération Wallonie-Bruxelles, le Centre de la Gravure et de L'Image Imprimée de La Louvière avait continué sa collaboration avec le Musée National d'Art de Roumanie dans la quatrième exposition de gravure à Bucarest. Des œuvres choisies des riches collections du Centre de la Gravure ont été étalées dans une sélection représentative pour l'un des mouvements essentiels de l'art moderne européen et, très spécifiquement, pour la culture belge francophone.

Couvrant le moment historique du Surréalisme jusque dans les années '80 du XX^e siècle, l'approche avait l'intention de signaler, en contrepoint, la diffusion et la pérennité du mouvement dans le temps et l'espace, au cœur d'un réseau d'interférence entre 22 artistes belges et internationaux, parmi lesquels les figures de premier rang: Pierre Alechinsky, Pol Bury, Max Ernst ou Juan Miró.

Né après la première Guerre Mondiale à Paris, comme une extraction du Dadaïsme, le Surréalisme explore le monde de l'imaginaire, profondément lié aux processus du langage et de l'expression littéraire dans des créations plastiques qui permettent l'existence du figuratif et du non-figuratif et des jeux variés de techniques. S'agissant d'un mouvement aux ressources débordantes, plusieurs artistes en sont séduits et vont rejoindre le groupe parisien, après la théorisation par André Breton dans son *Manifeste* en 1924, qui a gagné toujours des adeptes, malgré les interruptions pendant la deuxième Guerre Mondiale. 1924 est aussi l'année de la formation du groupe surréaliste en Belgique, *Correspondance*, dont les principaux protagonistes sont Paul Nougé, Camille Goemans, Marcel Lecomte, E.L.T. Mesens et René Magritte.

Les manifestations littéraire-artistiques ont été partagées entre Paris et Bruxelles, mais la force et les nuances du surréalisme belge semblait difficile à appréhender sans l'histoire du groupe *Rupture* et de la petite ville industrielle La Louvière. L'année 1934 est significative pour la fusion des parisiens et des Belges dans la première exposition internationale *Minotaure*, présentée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, la même date que la fondation, en Province Hainaut, du groupe *Rupture*. Le collectif, composé d'Achille Chavée, Albert Ludy et Marcel Parfondry, aidé par Magritte, Mesens et leurs amis, organise la seconde exposition surréaliste, en octobre

1935, dans la ville de La Louvière, manifestation qui imprégnera de l'état d'esprit surréaliste l'histoire culturelle de la ville. Plus de trente ans après, une nouvelle exposition est consacrée au surréalisme par de jeunes artistes et écrivains proches d'Achille Chavée (1906-1969), parmi lesquels le poète André Balthazar (1934-2014), qui édifia, dans les années '80, le musée entièrement dédié à l'image imprimée de La Louvière¹. De cette remarquable filiation vient le noyau « autour et alentour » qui rend la cohérence et le prestige de l'actuelle exposition.

Deux grandes figures du surréalisme, Max Ernst (1891-1976) et Juan Miró (1893-1983), participants à l'exposition internationale de La Louvière le 13-27 octobre 1935, ont été exposés aujourd'hui avec des œuvres qui témoignent l'inventivité et la force poétique du mouvement. De Max Ernst on pouvait admirer deux lithographies, *XX^e Siècle* (1974) et *Bibliothèque nationale* (1975), créations raffinées en jouant avec des symboles de l'écriture, et la célèbre image d'*Edipe*, représenté avec une tête d'oiseau, sérigraphie combinée avec collage, extraite de la suite *Une semaine de bonté ou Les Sept Éléments capitaux*, parue à Paris en 1934, aux éditions Jeanne Boucher. De Juan Miró on a vu une lithographie de 1971, en couleurs primaires et traces noires de lignes ondulantes, une composition typique pour la période de sa peinture peuplée des personnages oniriques d'une imagination infantile.

Le parcours de l'exposition a commencé avec un peintre, dessinateur, graveur, créateur d'assemblages et de collages, représentant du Dada, fondateur du Groupe Cobra en 1949, Wout Hoeboer (1910-1983). Une récente donation au Centre de la Gravure par la fille de l'artiste a offert l'opportunité d'exposer un choix de pièces de gravure aux qualités rares (Fig.1). La présence des artistes belges a couvert différentes

¹ Voir le catalogue d'exposition, *Autour et alentours du Surréalisme*, Centre de la Gravure et de L'Image Imprimée de La Louvière, Musée d'Art de Roumanie, le comité organisateur de l'exposition: Catherine de Braekeleer, Gwendoline Morán Debraine, Florence Huynen, David Royaux, Liviu Constantinescu, Gabriela Dobre, Cosmin Ungureanu, traduction Marina Vazaca, 2019, 88 p.



Fig. 1 – Théodore Koenig, Wout Hoebor, *Antinomies*, 1964, pochoirs à aquarelle.



Fig. 2 – Armand Simon, *Au galop des vieillards muets* [recueil de poèmes de Claude Prégor illustrés par 10 lithographies], 1976, lithographie.



Fig. 3 – Pol Bury, *Portrait de Achille Chavée*, 1991, eau forte et ramollissement.

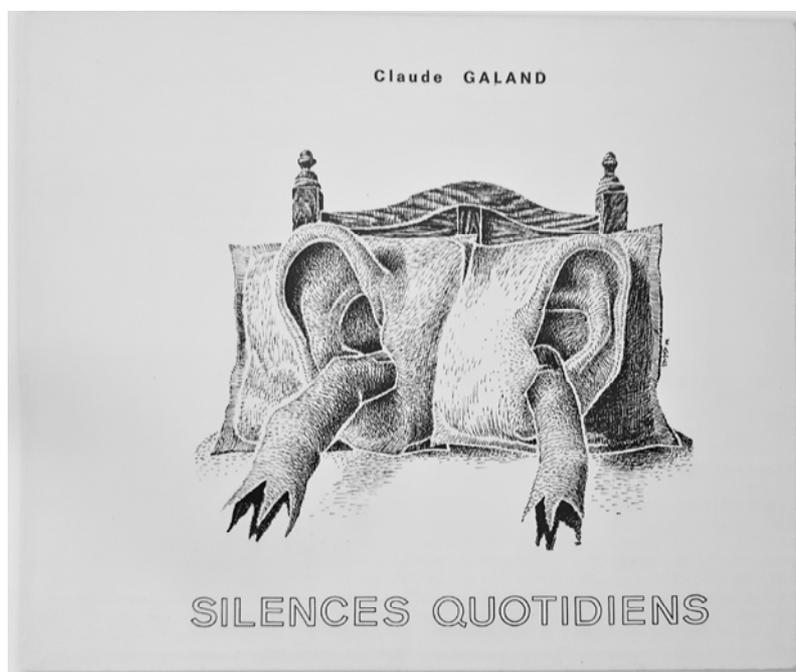


Fig. 4 – Claude Galand, *Silences quotidiens* [recueil], 1975, offset.

générations, de figures appartenant au surréalisme historique, tel que Wout Hoebroer, Armand Simon, Pol Bury, Camiel van Breedam, jusqu'à des artistes plus jeunes, Claude Galand, Camille De Taeye, André Stas, qui s'inscrivent dans la continuité du mouvement. On a remarqué les lithographies d'une fantaisie inquiétante d'Armand Simon (1906-1986), illustrations pour des poèmes de Claude Prégor (il. 2), le fantastique portrait du poète Achille Chavée (il.3) par Pol Bury (1922-2005), la gravure minutieuse (il. 4), chargée d'associations surprenantes et humoristiques de Claude Galand (né 1946).

D'autres documents ont complété l'image de la palpitante activité artistique internationale autant que régionale: le volume *Le Dérisoire absolu* paru à la

maison d'édition belge du *Daily Bul* par Pierre Alechinsky et Pol Bury, quelques numéros de la revue *Derrière le Miroir*, éditée par la Galerie Maegt à Paris (1946-1982), des affiches d'exposition de Pierre Alechinsky ou d'André Baltazar.

L'exposition *Autour et alentours du Surréalisme* a mis en évidence l'originalité et la longévité du mouvement, à travers des œuvres graphiques de grande tenue, provenant d'un précieux patrimoine des collections du Centre de la Gravure et de L'Image Imprimée de La Louvière, par lequel le public roumain a eu la chance de les contempler.

Virginia Barbu

The exhibition *Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851): un artist în vremea revoluției, (Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851): An Artist in the Time of Revolution)*, Bucharest, National Museum of Art, 24 sept. 2020 – 21 febr. 2021

One of the most representative artists of the 19th century in Romania is undoubtedly Constantin Daniel Rosenthal. His artistic practice is particularly important in the context of the preceding years of the 1848 Revolution, his paintings representing a significant visual archive of personalities through portraits and political implications, through allegories and specific representations of his political activism.

In order to mark 200 years since the birth of the artist, The National Museum of Art of Romania organised a retrospective exhibition, the second monographic display dedicated to Constantin Daniel Rosenthal since 1970. Following a limited number of works (11) presented to the public in 1970, during the communist period in Romania, the current exhibition includes 31 works – paintings and the chromolithography by Prudent-Louis Leray after Rosenthal's work *Romania Breaking off Her Chains on the Field of Liberty* – from the National Museum of Art collection as well as from The Etchings Cabinet of the Library of the Romanian Academy, Jewish Communities Federation in Romania, Art Museums in Braşov, Cluj, Iaşi, Arad, and a private collection. Also the exhibition includes two portraits of the artist: a drawing from 1848 by Ion Negulici and an oil painting from 1886 by Nicolae Vermont (a copy of a portrait from 1850, today lost).

Constantin Daniel Rosenthal was an artist of Jewish Hungarian origins, born in Pest (part of the Austrian Empire at that time) coming to Bucharest around 1842, soon becoming part of the political activist circles close to the painter Ion Negulici and political leader C.A. Rosetti. He was spared of the first wave of repression after the revolution outbreak

due to his Austrian citizenship, yet his patriotic desires determined him to apply for Wallachian citizenship. He created some of his representative paintings of propaganda in parisian exile. Leaving Paris in 1851 heading for Budapest he was arrested by Austrian authorities being accused of propaganda, soon followed by his death, officially announced as suicide by hanging.

The retrospective from the National Museum of Art is not necessarily a recreation of a certain political context that requires the subtle and conclusive links between works, being rather a conventional display supported by the well documented texts placed beside each work of art. The classic display with its cardinal purple walls is a choice with a visual functionality meant to create an emotional and historical ambiance. Unfortunately, the use of transparent foil of text applied on these walls creates an unaesthetic appearance as well as it makes the text unreadable due to the absence of contrast. The thorough attention to details (sometimes dependent on financial resources as some materials are more expensive than others) is a constant issue in the process of exhibition making and it contributes to a professional and high standard level of implementation as well as it contributes to the visual education of public perception. The technique applying text on exhibition walls is a contemporary tool that offers an important perspective to the overall context of exhibitions in terms of content as well as design and architecture and it is accordingly used as cutted-plotter text which allows for the text to be transferred on the wall letter by letter.



Fig. 1 – *Vanitas*, oil on canvas glued on synthetic slate board, after 1848.



Fig. 2 – *Scene by the fountain*, oil on canvas, 1847.

Nevertheless the opportunity of encountering with the works by Constantin Daniel Rosenthal is a cultural privilege and the curatorial possibilities that reside in this consistent body of works is priceless. Alongside of the political allegories and portraits of personalities involved in the web and narratives of the revolutionary ideals, works such as *Scene by the Fountain* (1847) and *Vanitas* (after 1848) are an important reference. The first painting marks the beginning of exploring the genre scene in landscape, the artist being influenced by his studies in Budapest and Vienna. The artist's selfportrait in a private life moment is revealed with the intention of creating a „unifying ambiance, of atmosphere, supported by the calm, equally balanced light”¹.

Vanitas on the other hand with its oriental carefully detailed elements is the esoteric² sum of the artist's perspectives and comments on the fragility of values and political instability. The painting illustrates various characters and activities that define the militantism around the revolution and its defeat. *Vanitas* is impressive in its valuable discourse on

modernization and democracy where women participate alongside of men to the same extent for reaching those ideals that constitute an unified state³.

The exhibition is accompanied by a catalog (144 pages with color illustrations, notes and bibliography) that includes the artist's letters to C.A. Rosetti and Adolf Grünau as well as a larger number of works than the ones included in the exhibition, due to the fact that some of these works could not be borrowed from local museums and museums abroad (Museum of Art in Budapest, Slovakian National Gallery, City Gallery Bratislava).

The exhibition *Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851): an artist in the time of revolution* represents a positive step in raising awareness to the value of one of the most important artists of his time as well as to the social and political context in which he has worked. In this respect, the exhibition and the catalog offer a reliable resource for future research and curatorial ideas.

Olivia Nițîș

Conférence internationale *ORACLE 37*, Horten, Norvège, 1–4 novembre 2019

Après un voyage par avion via Bucarest-Oslo, suivi d'un autre, par le train, (une heure et demi environ), je suis arrivé dans la ville norvégienne où allait se dérouler la réunion. Les invités ont été accueillis par madame Hanne Holm-Johnsen (Fig.1), le principal coordinateur de l'événement, au Musée Preus, une institution dédiée à l'art et à la technique photographique, aménagé dans une ancienne caserne, Karljohansvern, dans le voisinage du Musée de la Marine. Nous avons visité le musée où il y avait deux expositions : *The World in 3D* (concernant la photographie stéréoscopique) et *Edward S. Curtis : the man, the myth, the legend* (avec des pièces précieuses de l'œuvre de Curtis dédiée aux indiens américains, provenues de sa propre collection). A cela s'ajoutait l'exposition permanente *A History of Photography* qui présentait une très ample collection d'appareils photographiques avec les explications des procédés par lesquels on obtenait des images sur une surface photosensible. Après le souper de Sjomilitære Samfund – le cercle militaire de la base navale locale, placé dans un bâtiment datant de 1880 – dans la Salle à manger des Rois (le nom dû au fait que sur les murs pendaient les portraits des souverains de la Suède, pays auquel appartenait la

Norvège jusqu'au début du XX^e siècle), à 22 heures, on a assisté à la première séance pour établir, par le vote, les thèmes de discussion pour les jours suivants (Fig.2). La thématique a été :

1. Equity and Inclusion : ORACLE (photography, representation, reflectivity) – 50 votes
2. Addressing Climate Changes, an existential issue – 34 votes
3. Censorship, balancing the exhibition displays (nude pictures) – 24 votes
4. Photography Education and Institutions, a new future – 19 votes
5. Photobooks, a different way of seeing photos – 18 votes
6. Preserving photo legacies – 3 votes. Vu le petit nombre de votes, cette dernière proposition allait être débattue dans un plus petit groupe, formé par ceux intéressés.

Le lendemain, on s'est déplacé, en autobus, à Oslo, à la Bibliothèque Nationale (Fig. 3). Dans une première session, on a assisté à une présentation détaillée de l'institution et de ses trésors avec l'accent sur la photographie. Après le dîner, dans le même espace, il a eu plusieurs conférences : Trond Bjarli sur un projet en déroulement, *New Norwegian*

¹ Amelia Pavel, *Începuturile genului în pictură și grafică românească*, SCIA 2/1958, p. 121.

² In September 1845 he becomes member of the French Masonry *L'Athénée des Étrangers* according to the information provided by Rosetti's journal from Ion Frunzetti, *Pictori revoluționari de la 1848*, București, 1988, p. 30.

³ In the painting one can observe a cigarette and a cigar box with a portrait of a woman, presumably the portrait of Ana Ipătescu admired by Rosenthal for her important role in the release of the provisional government arrested on June 19th 1848 in Bucharest. She led the angry mob to the palace rescuing the government.

History of Photography 1940-2011 ; Alison Nordström avec sa communication *What to do about Beaumont ? (De-colonizing the History of Photography)* ; Peggy Sue Amison a abordé le theme *Opening Perspectives: Expanding Viewpoints beyond "the Other"* ; Niyatee Shinde a abordé le sujet de *Indian Photography in the Big Picture*. Une communication très intéressante, c'est pourquoi j'ai invité l'auteur de la publier dans l'une des revues de notre institut, ce qu'elle a joyeusement accepté. Dans la seconde moitié de l'après-midi, on a visité Henie-Onstad Art Center, une institution culturelle fondée par la patineuse Sonja Henie et son mari (Fig.4), où on nous a présenté et commenté l'exposition *Norwegian Documentary Photography*, après quoi, on a assisté à une autre importante manifestation, *The Great Moster Dada Show*. Dans cette dernière exposition – la première de grande envergure dédiée au mouvement dada en Norvège – qui se proposait de contextualiser la *Première Foire Internationale Dada* de Berlin de 1920, appelée par une revue "Dada-Monstre-Ausstellung", nous avons vu, dans un arrangement très original, contigu à la thématique, plus de 250 œuvres des artistes dada les plus importants : Jean (Hans) Arp, Sophie Taeuber-Arp, Hannah Höch, Georg Grosz, John Heartfield, Kurt Schwitters, Wieland Herzfelde, Max Ernst, Man Ray et notre roumain Marcel Iancu.

Le soir, nous sommes revenus à Horten et nous avons soupé dans le même restaurant du cercle militaire, dans la fastueuse Salle à manger des Rois sur les murs de laquelle se trouvaient les portraits des rois nordiques, certains d'entre eux, en grandeur naturelle : Karl XIV Johan, l'ancien maréchal français Bernadotte, Oscar I, Karl le XV^e et Oscar le II^e (Fig.5). Le reste du bâtiment était décoré avec des tableaux aux scènes navales et des portraits des officiers de marine, plus anciens ou plus récents, avec des instruments de navigation, (timonas, boussoles etc.) qui introduisaient les visiteurs dans l'atmosphère familière aux matelots.

Comme toujours, dans le cadre de rencontres pareilles, on a organisé, dans une salle à part, une exposition de livre. J'y ai présenté le catalogue de l'exposition *Univers enfantin. Images, vêtements et collections du XIX^e siècle*, organisée dans la Salle Th. Pallady de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, au mois d'octobre 2019, l'affiche et le catalogue de l'exposition *Le portrait d'un pays. La Grande Roumanie dans les photographies de Hoppé, 1923*, organisée dans la même salle au mois de mai, aussi bien que deux numéros de la revue *Magazin istoric* (no.9/septembre 2019 et no.10/octobre 2019), où j'avais signé des articles sur la visite, dans notre pays, en 1923, du fameux photographe londonais et ses remarquables images réalisées à cette occasion-là (Fig.6). Le volume *E.O.Hoppé : Photographs of Greater Romania 1923* (Curatorial Books, Pasadena,

2019), que j'avais coordonné avec Graham Howe, avait été placé, par la générosité de monsieur Howe, dans les sacs offerts par les organisateurs à tous les participants qui ont beaucoup apprécié.

Le troisième jour, le matin, se déroulèrent les discussions sur les thèmes établis préalablement et elles ont continué jusqu'à midi, en groupes plus petits ; ceux intéressés par des problèmes liés à l'édition des albums de photographie ou par l'éducation de spécialité se sont réunis autour des tables désignées dans ce but. Dans l'après-midi, on a discuté les candidatures pour ceux désireux à accueillir la prochaine réunion Oracle en 2020. Bucarest, grâce à ma présentation en Power Point, réalisée magistralement par l'habile et talentueux photographe de notre institut, Sorin Chițu, est entré en compétition avec Cincinnati, Ohio, soutenu par William Messer. Avec une unanimité de votes, la Roumanie a été choisie et moi, on m'a félicité, avec beaucoup de sympathie et considération.

Cet après-midi-là, les groupes ont été divisés en fonction de plusieurs objectifs à visiter. J'ai opté pour une plus détaillée visite de Preus Museum. J'ai admiré la vaste collection d'appareils photo, de la chambre noire de Daguerre pour la daguerréotypie jusqu'à l'appareil panoramique de Friedrich von Martens et ceux pour la ferrotypie et pour le collodion humide, avec tout l'inventaire, en finissant par le Kodak portable de 1890, à la portée de tout amateur. Dans un espace où il y avait un studio, aménagé suivant le typique de ceux destinés aux portraits, à la moitié du siècle, je me suis amusé avec un selfie, debout, reflété par les miroirs tout autour (Fig.7). J'ai également dédié du temps à la visite du Musée de la Marine qui est une institution bien organisée et douée de pièces d'une grande valeur. Juste auprès de ses murs, l'ancien Arsenal bâti en 1839 au bord d'un fiord, se trouve, à l'encre, une imposante frégate et devant l'entrée est exposé, par terre, le sous-marin "Utstein", lancé en 1965 (Fig.8). Ensuite, j'ai visité le laboratoire de conservation/restauration de la photographie où monsieur Jens Gold, l'unique restaurateur du Musée Preus, nous a fait une très compétente présentation. On nous a fait voir des daguerréotypies et des ambrotypes détériorées et on nous a expliqué comment on peut les rendre dans leur état initial (Fig.9). En guise d'exemple, on avait étalé sur une table une multitude d'exemplaires problématique. Gold avait fait sa spécialisation à George Eastman House de Rochester, New York et il avait eu comme mentor mon ancien ami, Grant Romer. L'escalade suivante a été dans la riche bibliothèque du musée où se trouvent des pièces d'une exceptionnelle valeur datant de la période du début de la photographie, comme les brochures de Daguerre, documents ayant la signature de l'inventeur et deux de ses portraits originaux.



Fig. 1 – Hanne Holm-Johnsen, prononce son allocution de bienvenue et nous informe sur les événements à venir, photo ASI.



Fig. 2 – Séance Oracle 37, Horten, photo ASI.



Fig. 3 – Bibliothèque Nationale d’Oslo, photo ASI.



Fig. 4 – Les bustes de Sonja Henie et Niels Onstad, fondateurs de Henie-Onstad Art Center, auteur Arnold Haukeland.



Fig. 5 – Dîner à Sjømilitære Samfund, photo ASI.

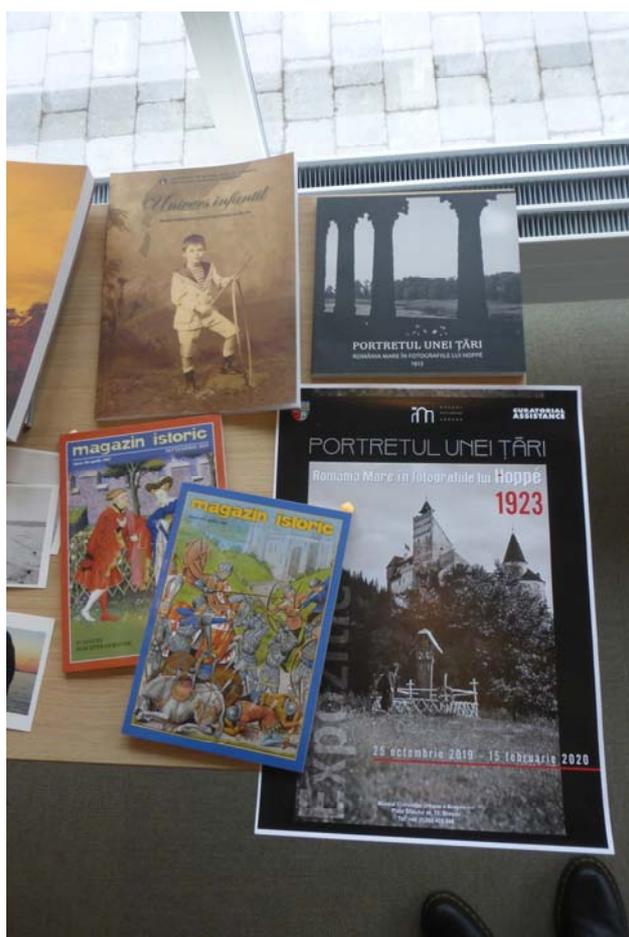


Fig. 6 – Les publications roumaines à ORACLE 37, Horten, 3.11.2019.



Fig. 7 – Autoportrait dans le studio photographique, Preus Museum, Horten, 3.11.2019.



Fig. 8 – Utstein 1965, Marinemuseet, Horten, 3.11.2019.



Fig. 9 – Dans l’atelier de conservation et restauration, pendant les explications de Jens Gold (premier à gauche), Preus Museum, Horten, 3.11.2019, photo ASI.



Fig. 10 – Accueil des invités à Midgard Viking Centre, Gildenhalle, 3.11.2019, photo ASI .



Fig. 11 – Presentation des produits culinaires à Midgard Viking Centre, Gildenhalle, 3.11.2019, photo ASI.



Fig. 12 – Une hôte vikingue, historienne et chanteuse, photo ASI.

Le soir a été fini par un souper folklorique à Gildenhalle où se trouve Midgard Viking Centre. On a été accueillis avec de petits verres de très bon hydromel, dans une salle de réceptions totalement banale, tel qu'un café contemporain moderne. Ensuite, un "viking" – un peu trop petit et sans barbe, comme nous étions habitués à voir dans les films ces braves et même épouvantables habitants du nord – nous a raconté une histoire et nous a invités à nous emparer d'un manteau vert, rouge ou noir pour nous couvrir contre le froid assez âpre, aussi bien que des étincelles des torches dont on se servait pour illuminer le chemin, assez défoncé et détourné, à travers la forêt, menant vers la maison d'accueil faite de souches et de poutres gros. Ici seulement nous avons pénétré l'univers des vikings ! Les battants de la porte étaient ébréchés avec des dragons et des tresses celtiques. Au seuil, une femme viking, de proportions statuaires, blonde et rondelette, nous a accueillis et nous a conduits dans la grande salle ornée aux boucliers et représentations de Odin, y compris des corbeaux empaillés, ses compagnons. Il y avait un feu énorme, au milieu, qui donnait à ceux présents des ombres longues sur les murs en bois, tels que les spectres des héros historiques ou légendaires. Nos hôtes portaient des costumes simples, d'époque, décorés aux broches cuivrées et colliers en os et verre (Fig.10). Ensuite, on a suivi un spectacle très vif : deux jeunes hommes ont récité des poésies, dans un

concours pour le titre de "poète du roi" ; d'autres ont chanté, accompagnés par une harpe, ont joué à la flûte en bois et ont tenu le rythme en frappant une tambourine. Sur une table en bois, longue et grosse, on a mis de grands pots et des bols en bois ou en terre glaise, remplis de nourriture (Fig.11). Un orateur nous a présenté chaque plat : purée de petits pois, haricots bouillis, navets cuits, crème, poisson blanc, poulet et porc frits, dont on cassait les morceaux imposants. On nous a servi de la bière et, à la fin, comme dessert, des pommes cuites noyées dans une crème épaisse. On se servait tout seuls, en fonction du désir et de l'appétit, assis devant des tables longues, sur des bancs couverts de peaux d'animaux. L'atmosphère était animée. Mais le froid s'insinuait dans la salle même, donc, finalement, on s'est tous réunis autour du feu vif, pour écouter les ballades anciennes, chantées doucement par une viking blonde (Fig.12). Vers minuit, nous avons quitté, avec un certain regret, ce lieu agréable, où nous avons tous retrouvé nos racines de vikings !

Le lendemain, nous nous sommes envolés vers « La Ville Lumière », où les discussions et les rencontres de spécialité ont continué à Paris Photo, la grande exposition/foire organisée, comme chaque année, au Grand Palais.

Adrian-Silvan Ionescu

Conférence internationale *Virtual ORACLE 38*, 6–8 novembre 2020

Même si la 38^e édition de la Conférence internationale ORACLE allait se dérouler à Bucarest et Braşov, la pandémie du Covid 19 a fait remettre ces projets pour l'année prochaine (2021), raison de grande tristesse et déception, autant de la part des organisateurs que des participants. Mais, comme ORACLE est une organisation dont la position balance entre un club exclusiviste et une confrérie de maîtres qualifiés dans l'art et l'histoire de la photographie, les organisateurs plus anciens de ces réunions annuelles ont décidé, à la suite de plusieurs séances *on line*, qui ont débuté en fin d'été, que l'habituelle rencontre va se passer à l'aide des moyens modernes de communication et visualisation, respectivement, zoom. On a établi les dates et les heures de nos rendez-vous virtuels, aussi bien que les organisateurs qui s'occupent de la mise au point des détails techniques. William Williams et son équipe de Haverford College de Pennsylvania – qui avait déjà accueilli cet événement en 2011, d'une manière réelle et tangible – furent les hôtes généreuses et modérateurs de la réunion.

On a dû tenir compte de la zone oraïre de chaque participant, on a donc établi 11 heures de la Côte d'Est des Etats Unis, ce que signifiait, dans l'Europe de l'Ouest, 17 heures, à Bucarest, 18 heures, 21,30 déjà au Goa et 8 heures du matin en Californie! Mais la hâte de se revoir nous a déterminés à nous soumettre, tous, à cet horaire, pas justement commode pour beaucoup d'entre nous.

Le soir/matin du 6 novembre, on s'est tous connectés et on a gardé un moment de recueillement à la mémoire de Ricardo Viera, un brillant membre du groupe, directeur à Lehigh University Art Galleries de Bethlehem, Pennsylvania, disparu cette année. Ensuite, chacun d'entre nous s'est présenté d'une manière très succincte et, dans moins de 30 secondes, a exposé ses dernières réalisations. En guise de conclusion, William Messer, le troubadour du groupe, a interprété L'Hymne Oracle, devenu une tradition de nos rencontres. Sur la mélodie de l'aire *La Dona e mobile* de *Rigoletto* de Verdi, Bill a composé quelques vers adaptés au lieu et au moment du déroulement de la réunion, parsemés de blagues et

savoureuses ironies. Les discussions de la première réunion plénière ont continué par groupes plus petits, sur des thèmes divers. Mais, à la différence des conférences usuelles, lorsqu'on changeait de salle, en toute liberté, les participants ne pouvaient pas rejoindre un groupe ou l'autre, selon l'intérêt ou l'attraction pour un tel ou tel orateur. Et tout cela, parce qu'il y avait un directeur technique qui, de son pupitre, faisait les répartitions dans les groupes virtuels choisis au début; sans qu'on puisse, ensuite, rejoindre un autre. L'avantage de ces séances par groupes était qu'elles ne duraient plus de 15-20 minutes, après quoi, on se retrouvait dans l'assemblée générale. Je pense que tout le monde a été frustré, surtout parce que, pendant les réunions par groupes on pouvait être en retard à l'assemblée générale, emporté dans une discussion privée avec un collègue ou en train de traiter en vue d'une collaboration, devant une tasse de thé ou café et près d'un plateau garni de biscuits appétissants ou de la délicieuse pâtisserie locale, ce qui n'était pas possible dans le virtuel.

Pour la première séance plénière du 7 novembre on a choisi le générique *Responding to the Pandemic* et Hilary Roberts, curateur de photographie à Imperial War Museum de Londres, a fait une présentation pertinente. La situation dans ce musée est dramatique. Au mois de mars, l'institution a été fermée, ensuite, réouverte en août pour 3 mois seulement, car en novembre on l'a de nouveau fermée pour un terme indéfini. Des musées britanniques on a congédié 3000 engagés. Les désagréments, aussi bien que les opportunités – modestes, c'est vrai – qui s'étaient produits à cause du répandissement du virus, ont été exposés. On a démontré que l'isolement a conduit au développement et à l'intensification des relations humaines et collégiales, que les offres de collaboration se sont multipliées et qu'on a gagné suffisamment de temps pour rédiger des ouvrages en train d'être publiés. 2020 restera, pourtant, l'année d'une nouvelle analyse des activités, des nécessités et de l'utilité institutionnelle. Pratiquement, le problème de la survie de ces institutions se pose.

Des réunions en cercles plus restreints suivirent, sur des sujets antérieurement entamés: la digitalisation des archives, les publications sur papier ou online, les collaborations entre musées et galeries. On a organisé des expositions online et elles ont l'air d'être très recherchées.

Comme d'habitude, on a organisé l'exposition des publications de spécialité récentes – toujours online. Sur une certaine plate-forme, se trouvaient des titres de dernière heure, des couvertures et des livres en PDF. Je me suis présenté avec le nouvellement paru exemplaire de la revue *Photo*

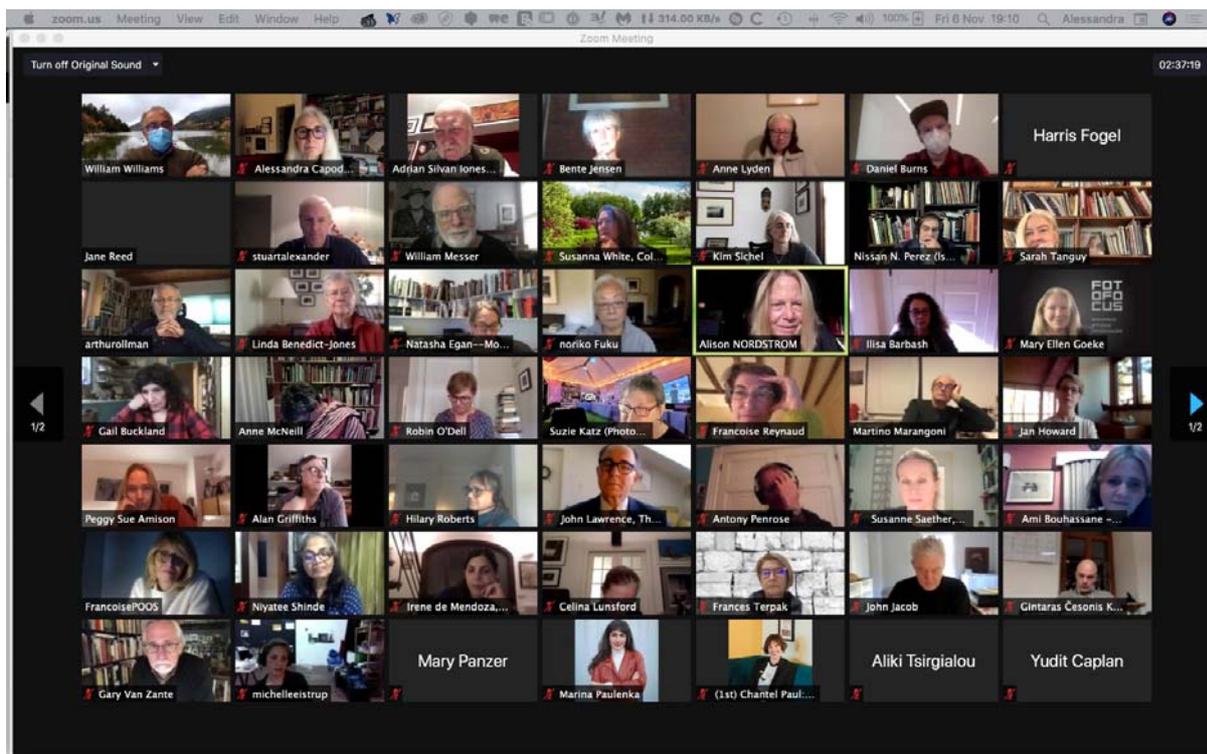
Researcher, No.34, organe de presse de la Société Européenne pour l'Histoire de la Photographie (European Society for the History of Photography, abrégé ESHPh), où j'ai eu l'honneur d'être invité d'en être l'éditeur et de consacrer tout le numéro à l'histoire de la photographie roumaine. D'ailleurs, l'exemplaire s'appelle *In Focus: Photography in Romania*. J'ai également exposé *Baluri în România modernă, 1790-1920* (Vremea, 2020), avec une illustration presque exclusivement formée de photos d'époque, provenant de la collection personnelle ou de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine. Également présente fut notre *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Tome LVI/2019, avec des articles sur l'œuvre roumaine de E. O. Hoppé¹ et l'exposition qui avait été organisée dans la Salle Theodor Pallady de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, dans la présence de Graham Howe, directeur et fondateur de Curatorial Assistance de Pasadena, Californie, d'où provenaient les exposés et avec lequel j'avais eu une collaboration fructueuse².

La seconde séance plénière, du samedi 7 novembre, intitulée *Photography in the Age of the Internet*, a été coordonnée par Françoise Poos, directeur culturel pour Esch 2022 de Luxembourg.

La première séance plénière, du 8 novembre, a abordé le thème très actuel du Black Lives Means et la deuxième a débattu *Photography under Rising Fascist Regimes*, coordonnée par Sergio Burgi, curateur en chef à Instituto Moreira Salles du Brésil et de Nissan N. Perez, curateur indépendant d'Israël. Dans les séances des groupes plus restreints ont débattu les problèmes délicats soulevés par l'organisation d'expositions dédiées aux communautés ethniques ou religieuses plus petites et réfractaires à la collaboration. On m'a demandé si on avait organisé des expositions avec des tsiganes et j'ai expliqué que c'était difficile, vu que ces communautés traditionalistes n'acceptent plus ce nom et préfèrent le terme "rroma", ce qui, pour un muséographe ou curateur est inacceptable, du moment où les légendes originales des auteurs font usage de l'ancien nom: Carol Popp de Szathmari a de nombreuses photographies intitulées, en allemand, "zigeuner", E. O. Hoppé ou Lee Miller les appelaient dans leurs photographies avec cette thématique "gypsies".

¹ Graham Howe, *A Londoner Wandering in Romania: E. O. Hoppé's Portrait of a Country*, in RRHA, tome LVI/2019, p. 143–152; Adrian-Silvan Ionescu, *La Grande Roumanie sous l'objectif de E. O. Hoppé*, in RRHA, tome LVI/2019, p. 75–142.

² Ioana Apostol, *La Roumanie de Hoppé*, conférence et exposition, Bibliothèque de l'Académie Roumaine et Jockey Club, 21–22 mai 2019, in RRHA, tome LVI/2019, p. 222–228.



Dans le cadre de la dernière réunion plénière, du dimanche 8 novembre, on a discuté l'organisation de la conférence ORACLE pour l'année prochaine et j'ai assuré l'assistance que je suis prêt à l'accueillir, tout comme je l'aurais été cette année, aussi, si la pandémie n'avait pas éclaté. Tout le monde a été content à l'idée de venir en Roumanie, car de grands projets et de grandes illusions étaient déjà faits dans ce sens.

Pour analyser les résultats de cet insolite ORACLE virtuel – qui, pourtant, a été numéroté comme le 38^e, pour ne pas interrompre le rythme de ces rencontres – le 20 novembre, une nouvelle rencontre *on line* fut convoquée, restreinte au “quartier général” ou au “conseil directeur” de l'organisation, formé des anciens et expérimentés organisateurs de telles réunions et des organisateurs futurs. Ceux qui participèrent furent Alison Nordström, Françoise Reynaud, Françoise Poos, Niyatee Shinde, Alessandra Capodacqua, Nissan Perez, Arthur Ollman, Stuart Alexander, David Haberstick, Gintaras Cesonis, Sergio Burgi, et William Williams. La conclusion a été que la réunion virtuelle d'il y a deux semaines a été fructueuse, même si certains d'entre ceux qui s'étaient inscrits ne furent pas présents, la moyenne de participation fut de 62-65 personnes par jour. Un avantage majeur, apprécié par tout le monde, fut que, sur l'écran, en-

sous de l'icône avec le visage de chaque orateur, était également écrit son nom, on savait donc qui est le personnage, ce qui n'arrivait pas toujours se passer pendant les rencontres réelles, en dépit de la distribution des étiquettes (tags), qui, suspendues au cou ou collées sur la poitrine du participant, étaient difficiles à déchiffrer. Tout aussi salubre fut le choix des thèmes de discussion, fait bien avant la rencontre et, ainsi, on n'a plus perdu de temps avec les propositions et leur sélection par vote pendant la première séance plénière, dans un concert de vociférations, parfois, assourdissantes. Même si on ne désire pas renoncer aux réunions sur le vif, on a souligné que celles *on line* offrent une bonne opportunité aux jeunes gens sans moyens de déplacement, aussi bien qu'aux retraités ou aux engagés des institutions qui n'ont pas un budget pour couvrir le transport et l'hôtel, d'y participer. A la rencontre *on line* de l'intervalle 6–8 novembre 2020, à côté des “dinosaures” du groupe, furent également présents des jeunes de perspective, nouvellement venus parmi les membres d'ORACLE, enchantés par ce moyen de se connaître, de collaborer et de communiquer, ce qui a mis en évidence l'utilité et le succès de la conférence, en dépit de son déroulement dans des conditions totalement inattendues.

Adrian-Silvan Ionescu

La 22^e Assemblée Générale RIHA (The International Association of Research Institutes in the History of Art), 30 octobre, 2020

Cette 22^e Assemblée Générale de RIHA était programmée à se dérouler à Vienne, mais, à cause de la pandémie du Covid 19, tout déplacement et réunion comptant un grand nombre de participants a été annulée et, à la suite de nombreuses discussions, on a décidé de la tenir *on line*.

Durant les 35 premières minutes, le prof.dr. Chris Stolwijk, président RIHA, a invité quelques uns des participants à détailler leur expérience de travail pendant la pandémie. Vu le temps destiné à ces interventions, de 1 jusqu'à 3 minutes, chacune, seulement une partie des participants se prononcèrent sur ce sujet. La conclusion serait que la plupart des instituts d'histoire de l'art ont eu des problèmes dans la recherche, à cause de l'inaccessibilité dans les bibliothèques et les archives, leur activité se réduisant seulement aux sources d'information disponibles dans les archives de leurs instituts.

La majorité des instituts furent fermés et les engagés ont travaillé à la maison, par le télétravail. A Getty Research Institute, deux gardiens ont décédé, suite du covid 19, ce qui a déterminé la direction d'annuler toute activité dans les espaces publiques. L'institut polonais de Varsovie, après une interruption de l'activité dans les bureaux depuis le mois de mars, a rouvert seulement en août et septembre, pour fermer de nouveau jusqu'en février 2021. Dans cet intervalle, la bibliothèque de l'institut prête les livres nécessaires aux chercheurs. Seul l'institut de Budapest n'a pas fermé et les chercheurs ont continué leur travail, en dépit du fait que les archives détiennent des milliers de documents et d'ouvrages copiés, ce qui offrirait une totale indépendance aux chercheurs qui, à la rigueur, pourraient travailler à la maison. On peut dire que l'Institut d'Histoire de l'Art "G. Oprescu" a été favorisé, par rapport à d'autres instituts sœurs par le fait qu'il a bénéficié de sa propre bibliothèque et photothèque, restées fonctionnelles, suivant un programme déjà établi. Les collègues ont été impressionnés par notre efficacité quant à la préparation de la parution des deux volumes, *70 ans depuis la fondation de l'Institut d'Histoire de l'Art "G. Oprescu"* et *Dictionnaire des peintres de Roumanie au XIX^e siècle*.

Dans moins d'une minute, on a présenté le résumé de la 21^e Assemblée Générale RIHA de Moscou, en 2019 et dont le contenu était déjà connu, car il avait été expédié en avance et l'assemblée l'a donc voté et approuvé en unanimité.

Le président RIHA a présenté son rapport annuel, en projetant le résumé sur l'écran. On a annoncé qu'en 2021, des élections seront organisées, pour le nouveau comité directeur.

Il y a eu ensuite le rapport du trésorier, Martin Olin, du Musée National de Stockholm, qui, pendant l'isolement, s'était retiré sur l'île Gotland.

Le dernier point du programme de la première partie de l'assemblée mettait en discussion la demande de devenir membre d'un petit institut de Lisbonne, formé d'un engagé permanent et 4 volontaires et disposant d'une bibliothèque de 1500 volumes, seulement. Le règlement RIHA ne prévoit qu'un seul institut de spécialité d'une certaine ville, dans son association. Or, le Portugal figurait déjà avec un institut de Lisbonne. Mais le motif véritable du refus de la candidature fut surtout le personnel limité et le patrimoine faible de la bibliothèque, aussi bien que l'absence de publications convaincantes.

Après une pause de 15 minutes, les travaux ont été repris, suivant le programme. D'abord, Andrea Lerner de Munich, éditeur de *RIHA Journal*, a présenté son rapport pour 2019. En 2020, on a fêté 10 années depuis la parution de ce périodique online, où, dans cet intervalle, on a publié 251 études et articles, on a réalisé 13 numéros spéciaux, avec des matériaux qui, pour 52% proviennent d'Europe, 23% des Etats Unis et le reste d'Asie, Afrique, Amérique du Sud et Australie.

Eric de Chassey, directeur de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) de Paris a présenté, en détail, l'intéressant et généreux projet de collaboration entre tous les instituts du continent, *A History of Visual Arts in Europe*, qui avait été déjà discuté durant l'antérieure assemblée générale et maintenant, il fallait prendre des décisions définitives sur son adoption dans le plan d'activité de RIHA, en tant que projet de l'association ou seulement comme un projet affilié à RIHA. Sa finalité serait de publier un volume très élégant, richement illustré en même temps que la création d'une plate-forme online où retrouver une ample documentation sur l'histoire des arts visuels en Europe. La documentation sera fournie par les 47 instituts, y compris les musées et les instituts de recherche des universités affiliées RIHA. Chaque institut doit présenter une liste de 20 objets représentatifs pour les arts visuels du pays respectif, liste soutenue par des fiches complètes et l'illustration afférente, dont un collectif formé de 5 instituts choisis dans l'Assemblée Générale va former le comité éditorial qui ne sélectionnera que 10 objets. Ainsi, de 970 objets proposés dans une première phase, ne resteront que 470, après la sélection finale. La présentation de l'objet – peinture, sculpture, graphique, monument d'architecture ou pièce d'art décoratif – ne doit pas dépasser 800 mots. Le comité éditorial va établir les critères qu'une fiche de l'objet doit respecter. Ce texte sera écrit dans trois variantes,

de la plus succincte jusqu'à la plus développée, formulées dans des termes académiques (voir l'Annexe du projet).

Pour mieux convaincre l'assistance de l'importance de ce projet, Eric de Chassey a choisi un exemple très éloquent en disant que si on parlait de l'architecture gothique, on ne pourrait énumérer que des monuments de France, d'Allemagne, d'Italie et d'Angleterre, car, des autres pays européens, on ne connaît pas des exemplaires représentatifs, même s'ils sont nombreux. C'est, donc, la raison d'être de ce projet: connaître toute la créativité artistique du continent à travers des pièces uniques, d'une exceptionnelle valeur. Mary Miller de Getty Research Institute a présenté son objection et son opposition par rapport à ce projet, en disant que, autant le Brésil que le Mexique ou le Cuba ont appartenu, pour une période plus longue ou plus courte du XIX^e siècle au Portugal et, respectivement, à l'Espagne, donc, il ne serait pas approprié de sélectionner des objets représentatifs pour l'art colonial de ces pays-là, sans offenser l'identité nationale et l'indépendance. Cette opinion dictée par la correctitude politique a créé certaines discussions et on n'est pas arrivés à un vote final, pour ou contre, même si les autres participants européens étaient d'accord pour adopter ce projet. Ce sujet a occupé la plupart de la seconde séance, presque 40 minutes. On a décidé que, pendant les deux semaines suivantes, chaque participant formule, sous une forme écrite, son opinion et l'expédie à madame Veronique van de

Kerckhof, secrétaire RIHA et directeur à Musea en Erfgoed-Rubensmuseum d'Antwerpen. Mary Miller a réitéré, dans un message datant du 6 novembre 2020, les réserves de son institution par rapport à ce projet, mais elle a ajouté que, vu la distance vis à vis de l'Ancien Monde, ils ont décidé de s'abstenir du vote ("Given our distance FROM Europe, we have elected to abstain from any official vote").

On a ensuite discuté le lieu où allait se dérouler la future Assemblée Générale. Herbert Karner, directeur de l'Institut für Kunst – und Musikhistorische Forschungen an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, qui allait accueillir la réunion en automne, a proposé une rencontre à Vienne, au mois de mai, pour ne pas rater l'occasion de se voir sur terre autrichienne. Des discussions antérieures, l'Assemblée Générale de 2021 allait se dérouler à Londres, mais Klara Kemp-Welch de Courtauld Institute of Art a déclaré que, dans les conditions actuelles de la situation imprécise liée au Brexit et à la pandémie, elle ne peut garantir cette rencontre, surtout qu'elle n'a pu parler avec le directeur de son institution. Finalement, elle a proposé la perspective d'une réunion en 2022. Donc, on a décidé que la rencontre de 2021 se passe toujours à Vienne.

A la fin, suivant un message du 28 octobre signé par le secrétaire Van de Kerckhof et pour conserver la tradition, chaque participant a rempli un verre avec sa boisson préférée et nous avons trinqué virtuellement pour notre prochaine entrevue. Nous nous sommes, ainsi, séparés...frères!

Annexe

Project: *A History of the Visual Arts in Europe* Proposal for the RIHA general assembly, October 2020

As a founding member of RIHA, INHA wants to propose to the general assembly of RIHA to endorse the following project as a RIHA project, believing that it would strongly underline for a broader audience the collective nature of such a project. It asks for this proposal to be part of the agenda of said assembly and submitted to a formal vote (vote 1).

The concept and approach of this project seems to correspond to the main goal of RIHA, which aims at fostering "international communication and cooperation among [...] research centers," and encouraging "joint research projects". This project could initiate a new form of collaboration between RIHA member institutes, but also between them and institutions that are not represented in the RIHA network. In the case of a positive vote 1, the project could be named The RIHA History of the Visual Arts in Europe (vote 2-1 if result of vote 1 is positive).

An alternative proposal would be for this project to be a RIHA affiliated project only (vote 2-2 if result of vote 1 is negative).

The purpose of this editorial project is to publish a high-quality book, widely illustrated, and an online platform documenting the general history of the visual arts in Europe. This publication will be developed according to the rhythm of an international dialogue. It will be mindful of the plurality and richness of academic traditions, be accessible to all, and make it possible to make available to the widest possible audience the current research in art history.

Consisting in a printed book and its complementary online publication comprising more comprehensive content, this project will be organized according to a selection of objects made collectively by 47 research institutes (including university departments or museums) or a team of art historians

in countries where such institutes do not exist, representing the 47 member states of the Council of Europe. When there are several research institutes in one country, they will work together and count as one participant (e.g. INHA and DFK in France). The RIHA members will select the participating institutes or teams of art historians in countries where there is no RIHA institute.

The general assembly of RIHA will select the 5 member institutes which will form the editorial committee of the project (vote 3 in case of positive vote 2-1 or 2-2). Interested RIHA institutes should declare their candidacies before or on the occasion of the RIHA general assembly.

Contributors in each of the 47 countries will first suggest 20 significant images/objects each, following guidelines established by the editorial committee and approved by the majority of the 47 participating entities through an online vote. This list of 940 images/objects will be reduced to 470 by the editorial committee: these 470 images/objects will constitute, with the texts accompanying them, the core of the envisioned publication. Each institute will be responsible for the writing of 10 entries: if there are left-over entries, they will be distributed by the editorial committee among the participating entities.

At the first stage of the project, there is no need for a particular budget. Each participating entity provides the resources that are needed to establish the lists and participate in the (online) defining meetings. INHA will provide coordination and facilitate the exchanges between the participating institutions. It will also organize submissions to pertinent international and national grants and fundings, with the help of the editorial committee and willing participants.

At later stages of the project, an operational budget will be devised and discussed by the participating entities.

History of the project

When this project was first presented by INHA at the RIHA general assembly in Moscow in 2019, it was decided that INHA could proceed with interested RIHA member institutions (and further meetings) towards developing some guidelines and methodological processes. Two such (virtual) meetings took place in July and September 2020, involving a large number of European RIHA institutes: the following guidelines and methodological processes are the result of the indicative votes by participating RIHA institutes.

List of attendees (meeting of July 2, 2020)

Santiago Alcolea (Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona)

Barbara Balazova (Ústav dejín umenia SAV (Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences, Bratislava)

Eric de Chassey (INHA, Paris) Victor Claass (INHA, Paris)

Marcella Culatti (Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna)

Hilde De Clercq (KIK-IRPA), Brussels)

Sabine Craft (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD, Netherlands Institute for Art History, Den Haag)

Roger Fayet (SIK-ISEA, Zürich)

Ivan Gerát (Ústav dejín umenia SAV (Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences, Bratislava)

Katarina Horvat-Levaj (Institut za povijest umjetnosti (Institute of Art History, Zagreb)

Herbert Kärner (Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien)

Klara Kemp-Welch (Courtauld Institute of Art, London)

Thomas Kirchner (Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris)

Tanja Michalsky (Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma) France Nerlich (INHA, Paris)

Tatana Petrasova (IAH CAS, The Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, Prague)

Ulrich Pfisterer (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München) Nuno Senos (Instituto de História da Arte)

Nataliya Sipovskaya (State Institute for Art Studies, Moscow)

József Sisa (Eötvöd Loránd Kutatási Hálózat - Eötvös Loránd Research Network)

List of attendees (meeting of September 2, 2020)

Santiago Alcolea (Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona)

Barbara Balazova (Ústav dejín umenia SAV (Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences, Bratislava)

Eric de Chassey (INHA, Paris)

Victor Claass (INHA, Paris)

Marcella Culatti (Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna)

Herbert Kärner (Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien)

Klara Kemp-Welch (Courtauld Institute of Art, London) France Nerlich (INHA, Paris)

Martin Olin (Nationalmuseum, Stockholm) Mija Oter (Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Znanstvenoraziskovalni Center, Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana)

Tatana Petrasova (IAH CAS, The Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, Prague)

Virve Sarapik (Institute of Art History and Visual Culture, Estonian Academy of Arts, Tallin)

Nuno Senos (Instituto de História da Arte) Nataliya Sipovskaya (State Institute for Art Studies, Moscow)

József Sisa (Eötvöd Loránd Kutatási Hálózat - Eötvös Loránd Research Network)

Véronique Van de Kerckhof (Rubenianium, Antwerpen)

A History of the Visual Arts in Europe as a RIHA project or RIHA affiliated project

RIHA could be involved in the project on two levels:

- Every RIHA member institution that expresses the wish to do so can participate in the general discussion and vote at each important stage of the project.
- The editorial committee of the project will consist in 5 RIHA members. The involvement in this editorial committee will imply regular meetings and a decisive operational role in the development of the project (see below).

In parallel with the coordination of the project, INHA and its library will undertake the digitization of books and documents relating to the history of arts in Europe, which will be accessible on its online library. It will welcome suggestions and collaborations from institutions participating in the project.

Role and function of the editorial committee

The editorial committee could be made up of five RIHA member institutions (4 European, 1 non-European, ideally). It will play a supervision and operational role: it will meet on a regular basis to guide the project's process and ensure its advancement.

This editorial committee could be elected during the next RIHA general assembly in October, 2020.

- Its first mission will be, with the help of the RIHA network, to identify and suggest contributors among member countries of the

Council of Europe not represented at RIHA. The committee will suggest a selection of potential partner institutions that will be submitted to a vote among participating RIHA members.

- On the basis of the discussions that have already taken place during previous preparatory meetings, the editorial committee will draft precise guidelines for the pre-selection of 20 objects by each participating institutions. Those guidelines will be submitted to a vote among the 47 implied countries beforehand.
- The editorial committee will operate a selection within those 940 objects to reduce it to a list of 470 (10 per country). This final selection will be discussed and submitted to a vote among the 47 participating countries.
- The editorial committee will establish guidelines for the writing of 10 entries accompanying each object, which will be sent to the 47 participating countries. Each text will exist in three versions, from the most synthetic to the most scholarly. It will collect the contributions that will form the core of the publication.
- Finally, the editorial committee will propose ideas for several additional, transversal essays that will constitute a complement to the object-based approach. The suggested topics will be discussed and voted among the 47 participating countries.

Adrian-Silvan Ionescu

“Artworks and Scientific Investigations”. An International Online Conference within the ID-Art Programme Framework, 10 December 2020 (Zoom Platform)

„G. Oprescu” Institute of Art History in Bucharest, in partnership with the Institute of Art History and Archeology from Cluj-Napoca, Babeş-Bolyai University, Technical University of Cluj, and National Research and Development Institute for Isotopic and Molecular Technologies, started in March 2018 an UEFISCDI consortium research project won through national competition, entitled “Elaborating Complex Methodologies Regarding the Attribution and Authentication of Medieval and Early Modern Paintings Belonging to the National Cultural Heritage” (53 PCCDI, 2018-2021).

The project aims to develop a scientific and semi-automatic method for the authentication and attribution of mural, panel and canvas paintings, consisting of an online digital platform named ID-Art. The built platform uses a multi-criterial and “convergent approach to truth” method, based on a system of defining ROI (regions of interest) in the paintings, elaborated by the art historians involved in the project, based on detailed attribution protocols developed for each individual painting style. The

project uses interdisciplinary tools: historical, stylistic, iconographic and physico-chemical analyses, as well as databases, image processing, and programming. The project will finally deliver an online digital correlation software that will work to establish levels of stylistic and formal coincidence between works of art, thus providing important decision support in dating and stylistic attribution of artworks by art historians.

The online conference organized within the ID-Art project on 10 December 2020, “*Artworks and Scientific Investigations*”, aimed to bring together researchers specialized in both stylistic analysis and technical-scientific investigations of medieval and early modern paintings. Thus, the event exceeded the level of a scientific meeting within the project and, thanks to the participation of art historians and museographers from abroad – Dr. Stephan Kemperdick, curator at the Gemäldegalerie, Staatliche Museen in Berlin, Dr. Katrin Dybala from the Bucerius Kunst Forum in Hamburg, Dr. Magdalena Łanuszka from the International Cultural

Center in Krakow, Dr. Emese Sarkadi Nagy from the Christian Museum in Esztergom and Dr. Anna Kónya from the Hungarian Museum of Architecture and Monuments Protection Documentation Center in Budapest – has gained the status of an authentic international scientific forum.

The conference began with greetings from Dr. Adrian-Silvan Ionescu, the director of „G. Oprescu” Institute of Art History in Bucharest and general director of the consortium project, Academician Marius Porumb, the director of the Institute of Art History and Archeology in Cluj-Napoca, Professor Constantin Măruțoiu from Babeș-Bolyai University, and Engineering Professor Daniela Popescu, vice-rector of the Technical University of Cluj. Director **Adrian-Silvan Ionescu** evoked the unfortunate fact that, nowadays, the knowledge of attributing works of art no longer has that role of pilot technique that it had in the time of Giovanni Morelli, who based his scientific method on examining the seemingly secondary but revealing stylistic details in works of art and was also one of the first to insist on the value of photographic reproductions in this process. On the one hand, we no longer seek absolute historical truth through a scientific practice of attribution; on the other hand, the latter no longer appears as the only method to provide knowledge and appreciation of artists. The belief that the finality of art history is in the analysis of style has gradually given way to the option that more valuable is the search for the artwork’s relationship with the culture of its period and for its social, political and cultural role. A.-S. Ionescu stressed that we should not however conclude that the exercise of attribution is already obsolete: the fact that many works of art continue to remain anonymous allows us to consider that attribution remains fundamental, because it alone makes possible to specify the spatial and temporal coordinates of a work. The practice of artwork attribution in recent decades has been increasingly based on scientific investigations like the analysis of component materials and multispectral analysis, so the research proposed by this project finds its relevance and importance in this context.

The first category of presented papers fell in the area of restoration, physical and chemical investigations of paintings, and digital engineering. Non-destructive scientific investigation by XRF and destructive by FTIR spectroscopy of absorption made on the 18th-century icon of the Dormition of Mother of God by painter Grigore Ranite (**I. Bratu, C. Măruțoiu, M. Sîntiuan, D. Nemeș, O.F. Nemeș, R.-C. Suci**) highlighted the content of the materials and the type of technique used by the painter. A similar scientific investigation with the spectrometric methods XRF and FTIR was carried out on the mural painting of the wooden church in Păniceni, Cluj County (**D. Nemeș, C. Măruțoiu, O.F. Nemeș, C. Neamțu, T. Tia**), worked in 1809 by the painter Dimitrie Ispas. **Vasile Tompa** and **Călin Neamțu**

presented the content and operation mode of the digital platform ID-Art. Defining and querying the ID-Art database by cross-correlation and character recognition in images is possible with the help of algorithms specialized in isolating, processing and extracting regions of interest (ROI) from normal photos but also from photos with broad spectrum (UV/IR). The organization and hierarchy of data is done by evaluating the matching factor obtained by pixel level operations and adapting a dictionary capable of identifying characters of the Romanian Cyrillic alphabet used in the art of the period. The virtual web interface for online interaction with the ID-Art platform of digital image analysis was developed with state-of-the-art graphics programming solutions (NI LabVIEW NXG) to facilitate user access, regardless of equipment architecture (PC, tablet, smartphone, etc.) or the operating system used for connection (Windows, Android, iOS, etc.), by simply navigating with an HTML5 compatible browser.

The largest group of communications was from the domain of art history. **Stephan Kemperdick**’s presentation (*Two “Stout Men” from the Circle of the Master of Flémalle. The Riddle of Sequence and Attribution*) sought to answer the question: which of the two very similar versions of “Portrait of a Fat Man” (from the circle of the Master of Flémalle, identified with Robert Campin) is the original and which is the copy? Although many authors considered the original to be kept at the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid, the investigation of the preparatory drawing revealed that on the version kept at the Gemäldegalerie in Berlin it is observed the search and modification of the final drawing, specific to an “original”. The Madrid version takes without hesitation an already elaborate model, which recommends it as a copy. In the same direction of research, **Katrin Dybala**’s communication (*Twins. The Lamentations in the Museo Nacional del Prado and in the Berlin Gemäldegalerie. Original – Copy – Facsimiles?*) shows that two versions of a Lamentation with donor, commonly attributed to Rogier van der Weyden, are in fact later copies, dating from the end of the 15th century, of a lost original. **Magdalena Lanuszka** (*Late Gothic Panels in British Collections Attributed to Johannes Siebenbürger*) reviewed her recent research of late Central European Gothic paintings preserved in British collections. Two panels depicting scenes from the Life of St. Barbara (preserved today at the York Gallery and Upton House) were part of an ensemble (polyptych) of which several fragments were preserved and which can be attributed to the Viennese painter identified as Hans Siebenbürger. **Emese Sarkadi Nagy** (*Hungarian or Austrian? Misunderstandings in the Attribution of a Group of 15th – Century Panel Paintings*) showed that a group of painted panels preserved today at the Christian Museum in Esztergom,



previously thought to be local creations from medieval Hungary (based on the misidentification of their origin), come in fact from the Austrian environment, being clearly influenced by masters such as the so-called “Meister des Albrechtsaltar” or other painters from the environment of a Viennese center such as Wiener Neustadt. **Anna Kónya** (*Printed Models as Evidence for Dating. Case Studies from Transylvanian Wall Painting, c. 1480–1520*) addressed the issue of graphic models (prints) and their use by Transylvanian painters during the Late Gothic and Early Renaissance periods. She demonstrated that prints served as models for some Transylvanian mural compositions as *Vir Dolorum* and *Christ in distress* of the church in Sântimbru, managing thus to establish more credible *post quem* references and offering more accurate dating for the correspondent mural paintings. **Ciprian Firea** (*Attributed to Johannes Stoss? Workshops in Sighișoara / Schässburg at the Beginning of the 16th Century*) discussed the group of polyptychs and panel paintings attributed to Johannes Stoss. By resorting to detailed stylistic analyzes (of Morellian type), but also by investigating the preparatory drawing of the works (by infrared photography) it was possible to establish more accurately which works belong to the circle of the painter active in Sighișoara in the first decades of the 16th century. As organizer, Ciprian Firea, also fulfilled admirably the exhausting task of moderating the entire conference. **Ana Dumitran** presented a reconsideration of the date of the inscription in the narthex of the church of Râmeț Monastery. One of the first attempts to use modern technologies in the study of art history in Romania was the use of infrared photography on the painted

inscription in the narthex of the church in Râmeț, in the early ‘80s. The inscription was then dated in 1377. Recently, this analysis was revised with the help of digital photography and image filtering, which led to a re-reading of the inscription and re-dating to the period of 1503-1516. In the new chronological context, an identity could also be offered for Archbishop Ghelasie mentioned in the inscription, in the person of the abbot Ghelasie from Peri Monastery. **Dana Jenei** presented in collaboration with **Maria Dumbrăvician** the preliminary conclusions of a multidisciplinary research made on the late medieval murals in the choir of the church in Dârlos (Sibiu County). Based on a sgraffito discovered on the surface of the painting during the recent restoration works led by Loránd Kiss, this atypical Transylvanian ensemble could be dated before 1521. Its iconography is eclectic, combining elements related to the Eastern tradition – in which the painters were trained – with the Western tradition imposed by the demands of the Catholic donor and the community to which it was addressed. As style and technique, the paintings are related by the authors to the post-Byzantine mural painting tradition, which can be traced to the early 16th-century ambiance of the church of Argeș Monastery, and reflect the active artistic exchange between the Transylvanian cities and the Wallachian rulers. **Cristina Serendan** spoke about the challenges in the identification of the original materials and painting techniques through non-invasive means of two 17th-century icons from the Museum of Art in Râmnicu-Vâlcea, which she had in restoration at the Conservation Department of the National University of Arts in Bucharest. She

presented the results of the analysis of the painting materials and techniques in which the two icons were made, which revealed a combination of styles and elements of both post-Byzantine and Central European influence, indicating towards the Ruthenian milieu as a place of origin of the two icons. The investigations carried out before and during the conservation and restoration processes focused on the identification of the original materials and techniques used in the two icons and on the evaluation of the conservation state and of the hypothetical later interventions or additions on the two paintings. **Constantin Ciobanu** presented the results of an extended research on the texts of the prophecies of the sages of Antiquity in the mural painting of the church of Cetățuia Monastery, Iași (1672) and on their relationship with the Greek *hermeneiai* prior to Dionysius of Fourna, especially with the First Manuscript from Jerusalem (mid or late 16th century). These correspondences had been noticed in the past, but C. Ciobanu offers for the first time a complete analysis of the inscriptions of the Cetățuia sages in relation to the full text of the First Manuscript of Jerusalem and to other manuscripts of the same edition, called τ according to Hartmut Erbse's classification. The discussion is extended to other editions, known as δ (The Second Manuscript from Jerusalem – *Hermeneia* of the Priest Daniel, 1674), and μ (which served as a source for the *Hermeneia* of Dionysius of Fourna), along with the groups of Balkan painted churches in which they were used. The author has so far identified only one church, St. Nicholas of Tsaritsani (Thessaly), painted after 1615, whose inscriptions belong to the same edition τ as those of the Cetățuia Monastery, except for the interpolation at Tsaritsani of two texts from the μ edition, motivated by the increase in the number of sages represented. **Saveta Pop** presented a research made in collaboration with **Ovidiu Prejmercan** on the mural paintings and the icons of

the wooden church in Straja (Căpușu Mare commune, Cluj County) and their attribution to painters Dimitrie Ispas and Nestor of Feleac. The donation inscription from the lower register of the sanctuary records the names of the painters, Dimitrie Ispas and Ștefan, together with the year 1806. The research identified the intervention of the two painters only in the sanctuary where they were signed, and the comparative stylistic analysis led to the attribution of the paintings of the vault of the sanctuary, of the nave and the iconostasis, to the painter Nestor of Feleac, who made them in 1796, the year in which he also painted there three icons on wood panel. Finally, the **author of the present chronicle** presented how the transition from the religious to the profane and from the post-Byzantine manner to the naturalistic oil painting took place in Wallachia at the beginning of the 19th century. This process begins with the arrival in the Romanian Principalities of foreign portrait drawers and painters – Jean-Étienne Liotard, Michael Töpler, Henri de Mondonville, Pavel Djurković – whose works are immediately used as models by Wallachian painters in votive paintings: Liotard at Fundenii Doamnei (1757), Töpler at Mărcuța (1802) and Töpler with Djurković at Popești-Leordeni (1825). It is revealed how this transition is made through self-taught interaction with foreign works and how Wallachian painters like Nicolae Polcovnicul learn to “see” the portrait through the stylistic lenses of foreign artists whose works they copy, assimilating expressions, psychology, postures, decor, atmosphere, and materialities. The encounter with foreign portrait painting produced a smoothing of the boundaries between the votive and the profane portrait, which then generated the massive development and “democratization” of the art of portrait in Wallachia in the first decades of the 19th century.

Elisabeta Negrău

The Highest Cultural Honors for Petar Kardjilov

On the 16th of November 2020, six Bulgarian scientists and public figures were awarded by the Bulgarian Ministry of Culture the “Golden Age” Order with necklace, the highest honor for those who had extremely important creative results and great merits in the development and promotion of Bulgarian art and science. Among them was our friend and collaborator Dr. Petar Kardjilov, who has recently published at the prestigious Cambridge Scholars Publishing House his two volumes work *The Cinematographic Activities of Charles Rider Noble and John Mackenzie in the Balkans*. He is going to be 70 years old.

Petar Kardjilov (b. 1950 in Stara Zagora) graduated from the Krastyu Sarafov Institute of

Cinematography (now NATFA) in 1980 got his doctoral degree on film studies in 2010 and another in sciences (art history) in 2018. Between 1980 and 2002 he worked in the Bulgarian Film Archive and in the archive of the Bulgarian National Television. He is currently an associate member of the Screen Arts Department at the Institute for the Study of Arts at the Bulgarian Academy of Sciences (BAS). He is a longtime film journalist (since 1975), author of more than 3,000 articles in periodicals and author of 23 books, 11 of which are dedicated to the history of Bulgarian cinema. He is known for his invaluable contributions to the beginnings of Bulgarian cinema, for his incredible documentation but also for a baroque style, which combines archaisms and fine



Fig. 1 – Petar Kardjilov portait.



Fig. 2 – Participants at at the Third Balkan Conference (Bucharest, May, 8–10, 2018)
(First row) Vesi Vuković, Tanja Jurković, Biljana Mitrović, Electra Venaki, Tamara Kolarić, Alex Forbes, Petar Kardjilov, Dominique Nasta, Lydia Papadimitriou, Nevena Daković, Manuela Cernat, Dana Duma. (Second row) Adrian-Silvan Ionescu, Olga Grădinaru, Adrian Leonte, Savaş Arslan, Marian Țuțui, Rosen Spasov, Mircea Deacă.



Fig. 3 – Order “Golden Age”.

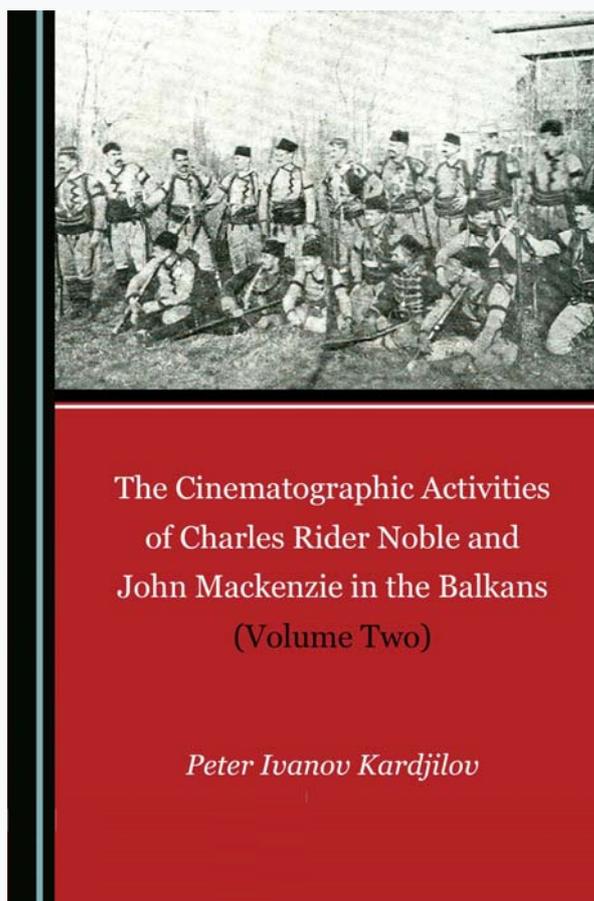


Fig. 4

irony. He is also a well-known science fiction writer, who also published abroad and in 1992 received the Graviton Prize, the most important Bulgarian award for SF literature.

He participated in international conferences organized by our institute such as the Centenary of

Romanian Military Cinema (October 27 and 28, 2016) and the 3rd Balkan Film Conference “The Great War (s): Its Our Story” (May 8-10, 2018).

Congratulations, old pal!

Marian Țuțui

EN COURS DE PARUTION

Notre distingué collègue dr. Călin Demetrescu, membre dans le Comité consultatif de notre périodique *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, série *Artă plastică*, vient d’avancer son important ouvrage *Les ébénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV* à la prestigieuse maison d’édition *La Bibliothèque des Arts* de Lausanne. Fruit d’une fébrile recherche dans les archives et les collections, ce travail s’est institué dans une thèse de doctorat présentée, en 2010, à l’École des Hautes Études de Paris, appréciée à sa juste valeur par le qualificatif “très bien avec les félicitations du jury (à l’unanimité)”.

Voici la présentation du livre, aussi bien que la proposition de couverture :

Une contribution majeure à la connaissance du mobilier français des XVIIe et XVIIIe siècles, par Guy-Michel Leproux, Directeur d’études - Ecole des Hautes Etudes, Paris

Cet ouvrage est le fruit d’un travail de recherche mené sur plus de dix ans. Par un dépouillement de nombreux documents d’archives, la plupart inédits, l’auteur révèle des aspects méconnus de la biographie des artisans ayant œuvré pour le Garde Meuble de la Couronne et pour les Bâtiments du Roi. Cette approche donne vie aux relations de travail – et de famille – au sein d’une véritable nébuleuse d’artisans (menuisiers ébénistes, bronziers, ornemanistes)

français et étrangers, catholiques venus d’Italie et protestants venus des pays du nord de l’Europe. Une méthode de travail originale, fondée sur l’approche des séries analogiques, a permis des identifications et des attributions d’œuvres majeures : notamment à Alexandre-Jean Oppenordt, par exemple, dont la possible collaboration avec André-Charles Boulle est ici mise en évidence. Outre une étude des œuvres de Domenico Cucci déjà connues, l’auteur propose également une révision des attributions à Pierre Golle ainsi qu’une nouvelle chronologie de l’œuvre d’André-Charles Boulle. Plus de 400 illustrations en couleur documentent utilement la démarche de l’auteur de cette somme qui comblera tous les admirateurs du Grand Siècle et qui sera un outil de travail indispensable pour les conservateurs de musée comme pour les antiquaires et les collectionneurs.

Nous nous rejoignons à l’auteur dans la joie de cette future publication et nous félicitons le laborieux historien de l’art, formé sur les rives de la Dâmbovitza, pour le succès de son affirmation, à un tel niveau académique, sur les rives de la Seine

Adrian-Silvan Ionescu

