

Many would probably say that my subordinate position within “G. Oprescu” Institute of Art History of the Romanian Academy would prevent me from having an honest and objective perspective on a book that is meant to honor Dr. Adrian-Silvan Ionescu, director of the Institute. Far from the truth! The volume offers the chance of understanding how other personalities, friends and collaborators of Dr. Adrian-Silvan Ionescu see him, the thoughts and nuances they render while reflecting on the activity for over 40 decades of the professor, art historian, passionate researcher of the 19<sup>th</sup> century visual art and costume. The presence of Adrian-Silvan Ionescu is a statement about time. A man that has chosen his time in order to embody through his every day outfits, passion for military staging and dress up, in depth knowledge on 19<sup>th</sup> century life, ways of verbal and non-verbal communication, style and posture, a concept of being today yesterday’s best comrade. Whether we embrace or not the same liberal values and bourgeois demeanor we must acknowledge and celebrate without prejudice the coherence and ability of remaining truthful to his project. Dr. Adrian-Silvan Ionescu gives a lesson on how in contemporary times one develops his self-constructing image as a practice, a lesson that time is a matter of perception and the past has hidden treasures that are left to be discovered, a lesson on memory practice and the virtues of anachronism. The function of anachronism today has more to deal with historical consciousness and the ways parallel thinking benefits us all through the co-existence of the old and the new. The critique of temporality, challenging chrononormativity is a valid contemporary method of theoretical analysis discussing the relationship between dominant narratives and the exploration of the events of the past with the potential of interrupting the historical present.

The book *In Honorem Adrian-Silvan Ionescu* published by Oscar Print (Bucharest 2022) is a collection of studies and memories about Adrian-Silvan Ionescu gathered by Marian Țuțui and Aurelian Stroe. It opens with a brief text by Acad. Răzvan Theodorescu, Vice-president of the Romanian Academy, President of Arts, Architecture and Audio-visual department of the Romanian Academy looking back and also wishing the best to his former student in the future. The volume is organized in a few sections: the first is comprised of texts specifically written for the occasion, followed by a series of theoretical contributions mostly reprinted, from art history, photography history, westerns, popular and folk art, museology, military history, and last but not least two personal essays that value the collective experiences from the historical reenactments under the *6 Dorobanti Association*, founded in 2004 by “The General” Adrian-Silvan Ionescu together with Horia and Mihnea Serbanescu and Aurelian Stroe. The volume ends with a number of photographs with portraits under the title *Silvan’s Multiple Facets* and the short CVs of the contributors: Hans Christian Adam, Cristian Brăcăcescu, Constantin Ciobanu, Alexandra Crăciun, Ruxandra Dreptu, Adriana Dumitran, Roger Fayet, Ligia Fulga, Mihai Fulger, Alan Griffiths, Bedros Horasangian, Graham Howe, Ioana Ieronim, Bogdan Iorga, Ernest H. Latham JR., Marian Lupașcu, Cătălina Macovei, Paul E. Michelson, Marius-Iulian Mihăiță, Virgil Ștefan Nițulescu, Aurelian Stroe, Horia-Vladimir Șerbănescu, Raluca Tomi, Alike Tsirgialou, Radu Tudorancea, Ron Tyler, Marian Țuțui, Ioana Vlasiu, Glee E. Wilson, Steve Yates.

This book is a valuable instrument for those interested in researching various contexts of the 19<sup>th</sup> century and beginning of the 20<sup>th</sup> century, therefore expanding the frameworks of drawing the portrait of a memorable personality – Adrian-Silvan Ionescu. The contributions honor the activity of an art historian that has a profound interest in historical and factual accuracy, strong affirmation for access to archives, attention to details, but also a desire for roleplay, powerplay, warplay that ignite imagination, the kind that privileges control and conquest. As a mother and intellectual I roleplay with my son and I am interested in the values of roleplay, its mixture of times and spaces where the livingroom becomes the moon, the ocean or a highway, a cardboard is a rocket, a pirat

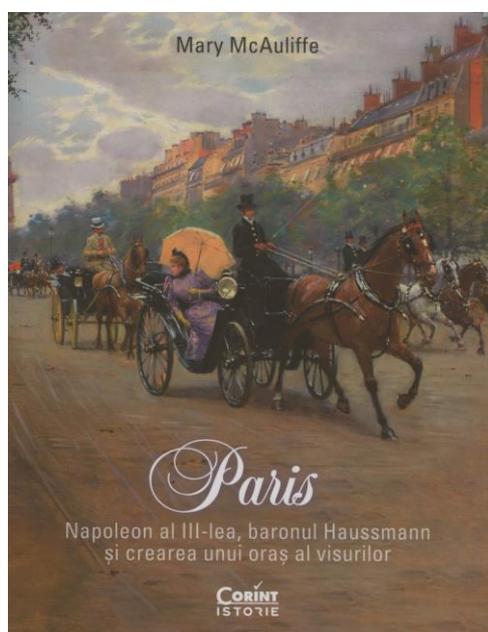
ship or a speedtrack, and a blanket is a spacesuit, a ghost or a tent. Adults forget to play. Adrian-Silvan Ionescu and his group of soldiers re-enact certain historical events with the purpose of adult experience, connection and better understanding of the selected past events. He roleplays. His battleground is a playground. Yet, this certain playground targets appropriation, functioning as a theatrical performance of a real event with real characters.

The interview Marian Țuțui took our honored reveals a great deal of biographical details, a generous introduction to the professional and personal world of ASI<sup>1</sup>. Answering to a question regarding hopes for future accomplishments ASI said:

“Deh, vise, vise! Nu mă pot abține să nu visez în continuare. Mai toată viața mi-am dus-o în vis...” (“well, dreams, dreams! I can’t help but keep dreaming. I have lived almost all my life dreaming...”)<sup>2</sup>.

Olivia Nițîș

MARY McAULIFFE, *Paris. Napoleon al III-lea, baronul Haussmann și crearea unui oraș al visurilor* (Paris. Napoléon III, le baron Haussmann et la création d’une ville des rêves), traduit de l’anglais par Adina Ihora, préface par Adrian-Silvan Ionescu, Ed. Corint, București, 2022, 366 p. + il.



Une ample histoire sur l’évolution du Paris moderne est, toujours, une récompense séduisante. Récemment, la maison d’édition Corint a publié le volume *Paris. Napoléon III, le baron Haussmann et la création d’une ville des rêves* de Mary McAuliffe. L’auteure américaine n’est pas une inconnue pour les lecteurs roumains, car, la même maison d’édition a publié deux autres volumes signés par celle-ci : *Parisul anilor nebuni (Paris des années folles)* (2018) et *La Belle Epoque. Amurgul unei lumi (La Belle Epoque. Le crépuscule d’un monde)* (2020). McAuliffe est historien avec un doctorat à l’Université de Maryland de Baltimore. Elle a enseigné dans plusieurs universités et a passé de longues périodes en France, pays qu’elle adore et dont la capitale est un sujet qu’elle aime avec passion.

Cet ouvrage est une histoire de la ville capitale et de ses gens, rédigé avec légèreté, avec humour, mais sans éluder les analyses critiques de la situation sociale, politique et économique du pays. Tout est fondé sur une solide bibliographie. Dans les 19 chapitres du livre, l’évolution du Paris moderne est présentée chronologiquement, en parallèle avec les destinées de personnalités proéminentes du monde culturel-artistique et décisionnel, du souverain et de ses conseillers. Grâce à une bonne connaissance de l’histoire de France et de Paris surtout, tout comme des généalogies des familles importantes de ce spectacle impérial, l’auteure contextualise chaque événement, chaque initiative édilitaire et urbanistique, chaque apparition éditoriale liée à la Ville des Lumières, de *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo et *Les mystères de Paris* d’Eugène Sue jusqu’à la *Dame aux camélias* d’Alexandre Dumas-fils, *Scènes de la vie de bohème* d’Henri Murger et *Les misérables* de Hugo.

Napoléon III fut injustement traité par l’histoire, par rapport, surtout, à son oncle Napoléon le Grand, admiré, adulé, adoré presque par le peuple français. Mais le peuple français n’a jamais pardonné à son neveu le désastre de Sedan. C’est vrai que Napoléon I a mis les bases de la modernisation et a donné les trajets législatifs, administratifs, éducationnels, édilitaires et culturels non seulement pour la France, mais pour toute l’Europe pour plus de deux siècles après sa disparition. Mais Napoléon III fut celui qui a mis en pratique la plupart des projets de son oncle – ceux urbanistiques surtout – et les a conduits vers la perfection. Le Paris actuel est celui de Napoléon III et de ses collaborateurs, le baron Georges Haussmann, préfet de la Seine, l’architecte Eugène Viollet-le-Duc, l’écrivain et l’archéologue Prosper Mérimée, Inspecteur Général des Monuments Historiques et le comte Emile de Nieuwerkerke, sculpteur, surintendant général des Musées Nationaux et Intendant des Beaux-Arts de l’Empire dont dépendait l’organisation du Salon Officiel de Paris.

<sup>1</sup> Short for Adrian-Silvan Ionescu, often his personal signature.

<sup>2</sup> 12 întrebări indiscrete puse de Marian Țuțui, in *In Honorem, Adrian-Silvan Ionescu 70*, Ed. Oscar Print, p. 95.



Fig. 1 – L’empereur Napoléon III, collection Adrian-Silvan Ionescu.



Fig. 2 – L’impératrice Eugénie, collection Adrian-Silvan Ionescu.



Fig. 3 – L’impératrice Eugénie, photo Le Jeune, Paris, collection Adrian-Silvan Ionescu.



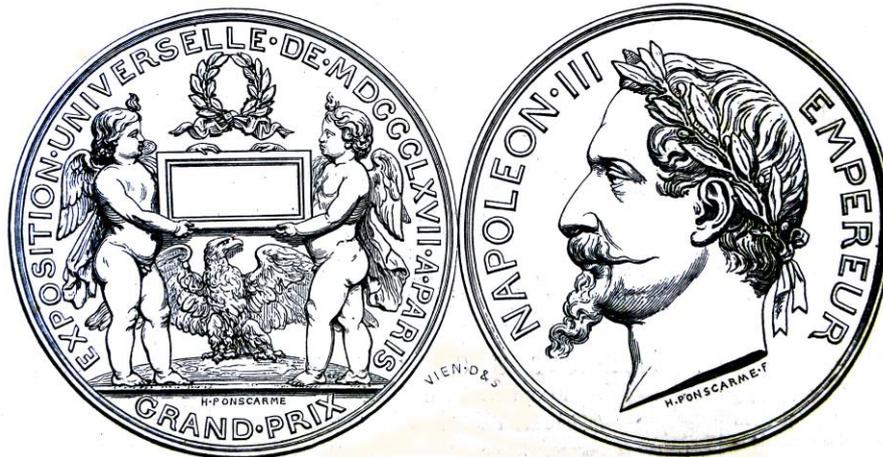
Fig. 4 – L’impératrice Eugénie, photo Le Jeune, Paris, collection Adrian-Silvan Ionescu.



Fig. 5 – Comtesse Castiglione, l'amante de Napoléon III, in *L'Illustration*, no.2963, déc.1889.



Fig. 6 – George Sand, collection Adrian-Silvan Ionescu.



Médaille décernée aux lauréats de l'Exposition universelle (grandeur naturelle).

Fig. 7 – Médaille de l'Exposition Universelle, in *L'Illustration*, no. 1271, 6 juillet, 1867.

Il n'y a pas à Paris qu'une seule piazzetta qui élogie Napoléon III, par son nom ou en tant qu'empereur. En échange, les victoires françaises de la Guerre de Crimée sont élogiées par leurs noms, comme, par exemple, Rue de Crimée, Boulevard de Sébastopol, Avenue de Malakoff, Pont de l'Alma.

Louis-Napoléon rêvait même avant d'être président de république et empereur d'accomplir une œuvre édilitaire capitale à Paris. Dans une missive datant de 1842, il exprimait cette aspiration en écrivant : «Je veux être un deuxième Augustus». Pendant son exil, antérieurement à la révolution de 1848 qui l'a placé au gouvernement, il avait fait une carte des améliorations de la ville de Paris, où il avait coloré les zones qui allaient être élargies, avec des espaces verts et les grandes artères d'accès, y compris les connexions entre les gares de la ville. D'une façon tout à fait étonnante pour un personnage au sang bleu et avec une ascension rapide dans la hiérarchie de l'état, Napoléon III a toujours eu de la sympathie pour la classe prolétaire, il a été préoccupé par son bien-être et l'a soutenue dans le changement des conditions de vie. Il a ainsi disposé de la construction de logements sociaux, bon marché, très modernes et efficaces pour ces temps-là, doués d'une pompe d'eau, des toilettes, chauffage et lessive communs. A l'Exposition Universelle de Paris, de 1867, l'empereur lui-même a été récompensé d'une médaille pour son projet d'un logis ouvrier. Mais Cité Napoléon, partiellement conservé Rue de Rochechouart, n'a pas eu un trop grand succès auprès des ouvriers, car les locataires devaient revenir chez eux avant les 22 heures et la police y veillait constamment.

Hausmann, en dépit de son nom allemand, était un bon français, de confession protestante, provenu d'une famille d'origine allemande d'Alsace. Bon

administrateur et désireux de renouveler l'aspect de la ville, il s'est vivement mis au travail, il a massivement démoli, il a tracé de nouvelles artères, larges et droites, il a aménagé des places et des parcs.

Le style qui naissait au début du Second Empire n'a pas été une suggestion d'un des membres de la famille impériale, comme à l'époque de l'illustre ancêtre et fondateur du royaume, Napoléon le Grand – le Premier, – mais, plutôt, le résultat d'un concours de circonstances. Considéré lourd et sans personnalité, fruit du mélange de styles antérieurs, le Style Napoléon III ou le Style Haussmann a marqué le règne du monarque et a continué son existence beaucoup de temps après, en tant que style national français, jusqu'à sa métamorphose dans les excès organiques et dans les formes molles, écoulées, spécifiques à l'Art Nouveau. Selon une légende, on doit, indirectement, à l'impératrice Eugénie le baptême du nouveau style : lorsqu'elle était allée sur le chantier de l'Opéra de Paris, elle avait demandé à Charles Garnier, l'auteur du projet, de quel style s'agissait-il, car il ne ressemblait ni à l'antiquité, ni au Moyen Age, ni à la Renaissance, l'inspiré architecte lui a répondu, très courtoisement : «C'est le style du Second Empire, Madame ! »

Le baron Haussmann avait pensé à tout ce qui pouvait assurer la commodité et l'hygiène des habitants : il a créé des connexions entre les quatre gares de la ville, de nouvelles voies ferrées entre les villes importantes et une voie ferrée de ceinture, il a résolu le problème de la canalisation de la ville qui suivait la trame des rues, il a fait installer des réverbères au gaz, il a facilité le déplacement et l'accès dans tout coin de la ville à l'aide d'omnibus bon marché, il a mis des urinoirs dans les rues, pour soulager les gens surpris par les besoins naturels.

L'illumination publique a sévèrement fait baisser la criminalité urbaine. Avant la généralisation de ce système, l'empereur lui-même, une nuit, vers les 3 heures, se trouvant tout seul dans la rue et en civil, pour ne pas être reconnu, de retour de son amante, la belle comtesse Castiglione, fut attaqué par trois bons à rien. Seul le fouet du cocher de sa voiture a fait fuir les agresseurs qui se sont perdus dans le noir. Cette histoire, aussi, peut-être, a déterminé le monarque d'urgenter l'installation de l'éclairage urbain.

L'élargissement et la modernisation de la ville plaisaient moins aux intellectuels illuminés mais passésistes et, en général, aux visions de gauche, qui n'agréaient pas l'empereur. Théophile Gautier avait affirmé que «Ce n'est plus le Paris que nous connaissons», et les frères Goncourt notaient dans leur journal : «Notre Paris, là où nous sommes nés, Paris des bonnes manières de la période 1830–1848 est en train de disparaître» et les nouveaux boulevards les faisaient penser à un «Babylone de l'avenir».

Dans les 16 ans et 6 mois de sa fonction de Préfet de la Seine, Haussmann a été extrêmement efficace : il a tracé 70 nouvelles rues, il a construit ou élargi 9 ponts, il a bâti 40000 immeubles, parmi lesquels Les Halles, il a mis en fonction 585 km canaux pour les eaux résiduelles, il a aménagé 2 grands parcs (Montsouris et Buttes-Chaumont), il a entretenu les forêts de Vincennes et Boulogne, il a planté 80000 arbres au bord des rues. Même si le vieux Paris ait été démolit, pourtant, du Paris médiéval de Notre Dame de Paris de Victor Hugo il n'y a que deux églises démolies, on a essayé de sauver et même restaurer les monuments – comme la cathédrale déjà mentionnée, dont s'est occupée Viollet-le-Duc qui avait l'expérience de ce genre de travail à l'abbaye de Vézelay, en Bourgogne.

L'Exposition Universelle de 1855 a été un grand succès. On a enregistré 18500 distinctions pour la qualité des produits exposés. La reine Victoria est venue à Paris pour la visiter, accompagné par le prince consort Albert de Saxe-Cobourg-Gotha et elle a été très impressionnée par l'aspect de la capitale. L'Exposition Universelle suivante, celle de 1867 – la première où participe la Roumanie, aussi, c'est vrai, dans le cadre de la section réservée à l'Empire Ottoman, sous la souzeraineté duquel notre pays était encore – a constitué l'apothéose de l'empire et a été visitée par toutes les têtes couronnées de l'Europe, un total de 57 invités au sang bleu.

---

<sup>1</sup> Grand admirateur du sexe féminin, Louis I a commandé au peintre de la cour Joseph Stieler une Galerie des Beautés, qu'il a exécutée entre 1827 et 1850, même après l'abdication du roi de Bavière. Les 36 portraits des belles femmes de l'époque – parmi lesquelles quelques amies personnelles du

Dans ce Paris en pleine modernisation et expansion vivait une pléiade culturelle, tout aussi désireuse du renouveau et de l'expansion par son style d'expression artistique. Les lecteurs assistent au défilé de toutes les personnalités culturelles-artistiques de marque, protagonistes de première importance de l'époque de Napoléon III, avec leurs biographies plus amples ou plus courtes : Hugo, Sue, Dumas père et fils, Gautier, Michelet, Zola, Baudelaire, les frères Goncourt, du Camp, Clemenceau, Eiffel, Garnier, Nadar, Sand, Bernhardt, Manet, Monet, Morisot, Cézanne, Offenbach, Bizet, Gounod, etc. Il faut y rappeler l'échec de Richard Wagner dont l'opéra *Tannhäuser* n'a résisté, en 1861, que pendant 3 spectacles sur la scène parisienne.

L'auteure suit l'exemple de Henri Perruchot avec ses biographies romancées, très à la mode et appréciées dans les années 60 du XX<sup>e</sup> siècle, à travers ses analyses solides non seulement sur l'évolution artistique des plasticiens en formation et en train de s'affirmer, plus ou moins fortement, mais aussi le fil de leur vie, avec des hauts et des bas, avec des amours partagés ou avec des déceptions, avec des scandales et des aventures.

A l'époque de l'empire, l'art photographique s'était beaucoup développé. McAuliffe s'occupe surtout de Nadar – pseudonyme de Gaspard Félix Tournachon –, dont la personnalité marquante, effervescente, accablante s'était manifestée dans de nombreux domaines (journalisme, littérature, caricature, aérostatie et mémoires), non seulement dans la manipulation inspirée et talentueuse de la caméra obscure.

En dehors des questions politiques et édilitaires, le souverain était passionnément attiré par le beau sexe. Ce qui était une attraction générale, dans tous les milieux sociaux de ces temps joyeux. Donc, McAuliffe exagère un peu lorsqu'elle appelle Louis-Napoléon «le prince playboy», car, si on accepte ce nom pour lui, on devrait l'appliquer à d'autres monarques contemporains : George IV de la Grande Bretagne – l'ancien Prince Régent gourmand, qui n'a pas ouvert la lettre de Napoléon I et a approuvé son expédition, comme prisonnier, aussi loin que possible d'Europe, dans l'Ile Ste Hélène –, Louis I de Bavière, qui avait deux amantes, Lady Jane Digby et Lola Montez (ce qui lui a valu son trône, en 1848)<sup>1</sup>, Léopold II des Belges, avec un mariage malheureux et de nombreuses amantes, dont la dernière fut Caroline Delacroix (49 ans plus jeune que le monarque), ou le

monarque, Lola Montez y compris – ont été exposés en public dans le cadre de Festsaalbau dans la fastueuse Residenz de Munich, mais, après les bombardements de 1944, ils ont été exposés dans le château de Nymphenburg, où ils se trouvent aujourd'hui encore.

tsar Alexandre II de Toutes les Russies qui avait installé son amante, la comtesse Catherine Dolgoroukova, au Palais d'Hiver, dans un appartement proche du sien – personnage et histoire d'amour auxquels la princesse Marthe Bibesco a consacré son roman *Katia, le démon bleu*, qui a été mis à l'écran, en 1938, avec Danielle Darieux dans le rôle titulaire, et qui a connu un grand succès. Pour ne plus mentionner les infidélités du prince des Principautés Unies, Alexandru Ioan I – protégé de l'empereur français – qui, la nuit de son abdication, le 11 février 1866, était dans le même lit que sa «favorite», Maria Obrenovici, tandis que la princesse Elena Cuza dormait dans une chambre voisine, avec les deux bâtards de son mari.

Tout aussi inapproprié c'est d'appeler la Guerre de Crimée «une guerre insignifiante» – c'est le nom du quatrième chapitre du livre – car il s'agit, en fait, d'une «petite» guerre mondiale, vu qu'elle a entraîné presque tous les grands pouvoirs de l'époque et s'est déroulée ou a eu des effets immédiats sur trois continents (Europe, Asie, Amérique du Sud), et elle a temporairement arrêté les prétentions d'expansion de la Russie et a rendu possible l'Union des Principautés Roumaines. Et ces principautés n'étaient pas «balkaniques», comme les appelle l'auteure (p. 102). Elle aurait dû, tout au plus, utiliser le terme employé au XIX<sup>e</sup> siècle de Principautés Danubiennes. Il y a quelques inadvertances qu'on ignore si elles appartiennent à l'auteure ou à la traductrice. Lorsqu'il s'agit des quatre parcs publics de Paris aménagés avant ceux à l'époque de Napoléon III, en dehors du Jardin des Plantes et les jardins de Luxembourg et de Tuileries sont également mentionnés ceux du «Palais Royal» (!), or, évidemment, il résulte du contexte qu'il s'agit de ceux du Palais-Royal (p. 44). En 1852, il n'y avait pas de «taxis», comme on l'affirme à la page 51, mais de *fiacres*, des voitures de transport public. Il y a aussi une inadvertance dans la formulation de la phrase : «Une fois Bonaparte tombé dans la disgrâce, le général meurt, encore jeune...» (p. 98), allusion au père du célèbre dramaturge et romancier Alexandre Dumas, le général Alexandre Davy de la Pailleterie, l'unique commandant de couleur de l'armée républicaine française. Ce n'est pas Bonaparte qui tombe en disgrâce, comme l'on pourrait comprendre de cette phrase, mais ce général né à Santo Domingo qui n'était plus dans les grâces du futur Napoléon I. L'ouvrage de 1844 écrit par Louis-Napoléon et intitulé *De l'extinction du paupérisme* n'était pas un «pamphlet», tel qu'il est présenté dans ce livre (p. 113), mais un ouvrage très sérieux, mais de petites dimensions, 53 pages seulement, semblable à une brochure. C'est vrai qu'en anglais, on désigne une brochure par le terme de «pamphlet», mais ce mot a un tout autre sens dans une traduction en roumain... Ce qui est en anglais *un studio*, place de l'activité d'un peintre ou d'un sculpteur, en roumain est *un atelier*, or, dans la traduction roumaine, à la page 124, apparaît studio. Et

encore, *conac* (chalet) est plutôt convenable pour une habitation vaste et commode, qui se trouve à la campagne et qui appartient à un boyar moldo-valaque, loin des résidences somptueuses, de véritables palais, des familles Rothschild et Pereire du Faubourg Saint-Honoré, cœur de l'aristocratie parisienne, ou de la courtisane La Païva de Champs-Élysées (p. 131, 132). Les termes anglais et français *mansion*, respectivement, *chalet* ou *manoir* n'ont pas d'équivalent en roumain afin de désigner les résidences luxueuses d'une catégorie pareille.

Le nom du célèbre architecte Jacques-Ange Gabriel (1698–1782) n'est pas écrit correctement, mais Ange-Jacques Gabriel (p. 108). A la page 155, on trouve un terme inapproprié, «Paris anti-impérialiste», désignant la population aux sentiments «anti-impériaux», donc, anti-bonapartiste. Entre impérialisme et impérial il y a une certaine différence...

Un autre terme bizarre est *bonanza*, pour désigner, peut-être, la prospérité des premières années du Second Empire (p. 113). Mais ce terme s'adapte parfaitement à l'Ouest américain et aux chercheurs d'or et pas du tout au Paris impérial... En conservant ce terme, la traductrice prête une connotation roumaine au terme, ce qui nous semble déplacé. Elle aurait pu trouver un synonyme qui corresponde à l'époque et au lieu !

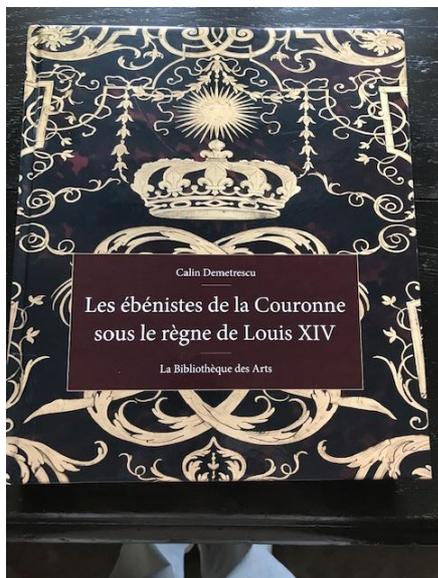
La bibliographie de la fin du livre est assez grande, mais, presque exclusivement, en anglais, avec de nombreuses traductions des titres du français. Pourquoi l'auteure n'a-t-elle pas lu directement en français ? Et la documentation n'a pas été faite à la source, en original ? De 87 titres, 15 seulement sont dans la langue de Voltaire et de Molière ! Quant à ce sujet et sa publication en 2020, c'est bizarre que parmi les titres de référence un, très important, y manque : celui signé par Gabriel Badea-Paun, *Le Style Second Empire. Architecture, décors et art de vivre*, paru à Citadelles et Mazenod, Paris, 2009.

Même s'il restera pour toujours avec l'étiquette de Napoléon le Petit, mise, par des raisons personnelles et de conjecture, par Victor Hugo, Napoléon III est pourtant le créateur de la capitale moderne de la France. Bon ou mauvais, il a été quand-même l'empereur de la France et il a rendu à la ville une splendeur éternelle. McAuliffe dit, très juste, que «Paris qu'il a créé est son mémorial à long terme». (p. 30)

L'auteure entrelace avec maîtrise les pages de fiction avec les mémoires extraits d'une manière inspirée, sélectivement, de Hugo, Sue, Dumas-père, Zola, Goncourt, Haussmann, Nadar et d'autres, pour reconstituer la renaissance urbaine de Paris. Ouvrage, en égale mesure, d'histoire sociale et politique, d'histoire de l'art et de la littérature, le livre de McAuliffe contient un portrait dynamique et séduisant de la Ville des Lumières.

Adrian-Silvan Ionescu

CĂLIN DEMETRESCU, *Les ébénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2021, 438 p., 399 ill.



Nous nous trouvons devant un livre exceptionnel grâce au caractère *absolu* de la recherche et à l'élégance graphique de l'imprimerie assurée par la prestigieuse maison d'édition suisse La Bibliothèque des Arts. *Les ébénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV* l'*opera magna* de notre collègue et ami Călin Demetrescu, historien de l'art, diplômé du Département d'Histoire de l'art de l'Institut "Nicolae Grigorescu" de Bucarest (1976), docteur en histoire de l'art à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes de Paris (2010), expert de première classe dans l'art décoratif français des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, reconnu comme tel par les spécialistes occidentaux.

Ce livre d'une vaste érudition et d'une remarquable force créatrice, auquel l'auteur, établi en France depuis 1988, a consacré plus d'une décennie d'élaboration, représente la forme enrichie de sa thèse de doctorat, coordonnée par le professeur Guy-Michel Leproux.

Călin Demetrescu a étudié dans les Archives Nationales de France et de Rome, dans les grandes bibliothèques européennes (Paris, Rome, Berlin, Londres), il a examiné de célèbres pièces de mobilier royal, créées par des auteurs antérieurement identifiés, il a vécu la joie des découvertes, il a souvent opéré de nouvelles attributions. Il a restitué des corpus d'œuvres à des ébénistes importants, mais moins connus, tels que Domenico Cucci (? – 1705), Alexandre-Jean Oppenordt (env. 1639–1715), il a resuscité des figures oubliées (Jean Armand), il a reconsidéré le processus d'élaboration de pièces d'une grande élégance tout en reconstituant des contributions, des filiations, des collaborations.

Il a examiné le mobilier royal français dans des expositions et des dépôts de musées célèbres – Louvre,

Versailles, Musée des Arts Décoratifs, Musée des Arts et Métiers (Paris), Wallace Collection, Victoria and Albert Museum (Londres), Metropolitan Museum (New York) et d'autres musées d'art de l'Europe Occidentale ou du Nord – dans des collections parisiennes privées, dans les résidences des aristocrates anglais comme celle du Duc de Buccleuch et Queensberry, auquel on doit la préface du livre.

Selon les mots de son mentor Daniel Alcouffe, Chef du Département des Objets d'Art du musée du Louvre, entre 1970 et 1990, Călin Demetrescu s'est courageusement dévoué à la recherche du phénomène du mobilier de la cour du Roi Soleil dans les années 1660–1715. Représenté par une production élégante, d'un raffinement suprême, qui a essentiellement contribué à l'éclat de la civilisation française du siècle du Classicisme et, ensuite, du celui des Lumières, ce chapitre célèbre de l'histoire des arts décoratifs a été toujours apprécié en tant que summum esthétique dans une hiérarchie qui aujourd'hui encore peut être acceptée.

Des pièces exceptionnelles du mobilier datant de cette époque-là ont fasciné Călin Demetrescu dès ses études bucarestoises, processus, sans doute, réalisé, par l'intermédiaire des encyclopédies d'art et surtout des revues qui circulaient à l'époque en Roumanie, *Connaissance des Arts*, *L'Oeil*, *l'Objet d'Art* etc., présentes dans la bibliothèque de l'Institut des Beaux-Arts "Nicolae Grigorescu", consultées par les étudiants. *Les chantiers* d'étude où il s'est ensuite formé, dans les équipes des distinguées conservatrices, Mmes Carmen Răchițeanu et Viorica Dene, éminentes spécialistes dans le domaine, furent le patrimoine de pièces décoratives d'intérieurs bucarestois et surtout du Château Peleş à Sinaia, ancienne résidence d'été des rois de Roumanie, la collection d'art décoratif la plus importante du pays, dominée par des objets marqués par l'historisme et réalisés au XIX<sup>e</sup> siècle en Italie et dans les zones allemandes.

Après 1988, grâce à la fréquentation passionnée et permanente des archives parisiennes, grâce à la capacité d'assumer le langage et la graphie spécifiques aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, la clef des secrets de nombreux documents de l'époque est devenue familière à Călin Demetrescu. Les précieux *inventaires après décès*, les actes de remise, par les commanditaires, des pièces de mobilier travaillées par les ébénistes de la Couronne, les actes de mariage des familles d'ébénistes, les documents d'acquisition de propriétés, la correspondance du temps etc. ont constitué pour l'auteur du livre l'important bassin d'informations souvent fructifiées ici pour la première fois.

La reconnaissance essentielle du statut de chercheur et d'expert de Călin Demetrescu vient à la suite de la publication de ses études dans la revue *L'Estampille – L'Objet d'Art* et, respectivement, après

avoir soutenu sa thèse de doctorat, lorsqu'il est coopté dans une prestigieuse équipe du Musée du Louvre, en qualité de co-auteur du catalogue patrimonial du Département des Objets d'art<sup>1</sup>. Pour cette érudite et élégante publication, il a rédigé des textes d'analyse et des expertises de toute une série de pièces de mobilier d'apparat datant de l'époque du Roi Soleil, que nous retrouvons aussi intégrées dans le présent traité.

Une curiosité intellectuelle toujours vive, un exercice permanent de corrélation de données anciennes et nouvelles, une sensibilité esthétique hors du commun ont veillé à l'accumulation d'un immense matériel d'informations, toujours soumises à l'interprétation et aux corrélations, informations concernant directement ou indirectement les biographies des ébénistes et l'exercice de leur profession. Soumise à une vision intégrant toujours le détail et la synthèse, l'histoire des pièces de mobilier commandées par la Couronne est suivie avec acuité et insistance, comme dans les analyses policières, déterminées par une soif de la recherche absolue.

Il faut souligner, dans cet ensemble monumental de contributions du traité, au moins : la consistante étude monographique sur Alexandre-Jean Oppenordt avec la biographie, les sources de l'œuvre, les pièces consacrées, les pièces récemment attribuées ; le médaillon monographique Domenico Cucci, personnalité dont la création et les sources sont mises en scène par la corrélation avec les ateliers artistiques travaillant pour la cour du Roi Soleil ; ce qu'on ajoute et on précise à propos d'André-Charles Boulle, la biographie, la chronologie, les œuvres créées, l'album de gravures originales créées par lui-même, les sources d'inspiration, l'atelier de cet *ébéniste du roi*, invité à vivre et à travailler avec son équipe dans un important atelier au Palais du Louvre.

Ce présent traité s'articule dans trois grandes sections. Dans la première sont présentées les notions autour desquelles l'ouvrage est construit, les instruments théoriques du livre : l'idée centrale de la *nébuleuse* (les acteurs de la *nébuleuse*, les ébénistes avec leurs horizons religieux, catholiques et protestants et leurs provenances ethniques – français, nordiques, italiens, leurs ateliers; leur formation et la diversité des statuts juridiques de la profession; les mécanismes d'intégration dans l'administration royale ; les réseaux sociaux auxquels appartiennent ces artisans etc.

Dans ses analyses stylistiques, Călin Demetrescu exploite les notions *motifs récurrents*, *séries analogiques*, *endogamie socio-professionnelle*. L'exposition de la *méthode d'attribution* qu'il déclare et met en œuvre dans tout son traité, c'est la méthode de l'identification de l'ébéniste de la pièce analysée, par déduction, avec, à la base, les analyses stylistiques

des motifs de décor récurrents et celle de la perspective sociologique, respectivement, des collaborations entre les ateliers, les relations de rapprochement/ parenté entre les artisans des divers ateliers. De ces analyses basées sur des corrélations et des comparaisons dérive l'idée des *séries analogiques* de motifs décoratifs qui passent d'un atelier à l'autre par les réseaux d'interférences entre les artisans spécialisés dans des opérations complémentaires. Dans ces créations, on trouve réunis des matériaux précieux différents, mis en œuvre par des techniques savantes comme la maquette en essences en bois précieux, en écaille de tortue, en ivoire, en métal, en bronze, en bronze doré etc. Dans la conception de l'auteur, *l'endogamie socio-professionnelle* (les liaisons de rapprochement entre le maître artisan et son apprenti ou d'autres ébénistes, soit par des liens de travail, soit familiaux) c'est la notion décisive du mécanisme de la production exceptionnelle des ébénistes-artistes travaillant pour la Couronne de la France.

Toujours la première partie du traité nous offre la reconstitution des étapes de l'élaboration du mobilier royal. On partait d'un projet de dessins ornementaux de peintres et de dessinateurs (par exemple, Charles Le Brun, Premier *peintre du roi* ; Jean Berain le père, *dessinateur de la Chambre du roi*) ou d'architectes du roi (par exemple, Jules Hardouin Mansart ou bien Robert de Cotte, ce dernier après 1700), transposés ensuite en gravures. Pratiquement, l'ébéniste travaillait d'après les planches exécutées par les graveurs, en finalisant le projet dans un objet d'art qui se trouvait à l'origine de l'éclat des intérieurs royaux. Les différents ateliers des ébénistes contribuaient, chacun, grâce à la maîtrise de la spécialisation.

Le débat sur la démarche originale du célèbre ébéniste André-Charles Boulle (1642–1732), le seul à travailler d'après ses propres gravures, un créateur dans le véritable sens du mot, y est également présent. Boulle est l'auteur d'un choix de huit planches gravées, *Nouveaux dessins de Meubles et Ouvrages de Bronze et de Marqueterie. Inventés et gravés par André-Charles Boulle*, publié au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Par rapport aux anciens chercheurs, Călin Demetrescu date ce *recueil*, vers 1710, donc, plus tôt, compte tenu des années connues sur la commande de certaines pièces aux modèles gravés, présentes dans l'album<sup>2</sup>.

La deuxième partie du traité est destinée aux biographies de ces exceptionnels artisans et à leurs créations, on y présente des œuvres nées dans onze de ces ateliers, avec la mention de la clientèle, en dehors de la Cour, des aristocrates, de la noblesse de robe ou militaire, ou de la riche bourgeoisie parisienne, tout simplement.

<sup>1</sup> *Décor, mobilier et objets d'art du Musée du Louvre de Louis XIV à Marie-Antoinette*, Somogy Éditions d'Art/Louvre éditions, Paris, 2014.

<sup>2</sup> Voir note 489, p. 113.

L'auteur a le mérite de redécouvrir en totalité l'ébéniste d'origine flamande Jean Armand, auquel il attribue en première des œuvres, suite à l'identification de sa signature dans des actes officiels et sur des ouvrages<sup>3</sup>.

La troisième section, *Fortune, réussite sociale et collections des ébénistes de la Couronne*, contient une multitude d'informations inédites, liées à la vie des ébénistes, des données interprétées dans une perspective tout d'abord sociologique. Il y a un intérêt évident pour la situation sociale de ces personnages du monde parisien de l'époque. Cette recherche devient implicitement une contribution révélatrice concernant l'histoire de la société parisienne des XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles, avec une attention spéciale accordée à cette couche socio-professionnelle des artisans auteurs du mobilier de luxe, aussi bien qu'aux catégories de commanditaires. L'auteur reconstitue l'idéal de vie – « *vivre bourgeoisement* » – de ces artisans-artistes, la situation de leurs revenus, leur réussite sociale (dans certains cas, l'ascension des descendants aux titres de noblesse). Un thème nouvellement abordé grâce aux documents découverts, est la condition particulière de l'artisan collectionneur d'art, comme, par exemple, Domenico Cucci ou Pierre Gole, et surtout André-Charles Boulle, admirateurs de la peinture et de la gravure, où ils cherchaient également leurs sources d'inspiration.

S'y ajoutent les séquences intitulées *D'autres fournisseurs mineurs de la Couronne, 1662–1715*, les Conclusions, les Sources et la Bibliographie, les Expositions, ainsi que le si nécessaire *Indice sélectif d'ébénistes et de menuisiers*.

À travers la vision encyclopédique de Călin Demetrescu, tout un univers créateur s'anime, une très intéressante communauté d'excellents ébénistes de la Couronne, individualités artistiques, chacune avec sa formation, sa spécialisation, sa vocation et son goût, avec son intégration dans la vie artistique parisienne, avec les sources d'inspiration (des modèles inventés ou repris), avec le style de travail, avec les descendants de l'atelier et avec leur production.

Il est impossible d'y passer en revue toute la richesse des aspects révélés par Călin Demetrescu, démontrés ou signalés en tant que futures hypothèses de travail. Nous allons nous résumer à quelques-uns seulement. Le réseau d'institutions de la Couronne de France à travers lequel on accordait les commandes aux artisans est mis en scène : *La Maison du Roi, Les Bâtiments du Roi, La Garde Meuble de la Couronne, L'Argenterie et les Menus Plaisirs, Les Gobelins* etc., dont les archives, conservées à travers le temps, sont des sources documentaires précieuses pour les chercheurs. On identifie en tant que protagonistes du phénomène des commandes les artistes (déjà mentionnés), les premiers dans la chaîne des créateurs et des artisans impliqués qui, par la fonction occupée

dans le cadre de ce mécanisme savant de la vie artistique de la Cour ont fourni des dessins/modèles aux ébénistes.

De cette analyse *totale* du thème ne peut manquer le problème de l'écho que ce mobilier de cour a eu dans l'histoire de la civilisation européenne : l'aspect est développé dans la séquence dédiée à la propagation, de France jusqu'aux pays nordiques, des modèles des arts décoratifs de l'époque de Louis XIV.

Tout au long de son ouvrage, Călin Demetrescu utilise la méthode de la comparaison des images (d'une impeccable qualité photographique de la reproduction), en corrélant les œuvres analysées avec des peintures, des gravures, des dessins de l'époque. Chaque fois, la démonstration est soutenue par des illustrations.

Dans la partie finale du traité, l'auteur s'arrête – en guise de conclusion partielle – sur le profil intellectuel de ces ébénistes, une perspective peu abordée jusqu'à présent.

Certains d'entre eux avaient un goût artistique bien formé, vu qu'ils passaient leur vie dans l'ambiance des œuvres d'art et, en tant qu'amateurs d'art passionnés, ils étaient devenus collectionneurs, comme, par exemple, Boulle, Armand, Macé (voir le chapitre *Exemple à part : l'artisan collectionneur*). Tout en identifiant des œuvres d'art en possession des ébénistes de la Couronne, se trouvant dans leurs ateliers, logements, bibliothèques, l'auteur découvre une série parmi les sources certaines de leur création. C'est le cas des planches d'ornementation architecturale préférées par Domenico Cucci pour les utiliser en tant que points de départ pour ses œuvres, planches qu'il a choisies parmi les gravures du traité qui se trouvait dans sa propre bibliothèque, *Li Cinque Libri di Architettura* de Giobattista Montano, publié à Rome en 1624.

Le vaste mécanisme de recherche mis en mouvement par Călin Demetrescu a comme résultat une nouvelle vision d'ensemble sur ce thème, en dévoilant de nouvelles perspectives pour la recherche : l'image/la biographie et l'œuvre d'ébénistes moins connus, la paternité corrigée et nuancée de certaines œuvres célèbres ou étudiées pour la première fois. D'autres pièces, jusqu'ici considérées comme *anonymes* acquièrent à travers ces recherches un auteur précis. Une approche sociologique moins appliquée à ce chapitre de l'histoire des arts décoratifs de cour, qui met en lumière l'information des documents par une rare capacité d'investigation, suggère, croyons-nous, des horizons pour les futurs approfondissements du thème.

Le caractère créatif de cette œuvre érudite ne réside pas seulement dans la nouveauté des données et le caractère inédit des possibilités de corrélations, mais aussi dans la force de la construction d'ensemble. Courageusement, l'auteur construit d'une manière cohérente l'architecture de son édifice, pareille à une

---

<sup>3</sup> p. 215–219.

œuvre classique qui ne manque pas d'accents ornementaux baroques, comme dans le mobilier et les objets d'art de l'époque.

Une vision poétique assumée est implicitement présente dans la capacité de composition de Călin Demetrescu qui travaille avec des notions concernant les idées qu'il considère récurrentes pour le phénomène étudié et qui, gagnent, en même temps, dans tout le contexte, une aura métaphorique. *La Nébuleuse*/la voûte du ciel étoilée avec ses géométries devient la notion gouvernant la communauté de ces créateurs de pièces d'art aussi élégantes ; elle gouverne tout ce phénomène, en déterminant des

réseaux de collaborations entre les divers ateliers et les spécialisations. Débattue en tant que méthode de la recherche, *La Nébuleuse* est en même temps une notion philosophique et une image métaphorique du phénomène étudié, qui, le livre une fois fini, nous restent dans la mémoire.

Sans aucun doute, aucun autre traité de spécialité ne pourra plus éluder cette œuvre de recherche exemplaire. Nous avons la certitude que dans une histoire du goût artistique à la cour du Roi Soleil, ce traité sera le premier à être évoqué.

Ioana Beldiman

*Spiritual and Cultural Heritage of the Monastery of Studenica. Past, Perseverance, Contemporaneity*, Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA), Gallery of Visual Arts and Music, Belgrade (December 13, 2019 – March 31, 2020), Exhibition Catalog by Acad. Miodrag Marković, Belgrade: Donat graf, 2019, 512 p. and color illustrations



After the 2015 collected volume released by the Department of the Historical Sciences of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA), dedicated to

the celebration of 700 years of existence of the Monastery of Studenica<sup>1</sup>, the publication in the same year of a lavish volume comprising the archeological research underworked on the Studenica Monastery site<sup>2</sup>, and of a one synthesizing its cultural heritage<sup>3</sup>, the turn of its artistic legacy has come to enjoy a dedicated exhibition. The last exhibition of this kind, hosted by the Belgrade Gallery of SASA, intitled *The Treasures of the Studenica Monastery*, was organized more than three decades ago under the care of the late academician Vojislav J. Đurić<sup>4</sup>. The idea of organizing a new exhibition dedicated to Studenica at the Gallery of SASA in Belgrade in 2019, to mark the jubilee of 800 years since the establishment of the Autocephalous Serbian Orthodox Seat at Ziča under the rule of St. Archbishop Sava Nemanjić in 1219, belonged to Archimandrite Tikhon, the hegoumenos of the Studenica Monastery. The rationale behind it was that the Monastery of the Theotokos Evergetes at Studenica was the first and the very symbol of the Serbian faith and rule, the mother-monastery of the Serbian State and Church as foundation (1186–1196) and necropolis (1207) of the first state ruler, the Grand Prince Stefan Nemanja. The church of St. Stefan-Simeon Nemanja and place of his monastic retreat, Studenica became his necropolis after St. Sava

<sup>1</sup> Ljubomir Maksimović, Vladimir Vukašinović (eds.), *Studenica Monastery – 700 Years of the King's Church*, Serbian Academy of Sciences and Arts, Scientific Meetings vol. CLIX, Department of Historical Studies Book 39, Belgrade: Srpska Akademija Nauka i Umetnosti, 2016 (in Serbian, with English abstracts). Previous bibliography on Studenica included Vladimir R. Petković, *Manastir Studenica*, Beograd, 1924; Gordana Babić, Vojislav Korać, Sima Ćirković, *Studenica*, Beograd, 1986; Milan Kašanin et al., *Manastir Studenica*, Beograd, 1986; Miodrag M. Petrović, *Studenički tipik i samostalnost Srpske crkve*, Beograd, 1986; Mirjana

Šakota, *Studenička riznica*, Beograd, 1988; Gordana Babić, *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd, 1988.

<sup>2</sup> Marko Popović (ed.), *Manastir Studenica. Arheološka otkrića* [the Monastery of Studenica: Archaeological Discoveries], Belgrade: Republic Institute for Protection of Cultural Monuments, Institute of Archaeology, 2015 (in Serbian, with English abstracts).

<sup>3</sup> Maja Anđelović, Miljana Matić, *Nasleđe manastira Studenice*, Manastir Studenica, 2019.

<sup>4</sup> Vojislav J. Đurić (ed. and exhibition concept), *Blago Manastira Studenice*, Beograd: Galerija Srpske Akademije Nauke i Umetnosti, 1988.

Nemanjić brought his relics from Chilandar Monastery to entomb them in his father's foundation in the motherland. Under the rule of St. Sava and the continual care by the members of the Nemanjić dynasty, Studenica became the political, cultural, and spiritual center of medieval Serbia.

The concept of the exhibition and catalog, conceived and coordinated by Acad. Miodrag Marković, is a modern, up-to-date vision on the past and the present of this cardinal monument of Serbian history and culture. Contrary to the expected usual content of this kind of retrospective exhibitions, it also included chapters of the present cultural life and reception of Studenica. The concept of the exhibition aimed at instilling a dynamic and living vision to the heritage of the past.

The catalog, edited by Academician Miodrag Marković, is lavishly illustrated and consists of chronological chapters with short introductory syntheses and containing numerous catalog entries of the objects from Studenica's treasury: fragments of medieval church buildings, stone-slab inscriptions, frescoes and sculpture, tombstones and coffins, inscriptions, icons, embroideries, illuminated manuscripts, charters and various legal documents, prints, liturgical vessels and objects, as well as profane objects like jewelry, and costumes, but also modern and contemporary artworks like paintings, films, and interactive installations. Most of the exhibits come from Studenica's own treasury, library, and lapidarium. Several came from the monastery's churches, chapels, and hermitages. Also, items originally belonging to Studenica's cultural heritage that had been dispersed over the centuries in museums and collections (local or foreign) were included, its historical treasury aiming to be virtually complete within the exhibition. Almost 30 institutions from Serbia and abroad were involved in the project, with patrimony objects and offered assistance. The catalog articles are signed individually by a collective of over 50 specialists in the various areas of early medieval,

medieval, early modern, modern, and contemporary patrimony.

The editor chose to republish, as an introduction to the present catalog, the English translation of the introductory text written by late Vojislav J. Đurić to the exhibition catalog in 1988. It has been metaphorically intitled by Đurić *The Studenica Monastery – the Tabernacle of the Serbian People*<sup>5</sup>. The text acts as a memorial and conceptual bridge between the past and the present scholarship, still being considered today as the most symbolically and spiritually eloquent characterization of Studenica and of its role in Serbian history.

The chapters of the volume follow a chronological order, each containing a large group of catalog articles for the objects belonging to the corresponding epoch: "The contribution of the first ktetors (1186–1236)"; "Centuries of prosperity (1236–1455)"; "The first centuries of Ottoman occupation (1455–1683)"; "Periodic migrations and the struggle for freedom (1683–1833)"; "Back in the Serbian state (1833–1918)"; "In recent times (1918–2019)". It concludes with a useful list of all the exhibited items and their catalog entries.

As part of its up-to-date vision and connection to the digital technology, the SASA exhibition and its catalog partnered with the Studenica Monastery's awarded project *Digital Studenica*, an application using interactive 3D models which present in an innovative manner the cultural and historical heritage of the monument. The whole virtual structure of the monastery complex designed in 3D, along with information on the history, architecture, and art of the Studenica churches, as well as the biographies of the ktetors and donors Simeon Nemanja, Sava Nemanjić, Stefan Prvovenčani, Radoslav Nemanjić, and Stefan Uroš II Milutin are available on the application.

The 2019 Studenica exhibition and its catalog are admirable examples of how the past may be recuperated through both up-to-date scientific investigation and innovative technologies, which enable us to look at the historical heritage with a new vision and live its spiritual value in new contexts.

Elisabeta Negrău

*Byzantine Heritage and Serbian Art*, eds.-in-chief Ljubomir Maksimović, Jelena Trivan, eds. Danica Popović, Dragan Vojvodić, The Serbian National Committee of Byzantine Studies, Institute for Byzantine Studies – Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, 2016, 3 vols. (vol. 1 – 212 p.; vol. 2 – 636 pp.; vol. 3 – 256 p.)

The monumental synthesis in three volumes *Byzantine Heritage and Serbian Art* was released under the aegis of the Serbian Academy of Sciences on the occasion of the 23<sup>rd</sup> edition of the International Congress of Byzantine Studies held in Belgrade on August 22–28, 2016. Its focus is set on the relationship between Serbian and Byzantine art, but a series of

interconnected aspects of political, economic, social, and religious history are given an important consistency in all the three volumes. If these issues are viewed in the light of the representative archeological sites of various types, of trade flows, and of artisanal production processes particularly in Volume 1, *Processes of Byzantinization and Serbian Archeology*

<sup>5</sup> First published in Serbian in *Blago...*, 1988, p. 13–25.

(edited by Vesna Bikić), volumes 2 and 3 focus on the evolution of the Serbian political ideology and the building of an own cultural identity in the medieval and post-medieval periods, concluding with the revisit and reinterpretation of medieval art in the modern and contemporary times.

Volume 1 addresses the conceptual framework issue essential to defining the relationship between Serbia and Byzantium in the Middle Ages: the idea of Serbian oecumene versus Byzantine commonwealth (Mihajlo Popović). Oecumene is an ancient Greek concept, used by the Byzantines to define their own state and extrapolate to the nations around them. For Dimitry Obolensky, it was equivalent to the Byzantine commonwealth, defined by Eastern Christianity, the primacy of the Constantinopolitan Church, the Byzantine emperor recognized as absolute leader, the adoption of Roman-Byzantine laws, and the paramount authority of the Byzantine literary and artistic standards. Lately, Anthony Kaldellis criticized both the terms Commonwealth and Oecumene as semantically ambiguous<sup>1</sup>. In the sense used by Francis W. Carter (1969) however, oecumene can be reduced to define a densely populated territory, with common patterns of settlement and with an autonomous economy capable of supporting an army and foreign policy. Mihajlo Popović considers that Serbia fulfilled these criteria after the successive conquests in Macedonia by Milutin, Stefan Dečanski and Dušan (p. 39–42), who expanded the Serbian core that became the medieval Serbian oecumene. The concept of a Serbian unity given to conquered territories is outlined in the *Life of Serbian Kings and Archbishops* by Archbishop Danilo II.

In a conspicuous coherence with the concept of Serbian oecumene, the other chapters of the first volume are composed of relatively less thoroughly studied subjects, starting with the Illyrian urban transformation process following the settlement of the Slavs (Ivan Bugarski, Milica Radišić). The chapters alternate between more general syntheses and thematic analyses. Colonization takes place gradually and initially circumvents the Roman-Byzantine cities (p. 99). The Byzantine decline in the area takes place in the 8<sup>th</sup>–9<sup>th</sup> centuries when the cities cease to exist. But against the backdrop of the expansion of the Bulgarian state, a new transfer of Byzantine elements begins within Serbian colonies on the Morava Valley and Central Balkan Plains. In the 11<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> centuries, with the restoration of the Byzantine authority on the Danube, the circulation of money among soldiers increases, which leads to the trade of goods of Byzantine manufacture, some of them luxurious. The emergence of medieval Serbian cities takes place mainly in connection with mining activity, and their close models are the Adriatic coastal cities and the Byzantine cities in Macedonia (Marko Popović). The chapters on commerce (Vesna Bikić), the monetary

policy (Marina Odak Mihailović) and the various aspects of craft industry find their complementary background in the analyses dedicated to Serbian nobility and the Byzantine footprint in Serbian administrative policy and the religious life of the population.

Volume 2, *Sacral art of the Serbian lands in the Middle Ages* (eds. Danica Popović, Dragan Vojvodić), is the largest volume and the most consistent. It constitutes an overview of the medieval and post-Byzantine Serbian art, which brings together all the pieces of the puzzle on numerous levels. As was to be expected, an emphasis was put on the analysis of the cult of the holy Serbian leaders (Danica Popović). The worship of the holy ruler develops in the early 11<sup>th</sup> century; the cult of the saint knez of Duklja Jovan Vladimir is contemporary with the canonization of emperor Nicephoros Fokas, princes Boris and Gleb and other martyr leaders in medieval Europe. However, it is stressed that the appearance of the cult of St. Simeon Nemanja and his dynastic successors may be understood in the context of the Byzantine capital occupied by the Crusaders in 1204 (p. 119), being developed as a particular interpretation of the *beata stirps* phenomenon, specific to the Western European courts (p. 122). The idea of dynastic holiness has its momentum during the rule of king Uroš I, when it appears formulated in encomiastic texts, hagiographies, and iconography. In the 13<sup>th</sup> century, the Serbian idea of a chosen people begins to emerge, being visually marked through a symbolic parallel between the genealogy of Christ and that of the Nemanijds, illustrated in the iconographic programs at Sopoćani, Morača, and Arilje. With Milutin's reign, the Byzantine influence becomes prevalent. Hagiographers Dometjan and Theodosius of Chilandar create the joined cult of Saints Simeon and Sava as a symbol of the symphony between the State and the Serbian Church. All these actions are coordinated by Archbishop Danilo II, the chief confidant and ideologist of king Milutin. The influence of Danilo II is paradigmatic: biographer and hagiographer, he supervised the construction of the necropoleis of kings Milutin and Stefan Dečanski and he also was the founder of the Peć Patriarchate complex.

During the time of Lazar Hrebeljanović and Stefan Lazarević, an essential change in the cult of the Serbian rulers takes place. Instead of praising the previous brilliant territorial victories, an idea of spiritual victory now arises, corresponding to a conscious choice of the Heavenly Kingdom that compensates for the terrible territorial losses. Gregory Tsamblak rewrites Stefan Dečanski's hagiography, emphasizing the ruler as king-martyr, the same principle being applied to prince Lazar. With the disappearance of the Nemanja dynasty, its cult lost the

---

<sup>1</sup> A. Kaldellis, *The Byzantine Republic: People and Power in New Rome*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.

original political dimension but gained a spiritual significance, of protecting the continuity of the Serbian people.

The pantheon of the Serbian saints is unique and idiosyncratic, including a large number of canonized members of the ruling dynasty to whom one cannot find another correspondent in the Christian world. Strongly related to the Byzantine tradition but internalizing Western European patterns as well, the concept of dynastic holiness is a key component of medieval Serbian political ideology.

The chapters dedicated to art and architecture cover a wide range of issues as well as less-researched niches (Miodrag Marković, Dragan Vojvodić, Branislav Todić, Dragana Pavlović, etc.). The Serbs developed within a geo-cultural triangle bounded by the Byzantine East, the Catholic Southern Italy, and the Central European Hungary (p. 13). The first Serbian ecclesiastical buildings date back to the 9<sup>th</sup>–11<sup>th</sup> centuries, when the Christianization of the first local rulers begin to take place. A typological Byzantine and Romanesque ambivalence, dictated by the influence of the Adriatic centers, was present from the beginning. Studenica is perhaps the most emblematic monument of the Serbian architecture in terms of its subsequent influence, as the funerary church of the founder of the ruling dynasty, Stefan Nemanja. Although its exterior had been seen as belonging completely to the Romanesque tradition, more recent studies compared the exterior of Studenica with the Pharos Church in Constantinople<sup>2</sup>. The older idea that the Serbian architecture is a Byzantine architecture with Romanesque-Gothic elements is now seen as too simplistic (Ivan Stevović). In fact, Serbian medieval architecture can be better understood from within the Byzantine phenomenon of redefining the architectonic code in the Comnenian and Palaiologan periods and of Byzantium's opening to influences from non-Byzantine regions (p. 318). Sediments that go back to the Crusades period have set footprints on subsequent generations of builders and as a result, in Milutin's time, the idea of unifying the cross-in-square plan with the Roman basilica came naturally to the builders leading to bold experiments such as complex vaulting and superstructures (p. 325). At Banjska and Dečani, the idea of imitating Studenica led not to copies but to synthetic approaches to architecture (p. 316), to increasingly growing architectonic organisms, an expression of Late-Byzantine creative trends (p. 328).

A special interest was given to Moravian architecture in the light of some re-evaluations and new reinterpretations of the topic (Ivan Stevović, Dubravka Preradović). The Morava architecture is characterized by the triconch plan and the rich exterior decoration, carved in stone, shaped in ceramics and brick, or painted on plaster. An earlier hypothesis linked the Moravian decoration to a mixture of

Georgian, Armenian, Byzantine, and Adriatic elements, mediated by the miniatures of religious manuscripts. Today, this vision is challenged by the hypothesis of an indigenous origin of the style, with roots in the architecture of Chilandar and of Dušan's reign (Peć, Ljeviš in Prizren). The characteristic exterior decoration comes from older Byzantine and Serbian traditions; new is only their syntax (p. 426). Morava architecture seems to be built on the balance between the older decorative repertoire and the Late Byzantine perception of the notion of ornament (p. 430). The symbolism of the decorative motifs was linked to the ideas of the Temple of Solomon and the New Jerusalem and was interpreted as an expression of Lazarević's vision about Serbia as a New Jerusalem. The adoption of the triconch plan was the result of the close ties of the Serbian State and Church with Mount Athos. The Morava architecture is no longer seen today as an expression of provincialism, of a periphery, as it had been sometimes interpreted in the older literature.

The chapters on painting and the iconographic programs are methodologically built on the liturgical framework underlying the Serbian and Byzantine religious art. The texts detail older iconographic themes, innovations, borrowings, originalities, and their religious and political significance. Particular attention is paid to issues related to the periphery of styles, provinces, and cultural contacts with remote spaces such as the Orient, whose echoes in the 13<sup>th</sup>-century Serbian art had been too little investigated before (Tatjana Starodubcev). Special chapters are devoted to the Late Medieval period, to the provincial art and architecture of Bosnia, Herzegovina, and Montenegro during the rule of the Balša, Kosača and Crnojević lords, to the southern state of Mrnjavčević, and to the art and architecture in the times of the Branković dynasty.

The chapters dedicated to the post-Byzantine period are structured around the revitalization of the artistic activity following the restoration of the Patriarchate of Peć (1557) and until the end of the 17<sup>th</sup> century, when the Serbian Patriarchate moved to Belgrade in the Habsburg Empire. Other chapters are devoted to Serbian printed book decoration in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries as well as to the Islamic influences in manuscript and print decoration, book covers, liturgical embroidery, metalwork, woodcarving, and architecture. Ljiljana Ševo suggests a hypothesis which needs a more in-depth analysis, that the elements of Islamic architecture such as the ogee arches and stalactites could have been imported by Serbs via Moldavia (p. 577). Regarding the origin and the circulation of motifs, the paths are multiple. In cities, Christians and Muslims were members of the same guild, a situation that led to mutual borrowings. A large number of monks came from artisan families, which eased them to spread Islamic forms in the

---

<sup>2</sup> Jelena Erdeljan, "Studenica. An Identity in Marble", *Zograf*, 35 (2012), p. 93–98.

monastic workshops (p. 578). Oriental elements could also come via Adriatic and Italian cities (p. 579).

Volume 3, *Imagining the past* (eds. Lidija Merenik, Vladimir Simić, Igor Borozan), covers the period from the 18<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century and beyond. The studies on the 18<sup>th</sup> century survey the rebirth of the traditional icon painting in the Serbian provinces of the Habsburg Empire and the role of the influence of Russian and Ukrainian painting and book prints within it. An important part is dedicated to the 19<sup>th</sup>-century Neo-Byzantine architecture, a type of Architecture of Historicism first created on the territory of the present-day Croatia (Dragan Damjanović). Its main inspiration was the Rundbogenstil of the Habsburg Empire, a German national historicist style that combined elements of Byzantine, Romanesque, and Renaissance architecture. The Rundbogenstil variant of Serbian Neo-Byzantine architecture was closely tied to the German and the Austrian leaders of its school. The Serbian Neo-Byzantine style developed concurrently with the historical and artistic studies of the Serbian and Byzantine “antiquities” (the typical 19<sup>th</sup>-century term for defining the vestiges of the medieval past). A plethora of terms appeared, trying to define the new style: Byzantine, Neo-Byzantine, Semi-Byzantine, Modern Byzantine, Roman-Byzantine, Serbian Byzantine, “Tsar Dušan” etc., proving the ambiguity, the eclecticism, and the strong personal vision of the architects, caused by the then insufficient knowledge of the medieval architecture of South-Eastern Europe. There was still much confusion in this domain; Byzantine and Romanesque styles were seen as equivalent, and the Russian elements were viewed as

the ultimate expression of the Slavic ethos. Traditionalism prevailed in the Architecture Department of the Ministry of Construction in the Yugoslavian Kingdom and in the curriculum of the Department of Architecture of the Technical University in Belgrade. The school leaders insisted on evocative syntheses (p. 170, 173), criticized by reformists. After 1900, Serbian national architecture enriches with elements from post-Secession, Expressionism, and Art-Deco, but the two approaches, the historicist (mimetic) and the modernist (creative) persist, each with its supporters and critics (p. 173).

After 1990, a new rebirth takes place. New churches were lately built in a traditional, conservative style, not lacking, some of them, authentic artistic qualities. As Milan Popadić remarks, “representativeness is one of the key characteristics of *antiquities* – it allows for a desired, and certainly metaphorical, transition from past to present” (p. 218).

The texts of the monumental treatise in three volumes are characterized by clarity, balance, and depth. They are structured on different levels and develop intertwined ideas analyzing ideologies and cultural and artistic patterns. Although the volumes put together different optics from many authors, there coordination and complementarity between the texts is exemplary. Undoubtedly, the monumental and lavishly illustrated 2016 work *Byzantine Heritage and Serbian Art* will remain a synthesis of reference for many years.

Elisabeta Negrău

DOÏNA LEMNY, *Brancusi, la chose vraie*, Éditions Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2022 (240 p. avec ill.)

Le 21 juin 2022 j'ai eu le plaisir de participer à la soirée de présentation et de dédicace du livre de Doïna Lemny<sup>1</sup>, *Brancusi, la chose vraie*, récemment publié aux éditions d'art Gourcuff Gradenigo (Fig. 1). Par ce

nouveau livre, Doïna Lemny, spécialiste réputée de Brancusi, revisite l'œuvre et la personnalité du célèbre sculpteur franco-roumain Constantin Brancusi (1876–1957).

<sup>1</sup> Doïna Lemny, docteur en histoire de l'art, est conservatrice honoraire au Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou (Paris). Elle a publié les archives Brancusi dans *L'Atelier Brancusi. La Collection* (Paris, 1997) et *La Dation Brancusi: dessins et archives* (Paris, 2003) et la correspondance roumaine et les notes d'atelier dans *Brâncuși inedit* (avec Cristian-Robert Velescu, Bucarest, Humanitas, 2004). Co-commissaire de sept expositions thématiques à l'Atelier Brancusi de 1998 à 2002. Elle a organisé à la galerie du musée les expositions: *Antoine Pevsner dans les collections du Centre Pompidou* (2001), *La Dation Brancusi* (2003), *Henri Gaudier-Brzeska dans les collections du Centre Pompidou* (2009), *Matisse – Pallady et La Blouse roumaine. Deux artistes sous la censure* (2019) et a co-dirigé les catalogues. Elle est l'auteur de *Brancusi* (Paris, Oxus, 2005); *Lizica Codrăno, une danseuse roumaine*

*dans l'avant-garde parisienne* (Lyon, Fage, 2011); *Brancusi, au-delà de toutes les frontières* (Lyon, Fage, 2012); *Brancusi*, coll. „Monographies” (Paris, éditions du Centre Pompidou, 2012); *Henri Gaudier-Brzeska, un sculpteur „mort pour la France”* (Lyon, Fage, 2015); *Correspondance Brancusi & Duchamp* (Paris, Dilecta, 2017); *Brancusi & Marthe ou l'histoire d'amour entre Tantan et Tonton* (Lyon, Fage, 2017); *La Sagesse de la terre – une œuvre unique*, édition tri-lingue (Târgu Jiu, éditions „Brâncuși”, 2018); *Matisse – Pallady et La Blouse roumaine. Deux artistes sous la censure* (Lyon, Fage, 2019); *Brancusi. La sublimation de la forme* (dir.) (Gand, Snoeck, 2019); *L-au întâlnit pe Brâncuși / Ils ont rencontré Brancusi* (Bucarest, Vremea, 2020); *L'ensemble monumental de Târgu Jiu / The Monumental Ensemble in Târgu Jiu* (Târgu Jiu, „Brâncuși” Publishing House, 2021).

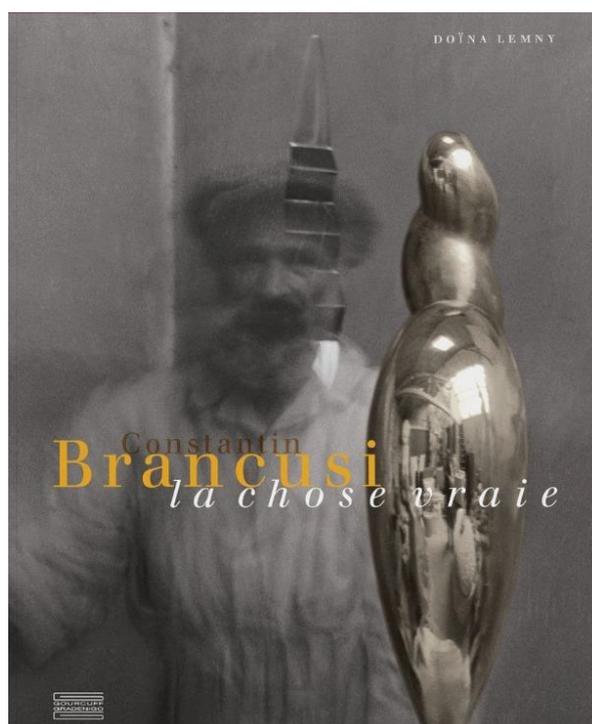


Fig. 1 – Couverture du livre.



Fig. 2 – Vue d'ensemble du Théâtre byzantin de l'Hôtel de Béhague, lors du lancement du livre.  
Photo: ICR Paris.

L'événement a été organisé par l'Institut Culturel Roumain de Paris, en collaboration avec l'Ambassade de Roumanie et les Éditions Gourcuff-Gradenigo, et a eu lieu au Théâtre byzantin de l'Hôtel de Béhague (Fig. 2).

Dans son discours de bienvenue adressé au public, Son Excellence l'Ambassadeur de Roumanie en France, M. Luca Niculescu, a évoqué la rencontre mémorable entre le sculpteur Constantin Brancusi et le grand musicien Georges Enesco, en 1947, au siège

de l'ambassade de Roumanie en France, „dans le même endroit où nous nous trouvons aujourd'hui”, et a exprimé sa conviction qu'il y aura „beaucoup d'émotion aussi ce soir, lors de ce débat sur le livre de Doïna Lemny”.

Puis, au cours d'une table ronde, le livre a été présenté par Georges Banu<sup>2</sup>, universitaire et essayiste, et Mica Gherghescu<sup>3</sup>, docteur en histoire de l'art, en dialogue avec l'auteur Doïna Lemny et l'éditeur Alain de Gourcuff<sup>4</sup> (Fig. 3).



Fig. 3 – De gauche à droite: Luca Niculescu, l'Ambassadeur de Roumanie en France (au pupitre), Mica Gherghescu, Alain de Gourcuff, Doïna Lemny et Georges Banu (à la table). Photo: Eduard Andrei.

L'ouvrage est structuré en treize chapitres, suivis de *Repères chronologiques*, une *Bibliographie* et un *Index des noms propres*.

Brancusi, l'artiste qui a révolutionné la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle, a toujours gardé une part de mystère sur sa vie. Il disait qu'il fallait „regarder ses œuvres jusqu'à ce qu'elles délivrent leurs secrets”. Lors d'une discussion riche et élégante, parsemée d'anecdotes, Doïna Lemny et ses invités ont sondé le mystère de ce créateur de génie, passant en revue, dans un ordre aléatoire, les thèmes des treize chapitres du livre, y compris: les trois événements à scandale liés à ses œuvres *Mlle Pogany* (Armory Show, New York, 1913), *Princesse X* (Salon des Indépendants, Paris, 1920) et *L'oiseau dans l'espace* (le procès avec les douanes américaines, 1927) (chapitre 4), la fascination de Brancusi pour le bois (chapitre 5), sa relation intime avec ses créations à travers la photographie (chapitre 6), les liens de Brancusi avec ses compatriotes à Paris, parmi eux les jeunes apprenties sculptrices Milița Petrașcu, Margareta Cossăceanu-Lavrillier, Irène

Codréano et sa sœur, la danseuse Lizica Codréano, le compositeur Marcel Mihalovici, les écrivains Tristan Tzara, Benjamin Fondane ou Eugène Ionesco (chapitre 8), mais aussi avec l'artiste franco-américain Marcel Duchamp (chapitre 9), le compositeur et pianiste français Erik Satie (chapitre 10), le poète, musicien et critique américain Ezra Pound et le romancier et poète irlandais James Joyce (chapitre 11), ou encore la manière dont „les femmes de sa vie” ont été à la fois „muses, amies ou amantes” (chapitre 12).

Dans son intervention, Alain de Gourcuff a remercié le Ministère de la Culture roumain, au travers la direction du livre, „puisque c'est grâce à eux qu'on a pu faire ce livre, grâce à des soutiens financiers”. Ensuite, il a avoué: „Pour moi, le point qui est le plus frappant dans cet ouvrage et où j'ai appris énormément de choses en le lisant, c'est le rapport de Brancusi avec la photographie. En fait, Brancusi n'est pas seulement un sculpteur, c'est un très grand photographe.” À cet égard, il a cité une phrase de Brancusi, qui reflète la façon dont le sculpteur comprenait le rôle de la

<sup>2</sup> Georges Banu (1943–2023), critique de théâtre, universitaire et essayiste, a consacré un important nombre d'ouvrages aux figures exemplaires de la mise en scène moderne et, par ailleurs, a travaillé sur les relations entre théâtre et peinture, auxquelles il a consacré plusieurs textes, y compris: *Le rideau ou La fêlure du monde* (1997), *L'Homme de dos: Peinture, théâtre* (2000), *Nocturnes* (2005), *La porte au coeur de l'intime* (2015), *Une lumière au coeur de la nuit: le*

*lustre, de l'intime à la scène* (2020). Il a reçu le Grand Prix de l'Académie Française et le Prix pour Opéra Omnia de la revue *Observator cultural*.

<sup>3</sup> Mica Gherghescu, docteur en histoire de l'art, est responsable du pôle Recherche et programmation scientifique, à la Bibliothèque Kandinsky, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou (Paris).

<sup>4</sup> Alain de Gourcuff, fondateur et directeur des éditions d'art Gourcuff-Gradenigo à Montreuil.

photographie par rapport à ses sculptures: „Pourquoi écrire sur mes sculptures? Pourquoi ne pas tout simplement montrer leurs photos?” Cette citation, basée sur un témoignage de 1949 de Robert Payne<sup>5</sup>, nécessite cependant une compréhension particulière, que Doïna Lemny fournit dans son livre: „Mais, il faut le préciser, <<leurs photos>> sont celles qu’il a réalisées lui-même, dans une perspective bien différente de celle du photographe qui veut reproduire une œuvre de Brancusi. Son intention est de saisir ses sculptures sous des éclairages différents et de leur transmettre cette pensée intime, cette poésie qui l’a accompagné pendant le processus de création.” (p. 117).

D’ailleurs, prenant la parole lors du débat, Doïna Lemny est revenue sur le rapport de Brancusi à la photographie et a expliqué la raison pour laquelle le sculpteur a choisi, à partir d’un certain moment, de photographier lui-même ses œuvres: „À partir de 1922, quand on lui a organisé une exposition à New York [*Exhibition of Contemporary French Art* à Sculptors’ Gallery] et ses œuvres étaient mal placées et mal photographiées, il a décidé de ne plus permettre à personne de faire des photographies de ses œuvres et de ne plus accepter d’être le modèle d’un photographe (sauf de très rares exceptions: il a cependant permis à son ami Man Ray, qui lui a mis la caméra dans la main, de lui faire des portraits).” Elle a ajouté: „C’est ce côté passionné et passionnant de Brancusi pour la photo, qu’on a voulu mettre en valeur dans ce livre, et on a eu la chance de travailler avec un maquettiste avec lequel j’ai collaboré depuis mes débuts au Centre Pompidou et qui a une expérience dans le regard de la photo et de l’œuvre de Brancusi.”

En ce qui le concerne, Georges Banu a déclaré qu’à son avis la photo „confirme une sorte d’approche phénoménologique” dans le cas de Brancusi, et que dans le livre „on découvre à quel point Brancusi est réticent à l’égard de commentaires critiques: il refuse la publication du livre d’Ezra Pound, il refuse le texte de Blaise Cendrars (...).” Puis, Georges Banu a fait référence aux aphorismes de Brancusi, incitant Doïna Lemny à apporter des nuances. À ce propos, elle a précisé: „Brancusi arrive à un moment donné à une synthèse de sa pensée, qui donne en fait ses aphorismes; et certains sont extraordinaires, mais il faut les prendre dans leur totalité. Moi, je suis en train de travailler sur un livre sur les écrits de Brancusi – pas sur les aphorismes –, parce que pas toutes les phrases de Brancusi deviennent aphorismes. Ce sont des phrases préparatoires.” Pour donner un exemple, Doïna Lemny a avoué que le titre même du volume, *Brancusi, la chose vraie*, lui a été inspiré par Brancusi: „Ce titre, je ne l’ai pas inventé, je l’ai extrait des notes

de Brancusi, parce qu’il disait: <<L’art est une chose vraie, l’art n’est pas un mensonge. C’est la vérité absolue>>; mais il faut voir ce qui c’est pour lui <<la vérité absolue>>.”

En fait, le titre du livre est expliqué par Doïna Lemny dans le premier chapitre, *En quête de la <<chose vraie>>*, où elle écrit: „C’est sans doute cette recherche patiente du noyau de signification caché dans toute chose, cette poursuite intime et non-violente de l’essence, qui l’amènent à résoudre des conflits formels pour créer une source de joie” (p. 6) ou bien „C’est la quête de cette <<chose vraie>> qui l’inscrit dans l’universalité et dans l’atemporalité. Lorsqu’il quitte son pays, à vingt-huit ans, et traverse l’Europe pour se rendre (...) dans la ville des arts, il est déjà à la recherche de cette <<chose vraie>>, qu’il appelle souvent <<l’essence des choses>>” (p. 8).

À son tour, Mica Gherghescu, s’adressant à Doïna Lemny, a fait une confession émouvante sur leur amitié: „Je dévoile là un grand secret de notre relation: j’ai un déjeuner rituel avec toi, où tu m’informes de l’ensemble des recherches brancusologiques avec grande finesse.” Puis elle s’est prêtée au „jeu des aphorismes” initié par Georges Banu et a essayé de trouver un aphorisme qui la représente: „D’où je viens et d’où je parle?” – disait-elle, faisant une subtile référence à un texte philosophique<sup>6</sup>. „Je parle des documents, je parle des archives, je parle de la Bibliothèque Kandinsky et je parle de cet endroit qui conserve aujourd’hui le fonds de référence archivistique et documentaire portant sur l’œuvre de Brancusi” – a répondu elle-même, pour mettre en lumière le côté invisible du livre de Doïna Lemny, à savoir le long travail de recherche dans les archives. À propos de l’extraordinaire corpus photographique qui est conservé au Cabinet de la Photographie du Musée National d’Art Moderne, Centre Pompidou, Mica Gherghescu a tenté de fournir une clé pour comprendre les photographies de Brancusi: „C’est justement ce processus permanent à l’œuvre dans le travail du Brancusi. Et si’il y a une porte d’entrée très fine dans ce travail, c’est ce processus que Brancusi montre, donne à voir dans ses photographies.”

Reprenant la parole, Doïna Lemny a ajouté: „C’est pas la peine de demander au maître le secret de ses œuvres, car il incitait tout le monde à regarder. Travaillant dans le silence de l’atelier, Brancusi prend le temps de regarder le matériau et puis prend le temps d’étudier ses œuvres, ce qui fait que chaque œuvre est vue par l’objectif de sa caméra de tous les côtés et sur de nombreux angles de vue. C’est ça la beauté des photos de Brancusi, ce sont pratiquement des reportages sur chaque œuvre. Or Brancusi souhaitait montrer par ses photographies ce qu’il a pensé de sa

<sup>5</sup> Robert Payne, „Contemporary artists 3: Constantin Brancusi”, in *World Review*, Oct.1949, p. 63.

<sup>6</sup> Citation d’une expression du texte de Bernard-Henri Lévy, *Nietzsche, Artaud*, 1969, 30 août 2019, en

ligne: <https://laregledujeu.org/2019/08/30/35094/nietzsche-artaud-1969/>.

propre œuvre. (...) Ses photographies sont des moyens pour lui de réfléchir sur ses propres sculptures.”

Puis Doïna Lemny a fait une incursion captivante dans la série de dessins représentant le portrait de James Joyce: „Pour cette série il s’est engagé à la demande des éditeurs pour l’ouvrage de James Joyce. C’était un pari avec lui-même, avec les autres, puisque les éditeurs américains ont proposé d’abord à Picasso de faire un portrait de James Joyce. Or Picasso n’a pas été très enthousiaste, donc, ils font appel à Brancusi – et je pense que Brancusi l’a fait pour montrer à Picasso qu’il était capable de le faire. Il fait par conséquent une série de dessins très finement exécutés, des portraits figuratifs – que nous illustrons dans cet ouvrage – et puis il réfléchit à l’œuvre de James Joyce. Je ne suis pas sûre qu’il l’ait lue jusqu’au bout, mais il en a lu des fragments, et il était très attentif à ce qu’on disait dans son atelier, donc il savait à peu près ce que James Joyce avait écrit. Et donc, il fait une spirale avec quelques lettres – que nous n’avons pas pu interpréter, parce qu’il jouait, c’est un dialogue qu’il a entamé avec son cher ami Duchamp.”

En contrepois à la remarque de Georges Banu sur l’esprit „paysan et archaïque” de Brancusi, Doïna Lemny a voulu replacer le sculpteur dans l’esprit moderne de l’avant-garde européenne du XX<sup>e</sup> siècle: „Dans les années 1920 il est très impliqué dans l’ambiance de l’avant-garde. Cet <<esprit de paysan>> devient tout de suite un artiste moderniste, qui est au courant de tout ce qui se passe, qui s’adapte, et qui joue avec ses copains, qui se laisse entraîner dans les spectacles de Tristan Tzara, qui écrit sur

Dada. Il est incroyablement mobile; en même temps, lui-même, en gardant sa propre personnalité.”

Également liée à l’avant-garde, la référence à la sculpture océanique et africaine, qui a profondément influencé l’art européen des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, a été faite par Doïna Lemny en relation avec la préférence de Brancusi pour le bois: „Il disait: <<Les africains ne frappent pas, ne tapent pas le bois, ils le caressent. Moi, je caresse le bois, puisque le bois a une vie lui aussi>>”. Doïna Lemny a aussi souligné le rôle du socle dans la sculpture de Brancusi: „Puisque dans sa scolarité il a abandonné le bois, [une fois à Paris] il le reprend, il récupère du bois des démolitions et il fait ses socles et le mobilier dans l’atelier. Brancusi a fait une autre chose essentielle: il a élevé le socle au niveau d’œuvre à part entière. (...) Les œuvres de Brancusi ne sont pas très grandes, donc elles ne doivent pas être englouties par des socles immenses. Il faut respecter le souhait et la pensée de Brancusi de mettre en valeur l’œuvre sur un socle qui ne lui fait pas concurrence.”

La soirée s’est terminée par une réception et Doïna Lemny a signé des autographes.

Il convient de mentionner que le texte du livre est enrichi de plus de 250 illustrations, dont la plupart sont des photographies d’archives en noir et blanc qui révèlent la chronologie des œuvres de Brancusi. Certaines de ces photos ont été capturées par l’artiste lui-même dans son atelier de Paris et sont insolites pour les lecteurs.

*Eduard Andrei*

