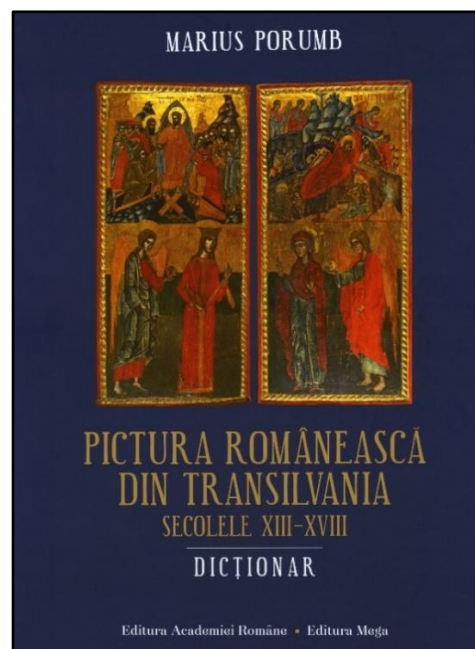


MARIUS PORUMB, *Pictura românească din Transilvania. Secolele XIII–XVIII. Dicționar*, Editura Academiei Române, București/ Editura Mega, Cluj-Napoca, 2023, 768 p. + il.

L'illustre historien de l'art Marius Porumb a publié un imposant et définitif op dédié à la peinture transylvaine sacrée sur une période de six siècles. C'est un exemple à suivre par tout encyclopédiste attiré par la synthèse, dans un volume compacte, d'un genre ou d'une technique plastique dans une certaine période historique. Tout en suivant cette thématique dès le début de sa carrière et, réunissant solidement, au cours des années, dans des études et des recherches, les fondements nécessaires à l'élaboration d'autres ouvrages d'envergure, comme *Pictura românească din Transilvania (sec. XIV–XVII (Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981), Dicționar de pictură veche românească din Transilvania (sec.XIII–XVIII)*, Ed. Academiei Române, Bucarest, 1998 et *Un veac de pictură românească din Transilvania. Secolul XVIII (Ed. Meridiane, Bucarest, 2003)*. Il ne faut pas oublier qu'à côté du regretté académicien Răzvan Theodorescu il a coordonné un autre ouvrage fondamental de grande envergure, si nécessaire pour l'historiographie nationale de spécialité: *Arta în România din preistorie în contemporaneitate* (Ed. Academiei Române, Bucarest/ Ed. Mega, Cluj-Napoca, vol. I–II, 2018). Donc, c'était prévisible que cette publication récente soit un ouvrage très profond et très utile pour ceux qui s'intéressent à l'art de Transylvanie.

Dans le préambule, l'auteur fait l'éloge de son maître, geste rare parmi les contemporains qui préfèrent oublier leurs maîtres et s'esquiver lorsqu'ils devraient leur montrer de la reconnaissance pour les avoir modelé et, généreusement et sans aucun intérêt leur avaient montré la voie à suivre quand ils faisaient les premiers pas de débutants sur un territoire, pour eux, inconnu. D'ailleurs, ce fut justement ce professeur qui lui avait indiqué le sujet qu'il allait concrétiser dans cet ouvrage de référence, en pleine maturité, au début de ses 80 ans. Avec une sincérité déconcertante, accompagnée d'une explicable fatuité, l'académicien Porumb affirme dès les premières lignes de l'introduction, *Six siècles de peinture roumaine en Transylvanie. Les XIII et XVIII siècles*: « J'ai eu le privilège d'être l'un des disciples du savant et professeur Virgil Vătășianu, un magnifique historien de l'art, qui a créé un nouveau langage pour la littérature de spécialité, en transformant le texte de l'histoire de l'art, de nuance littéraire-romantique, dans un texte profondément scientifique, convaincant dans les démonstrations, ses hypothèses devenant parfois des certitudes. L'académicien Virgil Vătășianu, coordonnateur de la thèse de licence sur *L'architecture des châteaux en style Renaissance de la Vallée du Someș*, et après mon engagement en tant que chercheur scientifique au Département d'Histoire de l'Art de la Filiale Cluj de l'Académie

Roumaine, m'a proposé la recherche de la peinture médiévale et prémoderne dans l'ambiance artistique roumaine de Transylvanie, un vaste domaine, trop peu étudié et, jusqu'alors seulement par des personnes sans spécialisation dans le domaine »<sup>1</sup>. Peu nombreux sont ceux qui peuvent témoigner, à présent, d'être les disciples de Vătășianu, figure emblématique et pionnier dans la recherche de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle roumain, à côté de G. Oprescu.



L'auteur précise que le présent ouvrage est une oeuvre originale, partant du volume antérieur, *Dictionnaire de peinture roumaine ancienne de Transylvanie. (XIII–XVIII<sup>e</sup> siècles)*, auquel s'est présentée la nécessité d'ajouter « la présentation des centres artistiques, des monuments religieux décorés de peinture murale, des icônes et des iconostases, aussi bien que des musées et des collections qui conservent dans leur patrimoine des oeuvres de peinture roumaine ancienne »<sup>2</sup>.

Les voix sont ordonnées alphabétiquement, en fonction des localités où se trouvent les monuments ou les créateurs de ceux-ci (menuisiers, maçons, peintres de fresques ou d'icônes). En partant de l'ensemble, l'auteur conduit son lecteur vers le détail: monument, datation, fête des patrons (pour les églises), maîtres, étapes de construction ou de restauration, analyse du décor. Chaque

voix finit avec sa propre bibliographie, ce qui est extrêmement utile autant pour le spécialiste que pour l'amateur, en leur facilitant l'accès aux sources documentaires. À côté des 120 planches en couleurs, il y a dans le texte beaucoup d'autres images en noir et blanc et en couleurs: des cartes de la location du monument, la planimétrie de l'édifice, décalques avec la signature des maîtres ou des écritures, des esquisses du programme iconographique (comme pour les églises de Criscior, p. 151–152, Densuş, p. 176, Hălmăgiu, p. 265, des monastères Râmeţ, p. 375 ou Râu de Mori-Suseni, p. 540, les temples des églises de Bârsana, p. 271 et Ieud, p. 296). Le glossaire des termes ne se trouve pas à la fin du volume, mais entre les voix, en fonction des nécessités, en ordre alphabétique. Par exemple: baroque (pp. 42–43), style brancovan (pp. 88–89), cahier de modèles (pp. 105–106), voûte (p. 117), dyptique (pp. 188–189), épitaphe (p. 202), herminie (p. 203), icône et iconostase (pp. 290–292), source (p. 323), liturgie (p. 515), tableau votif (p. 662), peintre (p. 750) ou des thèmes iconographiques, comme Deisis (p. 174) et La Vierge Eleusa (p. 202).

On y trouve aussi l'explication des anciens noms, des toponymes et leur équivalent actuel ou, comme dans le cas des maîtres/peintres qui ont plusieurs noms, sont énumérés tous les noms sous lesquels on a connu et identifié le respectif peintre – c'est le cas du peintre Gheorghe, fils de Iacov, qui a 10 titulatures différentes et auquel l'auteur a consacré une véritable mini-monographie (pp. 239–243).

Afin de démontrer, d'une manière irrécusable, les échanges entre les régions roumaines et l'activité dans l'espace transylvain de certains maîtres de la Petite Valachie ou de Valachie, une attention particulière est accordée aux maîtres du sud des Carpates, qui avaient travaillé aussi en Transylvanie ou surtout en Transylvanie, en témoignant de la circulation des formes artistiques, en dépit des frontières et des persécutions des chrétiens orthodoxes de la dynastie des Habsbourg – par exemple, Andrei de Horezu (p.28), David de Curtea de Argeş (pp. 164–170), Ioan de Valachie (pp. 309–310), Preda et Dolgopole [Câmpulung Muscel] (pp. 512–513), la famille des peintres Ranite (pp. 520–525) ou la supposition hardie de l'auteur, quant à la peinture extérieure de l'église évangélique de Dârlos (dép. de Sibiu), selon laquelle: « L'artiste muraliste est, probablement, un voyageur à travers la Moldavie, peut-être, l'un des collaborateurs qui ont activé à la réalisation des ensembles muraux de l'est des Carpates(...) ».

Ce qui est salutaire c'est que l'auteur ne se limite pas à l'art, disons, culte, des grands peintres de fresques ou d'icônes sur bois, comme Ştefan Teneţchi, Nedelcu Popovici, Nicola Neşcovici, Efreim Micu ou Grigore Ranite, mais il s'occupe également des peintres paysans d'icônes sur verre, plus modestes et, pour la plupart, anonymes: il consacre au phénomène Nicula une voix ample et trois planches en couleurs (pp. 430–433), dont l'icône des merveilles de la Vierge avec l'enfant, oeuvre de Luca de Iclod, occupe une page entière. On y corrige une grave erreur commise par d'autres chercheurs quant à l'attribution à Popa Sandu de Iermuţeni de certaines icônes du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec un fond intégral en feuille d'or et une graphique élégante, datées en caractères cyrilliques, pour la plupart, quand, en fait, ces icônes

appartiennent à la première période d'activité des ateliers de Nicula, oeuvres de maîtres anonymes (pp. 327, 561–562). Ioniţa Zugravu et Braşov, admirable maître des icônes sur verre (pp. 314–315), bénéficie d'un portrait succinct, mais flatteur. D'un autre, plus développé, profite Savu Poienaru et Laz, chef d'une brillante famille de créateurs d'icônes sur verre, active du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> et même au seuil du XX<sup>e</sup>. (p.489).

On réserve aux monuments précieux et représentatifs pour l'évolution stylistiques des constructions religieuses ou des programmes iconographiques des voix consistentes, de quelques pages, abondamment illustrées, comme dans le cas des monastères de Hodoş-Bodrog (pp. 368–370) et Râmeţ (pp. 374–379), avec l'église en bois des Saints Archanges de Urseiu de Jos (pp. 712–717), avec les exceptionnelles églises de Hunedoara, Densuş (pp. 175–180), Sântămărie Orlea (pp. 590–593) et Srei (pp. 629–632). La même approche quant aux peintres avec une activité prodigieuse comme les muralistes et créateurs d'icônes Alexandru Ponehalschi (pp. 491–495), Ştefan de Ocelele Mari (pp. 651–655), Ştefan de Densuş (p. 651) ou le maître Ştefan Teneţchi de Arad (pp. 672–677), etc.

Soucieux de mettre en évidence toutes les réalisations représentatives dans ce domaine, l'auteur a élaboré des voix pour les chapitres de département de Transylvanie et Banat – par exemple, Arad (pp. 30–31), Baia Mare (pp. 37–38), Bistriţa (p. 64), Braşov (pp. 77–86), Cluj-Napoca (pp. 131–137), mais, aussi, Bucarest (pp. 93–95) pour mentionner les musées qui ont dans leur patrimoine des constructions et des pièces d'art transylvain, tel que le Musée National du Village « Dimitrie Gusti » et le Musée National d'Art de Roumanie.

Les villages « saxons », « hongrois » et « souabes », comme Cârţa/Kerz (p. 114), Cristian de Sibiu/Grossau (pp. 150–152) ou Dârlos/Durles (pp. 171–173) trouvent toujours leur place bien méritée, dans ce dictionnaire, grâce aux monuments qui les ornent. De même, les églises en bois présentes sur la Liste du Patrimoine Mondial: de Maramureş: Deseşti (pp. 180–183) et Şurdeşti (pp. 660–661). Une voix ample est consacrée au Maramureş, dans laquelle est analysé le contexte et le résultat de la créativité dans la zone de l'art sacré (pp. 359–361). En plus, quelques centres importants pour l'art transylvain sont présentés et analysés, dont certains ont créé une école, comme Braşov (pp. 77–86), Făgăraş (pp. 206–214), Răşinari (pp. 530–537) et Sălişte (pp. 569–574).

Pour le final, une liste d'abréviations et une consistente bibliographie, développée sur 16 pages (pp. 753–768) confère du poids à cet ouvrage académique de grande importance et témoigne de la vaste documentation parcourue, au cours des années, par le distingué auteur.

Il faut dire un mot sur les conditions graphiques exceptionnelles dans lesquelles le volume a été imprimé, sur l'élégance des couvertures, sur la riche et révélatrice illustration qui accompagne presque chaque voix et sur les grandes planches placées à des intervalles de repos pour le lecteur. Chaque lettre de l'alphabet qui ouvre une nouvelle suite de voix est placée dans une sorte de compartiment joliment orné et son caractère est choisi des lettrines néomédiévales.

Même si le lecteur ne chercherait pas un monument ou un peintre, mais il passerait à travers le dictionnaire de la première jusqu'à la dernière page, la lecture serait agréable, séduisante et instructive, les voix sont rédigées dans une belle langue roumaine et offrent de nombreux détails de tous les domaines (géographie, histoire, démographie, philologie, religion, iconographie, techniques plastiques ou constructives).

Fruit d'une documentation dans les archives très appliquée, à travers les nombreux ops et les dossiers à une thématique variée, pour trouver une petite note disparate qui aurait pu clarifier un aspect incertain de l'activité d'un peintre d'icônes ou d'un créateur de fresques et de longues et épuisantes investigations sur le terrain pour

voir chaque monument, chaque objet de patrimoine des églises ou des musées, grands ou petits, du pays, *Pictura românească din Transilvania. Secolele XIII–XVIII* est un instrument essentiel de travail, destiné, en égale mesure, au spécialiste consacré ou au débutant désireux de s'informer, aussi bien qu'au touriste à la recherche d'attractions locales moins connues. Elaboré en style classique, tout en suivant fidèlement le système rigoureux imposé à soi-même, Marius Porumb a contribué à la littérature de spécialité avec un dictionnaire dont la pérennité est assurée par la sérieux de l'approche et par le résultat exhaustif.

Adrian-Silvan Ionescu

<sup>1</sup> Marius Porumb, *Pictura românească din Transilvania. Secolele XIII–XVIII. Dicționar*, Editura Academiei Române, București /

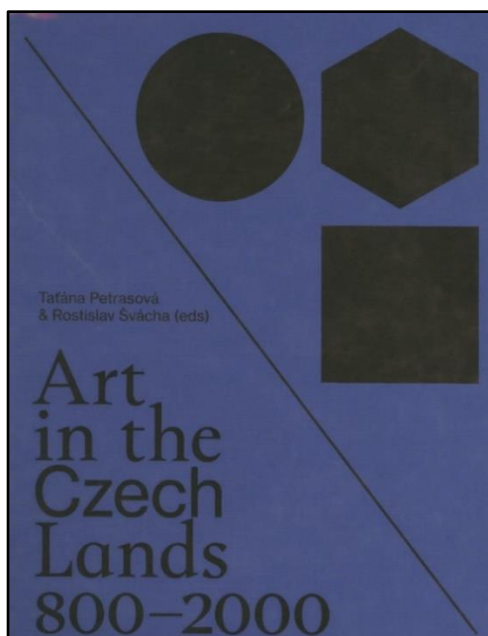
Editura Mega, Cluj-Napoca, 2023, preambule. *Notes*

<sup>2</sup> *Ibidem.*

TATĀNA PETRASOVÁ, ROSTISLAV ŠVÁCHA (editors), *Art in the Czech Lands 800–2000*, Arbor Vitae Societas, Prague, 2017, 999 p. + il.

Les pays du centre, de l'est et du sud-est de l'Europe, dans lesquels on parle des langues sans circulation, ont très rarement et avec difficulté réussi à faire connue l'histoire de l'art national au-delà de leurs territoires (à travers de traductions, plus ou moins réussies, vu que les traducteurs manquaient de connaissances dans le domaine respectif). C'est pourquoi l'histoire de l'art européen s'arrête aux frontières orientales de l'Autriche tout en sautant par-dessus les pays voisins pour arriver à Athènes et Istanbul, avec tous les chefs-d'œuvre de l'Antiquité et du Byzance. Les historiens de l'art du continent connaissent plutôt Le Dôme de Milan, les cathédrales de Chartres, Bamberg, York, St. Sernin de Toulouse ou St. Stéphane de Vienne que St. Vitus de Prague, St. Stanislas et Venceslas de Cracovie, l'église de la Dormition ou du Couronnement de Budapest, la cathédrale St. Martin de Bratislava ou, chez nous, les plus modestes, mais tout aussi importantes au point de vue historique et artistique, églises de Densuș, Cârța, Criscior ou St. Michel de Cluj, la métropole de Curtea de Argeș ou les églises peintes du nord de la Bucovine. Pour ne plus mentionner l'art moderne où seuls Mucha, Matejko et Munkacsy sont connus dans l'Occident parce qu'ils y ont été surtout présents, ils y avaient étudié et s'étaient affirmés, tandis que Aman, Grigoresco, Andreesco, Mirea et Luchian restent des anonymes pour la plupart des chercheurs et les amateurs d'art de l'ouest. Pour ne plus parler de Țuculesco, Baba, etc. ... C'est

pourquoi la publication en langues étrangères d'amples recueils d'histoire de l'art national est **essentielle !**



Un admirable exemple est le volume *Art in Czech Lands 800–2000*, coordonné par Tatána Petrasová et Rostislav Švácha, paru en 2017 et auquel toute une

pléiade de réputés historiens de l'art tchèques, 32, plus exactement, ont collaboré.

Quoique les dimensions soient appréciables, 29 × 23 cm, avec une grosseur de 7 cm et un poids sur mesure, 4 kg, le volume peut être aisément feuilleté si on le place sur un support, tel qu'un Évangile dans un scriptorium médiéval. Le parcourir te rend immédiatement satisfait et séduit : des images, en couleurs, pour la plupart, d'architecture, de peinture, de sculpture et d'arts décoratifs, des plans et des reproductions de manuscrits et de gravures anciens, très variées comme thématique, captent l'attention et invitent à la lecture des textes. En partant d'un texte introductif plus ample, qui couvre tous les techniques et les genres pratiqués dans une certaine période, on passe à des textes plus courts, d'une ou de deux pages d'études de cas, richement illustrés.

Le volume est structuré, chronologiquement, dans trois grandes périodes, couvrant, chacune d'entre elles, quelques centaines d'années : 800–1500, 1500–1800 et 1800–2000. Après la table des matières, le volume s'ouvre avec une citation des aphorismes de Johann Wolfgang von Goethe qui invite le lecteur à la méditation sur l'utilité de l'interprétation et l'explication du phénomène artistique : « L'art exprime l'inexprimable ; donc, c'est une folie d'essayer à l'exprimer, de nouveau, par des mots. Mais notre effort de le faire enrichir de plusieurs manières, notre compréhension et, en échange, il est bénéfique à nos aptitudes ». Il y a ensuite des planches, sur toute une page, sélectionnées de toutes les périodes représentatives de la créativité artistique des régions tchèques, de l'icône de St. Jérónimus peinte par Maître Theodoric, entre 1360 et 1365, pour la Chapelle de la Sainte Croix du Château Karlštejn et une Pieta, sculptée en bois, en 1390 approximativement, jusqu'au portrait de petite fille, peint en 1612, par Hans von Aachen et *Le retour du fils prodige*, sculpté par Matthias Bernhard Braun, en 1720 environ, ou une planche avec des services à thé de la suite de suggestions de Alfons Mucha de l'album *Documents Décoratifs*, pour finir avec une peinture de František Kupka, *Champs verticaux III*, datant de 1912–1913 et avec une photo de 1969 de Josef Sudek, *Souvenirs sur Dr. J.B.* C'est ainsi qu'un inspiré résumé iconographique est réalisé pour l'imposant volume.

Katerina Kubinová et Klára Benešová ont signé l'étude introductive du Chapitre I, de la période 800–1500, où l'on fait l'analyse de cet intervalle dans le contexte du « long Moyen Age », selon le concept de Jacques Le Goff. Il y a ensuite les sous-chapitres courts qui détaillent les trajets proposés par les deux autrices : *Moravia and the Beginning of Christian Culture, The Birth of Prague Castle, The Royal Vyšehrad, The Birth of Stone Prague during the Reign of Vladislav II.* Sont ensuite analysés les forms et les plans constructifs présentés par l'un ou l'autre des ordres monacaux : *The Rise of the Premonstraten-*

*sians – White Monks versus Black Monks* (pp. 101–103). Les sous-chapitres suivants présentent et analysent la stylistique des manuscrits cisterciens, bénédictins et franciscains, ensuite, l'orfèvrerie aulique et sacrée, dans ces régions : *Maiestas Regalis* et *Pietas Regalis*. Le sous-chapitre *Abbes Cunegonde and the Spirituality of Female Monasteries* (p.148) est dédié à la contribution au répertoire formel des monastères de femmes. L'art sacré bénéficie d'un autre sous-chapitre. Les scriptoria de la région et leurs réalisations pendant le règne de Charles IV sont présents dans les sous-chapitres *Illuminated Manuscripts of the Church Workshop* et *Court Manuscripts of Charles IV* (pp. 174–179).

La contribution du maître français Mathieu d'Arras, venu d'Avignon, en 1342, pour élargir et modifier la cathédrale St.Vitus de Prague, est analysée en détail. Mais Mathieu est mort en 1352, sans finir plus que le parterre du chœur jusqu'au niveau de la corniche, la voûte du déambulatoire et quelques chapelles radiales (p. 180). Le travail a été continué par Peter Parler, qui est arrivé à Prague en 1356. Ce grand maître a placé son autoportrait, taillé en 1375 à peu près, dans le trèfle de la cathédrale. C'est toujours lui qui a sculpté le gisant du roi Otakar I, en 1377, et la statue du St. Wenceslas, entre 1372 et 1373.

Prague, devenue capitale du Saint Empire Romain de Nation Allemande sous le règne de Charles IV, sera enrichie avec des monuments et des bâtiments imposants, aura un nouveau visage. Charles IV a fait bâtir son Château Karlštejn sur les rives de Berounka, pas loin de Prague. Dans ce château, il a illustré la splendeur aulique et a loué Dieu, tout en devenant l'exemple le plus édificateur de l'usage sage de l'art, au service du trône et de la croix. Le maître Theodoric et son œuvre de peintre de la cour de Charles IV sont esquissés dans un autre sous-chapitre. Les belles Madonas, taillées en Bohême, sont brièvement commentées et les manuscrits aux miniatures de l'époque de Wenceslas IV et d'autres centres importants de miniaturistes autour de 1400 sont développés dans ce qui suit. Le roi Vladislav II Jagiellona continué la tradition qui avait débuté à l'époque de Charles IV (p. 309). L'héritier de Parler a été l'architecte et sculpteur Anton Pilgram, dont on suppose être né à Brno, mais qui s'est affirmé dans les régions allemandes, avant de revenir dans sa ville natale où il a été actif entre 1500 et 1511 (p. 330), avec un grand succès. D'un grand intérêt est une suite de modèles pour les artistes due à un auteur anonyme autour de 1410, *The Ambras Sample Set* ( pp. 264–265). De petites dimensions (9.5 × 9 cm), les dessins en mine d'argent, collés sur de petites plaques en bois, suggèrent comment exécuter les traits du Sauveur, de la Vierge, de prophètes et d'apôtres, aussi bien que de certains animaux (ours, lion, agneau, bœuf, bélier, cheval, cerf, sanglier, chien, vautour, chameau, araignée, dragon). Plus proche du style de la Renaissance que du gothique tardif, ce cahier de modèles conservé dans une cassette en cuir rappelle le cahier d'esquisses de Villard de Honnecourt.

Les chercheurs supposent que cette cassette provient de la collection du roi Wenceslas IV et certains dessins ont des similarités avec la peinture de l'autel de Hronský Beňadik ou avec l'Épitaphe de Jan de Jeřeň.

Le deuxième chapitre, dédié à la période 1500–1800, est préfacé par l'étude introductive signée par Štěpán Vácha et Martin Krumholz. La Renaissance et le Baroque s'imposent dans les régions tchèques. L'empereur Rudolf II, le monarque intellectuel et artiste qui a encouragé les arts et les sciences et s'entouré des plus brillants créateurs du temps, a mis définitivement sa marque sur la ville de Prague – qu'il avait choisie comme capitale – et sur le reste du pays, où les grandes familles de la hiérarchie de l'empire avaient des domaines. Plusieurs sous-chapitres sont réservés à ce monarque illuminé et drôle qui avait mis ses passions de collectionneur au-dessus des affaires de l'empire : *Rudolf II – The Emperor at Prague Castle* (pp. 414–416), *The Imperial Collection as a « Mirror to the World of Art »* (pp. 417–421), *The Kunstkammer of Rudolf II – More than Rara and Preciosa* (pp. 422–425), *Three Rudolfine Figure Painters* (pp. 426–428). Vienne et l'Italie influençaient d'une manière définitoire le style architectonique et la décoration des palais et des manoirs de l'aristocratie. Révélateurs, dans ce sens, par le titre même, sont deux sous-chapitres : *La Maniera Italica – Arcades in Bohemian and Moravian Chateaux* (pp. 383–385) et *Disseminating the Italian Renaissance in the Lands of the Bohemian Crown* (pp. 386–387). La sculpture funéraire et les formes de glorification de l'aristocratie et des monarques, pour l'éternité – gisants, épitaphes, autels et chapelles –, est analysée avec une grande acribie scientifique dans le sous-chapitre *Repraesentatia & Memoria* (pp. 395–397). Le culte des morts, les cryptes et les cimetières trouvent la place qu'ils méritent dans cette ample étude scientifique : *Death & Memoria* (pp. 595–597), dont la meilleure illustration est celle de la Chapelle de Tous les Saints du monastère cistercien de Kutná Hora-Sedlec, créée entre 1710 et 1712 par l'architecte Johann Blasius-Aichel, comme un Triomphe de la Mort, avec des pyramides de crânes et de tibias, des lustres et des guirlandes de vertèbres, côtes, omoplates et d'autres os plus petits.

L'adoption du protestantisme a été un facteur définitoire pour les changements majeurs non seulement dans le culte religieux, mais aussi dans le style et le décor architectoniques (*The Art of the Lutheran Reformation*, pp. 405–407). On sait bien que les territoires tchèques ont été ravagés par la Guerre de 30 ans qui avait ses champs de bataille sur ces lieux-là. En même temps, la Contreréforme fut un élan pour le développement du style de l'architecture religieuse et les moines jésuites ont eu un rôle essentiel en tant que grands et

innovateurs constructeurs (*The Jesuits as Builders*, pp. 464–467 ; *The Role of the Jesuits in Commissioning Works of Art*, pp. 468–470). Les principaux prélats, tel que l'évêque de Olomouc, Karl von Lichenstein-Castelcorno ou l'archevêque de Prague, Johann Friedrich von Waldstein, furent les patrons des arts et de grands constructeurs (pp. 480–487). Les lieux de pèlerinage de Bohême et Moravie déterminent la construction de nouveaux bâtiments religieux ou la restauration et la décoration de ceux déjà existants et prévoir des attenances destinées à accueillir les pèlerins (pp. 504–509). Un espace bien mérité est accordé à la communauté juive et à ses édifices religieux (*Jewish Prague around the Year 1600*, p.439).

Pour le dernier chapitre dans lequel est analysé le phénomène de la créativité artistique dans l'intervalle 1800–2000, l'étude introductive a été élaborée par Tat'ána Petrasová et Voitěch Lahoda (pp. 603–633). En Bohême et Moravie, il y avait des domaines vastes qui appartenaient à l'élite de l'Empire d'Autriche, extrêmement riche et très cosmopolite, qui adoptait, pour les fastueuses résidences urbaines ou rurales, les styles à la mode en Vienne ou en Italie. En 1796, la Société des Amis Patriotes des Beaux-Arts naît à Prague.

Une figure importante pour son initiation et sa concrétisation a été celle du comte Franz von Sternberg-Manderscheid. La même année, une galerie d'art est mise en fonction, on y expose, temporairement, des pièces des collections privées des membres de l'organisation. Une école de dessin, ultérieurement devenue académie des arts, est ouverte en 1800 sous la direction du peintre Joseph Bergler, venu à Prague de Passau, où il avait été peintre de cour de l'évêque Leopold Leonhard Thun-Hohenstein. Le style Biedermeier et ensuite le mouvement Nazaréenne se sont imposés dans les régions tchèques de la quatrième décennie du XIX<sup>e</sup> siècle.

La peinture avec une thématique historique et la renaissance de l'esprit national apparaissent, tout comme dans le reste de l'Europe, pendant la seconde moitié du siècle. Jaroslav Čermák présente un thème très important pour le passé de son pays, *Les hussites en défendant un passage*, dans une toile de 1857. L'intérêt pour de tels sujets est resté très vif pendant plusieurs décennies grâce au pinceau de Václav Brožík et František Ženišek. Très vite, la peinture de paysages a gagné l'importance qu'elle avait dans le reste du continent, grâce aux peintres de Barbizon. Un important représentant de la peinture en plein-air, Adolf Kosárek, a réalisé un remarquable *Paysage avec un brochet de montagne rose* (pp. 682–683). Dans le même contexte, est analysée la photographie de paysage, d'architecture

et d'objets de collection, affirmée déjà dans la même période grâce à l'objectif d'importants artistes du genre, tel que Andreas Groll et Heinrich Eckert (pp. 684–685).

L'œuvre de Alfons Mucha et le style qui l'a imposé, en France et dans son pays, est brièvement présentée à côté du style symboliste de la fin du siècle (*Neo-Baroque and Art Nouveau ; Le Style Mucha ; The Execution of a Soul ; The Language of Symbols*, pp. 727–740). Toujours de cet intervalle datent quelques monuments dédiés aux héros tchèques, dus à l'ébauchoir de Stanislav Sucharda et Ladislav Šaloun (*Monuments to Czech History*, pp. 741–743). L'œuvre d'un important représentant du renouveau de la peinture, František Kupka, est analysée dans le contexte du mouvement artistique européen et national tchèque (pp. 754–757). En même temps, le cubisme de la peinture de Emil Filla conserve des échos de l'œuvre de Georges Braque et la manière de travail de Bohumil Kubišta des futuristes dans des toiles comme *St. Sebastian* de 1912 et *Le pendu* de 1915. L'architecture tchèque, aussi, a été contaminée par le cubisme (*The New Art III – Cubist Architecture*, pp. 764–766). Les dessins satiriques de Josef Lada, admirable illustrateur du roman de Jaroslav Hašek, *Le brave soldat Svejk*, ne sont pas oubliés, non plus.

Après la formation de l'état de Tchécoslovaquie, à la suite de la Grande Guerre, les courants artistiques qui proliféraient en Europe se manifestent aussi dans le nouveau pays. Dans les années 20, l'avant-garde est très active, autant dans la zone des arts plastiques de chevalet que dans celle de la photographie (pp. 792–797), suivie par la naissance du surréalisme (pp. 819–820). Mais, très vite, ces courants entrent dans un cône d'ombre en même temps que l'ascension du nazisme en Allemagne voisine. Une massive émigration des intellectuels démocrates allemands qui s'opposaient au gouvernement d'Adolf Hitler y trouvent asile, même si la plupart de la population tchèque d'origine allemande sympathisait avec le Parti National Socialiste. Des écrivains comme Thomas et Heinrich Mann, l'historien de l'art Paul Frankl et le peintre Oskar Kokoschka se sont réfugiés en Tchécoslovaquie. Kokoschka a vécu à Prague depuis 1934 jusqu'en 1938, où il a même rencontré Olda Palkovská, devenue sa femme. A cette époque-là, il a fait le portrait du président de la république, Tomáš Masaryk, le paysage *Vue sur Prague de la Maison Kramár* et, en 1937, *Autoportrait d'un artiste dégénéré*. L'occupation de la Tchécoslovaquie par l'Allemagne en mars 1939 et la fondation du Protectorat de la Bohême et Moravie a eu de répercussions dramatiques sur la vie et la création des artistes. Beaucoup ont été

arrêtés par la Gestapo et expédiés dans les camps de concentration, comme les peintres Emil Filla, Josef Čapek, Václav Chad, le sculpteur Zdeněk Dvořák, le caricaturiste František Bidlo et le photographe Jaromír Funke. C'est toujours alors que fut également arrêté le complexe plasticien Alfons Mucha, parce qu'il était Grand Maître de la Loge Franc-maçonne de Tchécoslovaquie. Après sa libération, l'artiste, âgé, va s'éteindre, l'âme brisée par ce déshonneur. Pendant l'occupation, la vie artistique a continué, mais sous l'attentive surveillance de la censure nazie. Deux groupes d'artistes sont apparus, qui ont travaillé, en isolement, sans se manifester publiquement et sans devenir militants dans leurs créations : *Sedm v řílnu* (Sept en octobre) et *Skupina 42* (Groupe 42) (*The Occupation*, pp. 842–845).

A la suite de la libération et la fin de la guerre, mais, sous le talon tout aussi lourd de la propagande communiste et ensuite, de l'occupation soviétique de 1968, l'art tchèque a évolué sur deux plans : un militantisme politique anticommuniste ou une obédience acceptée des obligations politiques (*The Tragedy of the Avant-Garde*, pp. 852–854). La participation à l'exposition Universelle de Bruxelles de 1958 a représenté une ouverture vers l'Occident et a donné un élan au mouvement artistique. Un sous-chapitre est réservé aux arts performatifs des années 60–70 (pp. 894–897) et un autre au Post-modernisme (pp. 903–905). L'architecture contemporaine a une illustration importante dans l'hôtel intitulé *Dancing House* ou *Ginger & Fred*, à Prague, sur les rives de Vltava (*The Old and the New II*, pp. 916–918).

Le volume finit avec une substantielle bibliographie qui couvre 49 pages et un indice des noms très utile, aussi bien que la liste des initiales des noms des auteurs.

*Art the in Czech Lands 800–2000* est un ouvrage de référence pour la connaissance de l'art d'un pays ex-socialiste, tout comme le nôtre, qui a connu toutes les misères d'une histoire hostile, avec des hauts et des bas. Le volume, édité dans des conditions graphiques exceptionnelles, est un modèle pour la façon dont peut rendre connu l'art national d'un peuple de l'Europe Centrale, sans une langue de large circulation (tout comme nous), dans le concert de l'art universel : par des textes courts, impeccablement traduits en anglais, séduisants et informatifs, faciles à parcourir, sans notes de sous-sol, mais toujours accompagnés d'illustrations éloquentes, destinées à soutenir les affirmations des auteurs.

Adrian-Silvan Ionescu

MARY McAULIFFE, *Parisul la răscruce. Jean Renoir, Salvador Dali, Simone de Beauvoir, André Gide, Sylvia Beach, Léon Blum și prietenii lor în anii 1930* (*Paris on the Brink. The 1930s Paris of Jean Renoir, Salvador Dali, Simone de Beauvoir, André Gide, Sylvia Beach, Léon Blum and their Friends*), traduit en roumain par Alina Pevelescu, Ed. Corint, Bucarest, 2024, 396 p. + ill.

Par rapport à ses autres ouvrages dédiés à la Ville des Lumières – dans lesquels Mary McAuliffe nous dévoile soit une métropole en pleine modernisation à l'époque de Napoléon III<sup>1</sup> ou bien, soit une vision ouverte aux blagues et aux grandes folies<sup>2</sup> – celui-ci est sombre, méfiant, il annonce la grande tragédie du conflit armé qui a secoué l'humanité. En connaissant très bien l'histoire de Paris, son évolution urbaine et ses élites, McAuliffe a imaginé un projet d'envergure et de longue durée : la suite d'ouvrages avec la Ville des Lumières en tant que personnage principal et les gens de culture et d'art en tant que protagonistes sur une scène de vaudeville ou de répertoire dramatique. Il y a une très serrée connexion entre les volumes, même s'ils ne respectent pas un ordre chronologique. Au moins, dans le *Paris des années folles* et le présent volume, on trouve parmi les personnages marquants presque les mêmes écrivains, peintres, comédiens, couturiers ou mondains. Seul le fond politique et social change. Et justement, pas pour le mieux...

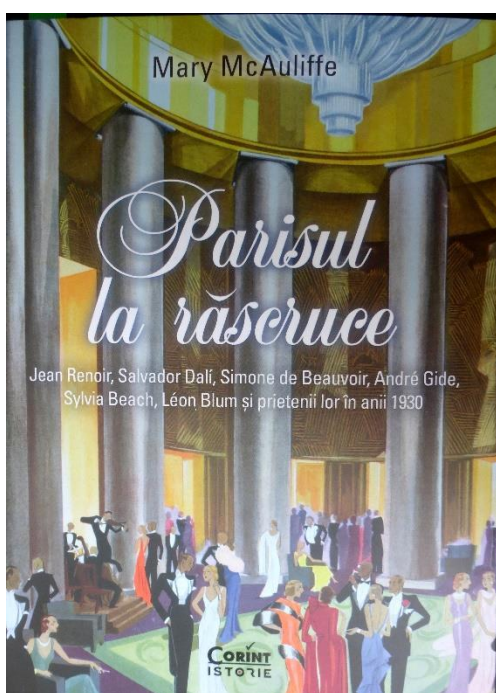


Fig.1. – La couverture du livre de Mary McAuliffe.

La ténébreuse décennie est préfacée par les biographies amusantes des protagonistes à venir et parfois, dans certains cas, par les folies des années

précédentes. Par exemple, Dali et Buñuel lancent, en 1929, le film surréaliste *Un chien andalou* qui bénéficie, en égale mesure, d'un accueil enthousiaste de la part des avant-gardistes et d'un repoussement violent de la part des traditionalistes et de l'extrême droite du groupe des *Camelots du Roi* qui ont dévasté la salle de projection. La relation entre le peintre et le metteur en scène s'est assez vite détériorée jusqu'à une totale rupture à cause des prétentions de Dali selon lesquelles l'idée du film lui aurait totalement appartenu. La même année que la première de la pellicule, Dali avait fait la connaissance de Gala, mariée, à l'époque, avec Paul Eluard – mais partageant, aussi, ses grâces avec Max Ernst, dans un triangle par tous agréé – dont il va tomber amoureux et l'épouser, même si elle était d'une génération plus grande que lui.

Star de la scène de cabaret, Josephine Baker avait gagné sa célébrité avec ses danses exotiques, provenant, paraît-il, du cœur de l'Afrique Noire, qui seraient inadmissibles aujourd'hui, vu l'excessive « political correctness » ... Avec sa petite jupe banane (cachant trop peu ses parties intimes), la Sirène des Tropiques, comme l'appelaient la presse bucarestoise, avait été, en 1928, la principale attraction du Théâtre Cărăbuș de Constantin Tănase, dans le spectacle *Noir sur blanc*<sup>3</sup>. La presse locale publiait des articles élogieux, illustrés par des portraits de la célèbre danseuse (Fig. 2, 3). Chose dont l'auteur américaine ne dit rien, car la bibliographie roumaine lui reste inconnue. Dans un instantané pris dans les rues de Bucarest, publié sur la première page même du périodique *Dimineața*<sup>4</sup>, Baker exprime son enthousiasme devant une petite gitane qui danse Charleston sur le trottoir (Fig. 5). Elle avait été, d'ailleurs, attirée par cette minorité locale, dès son arrivée dans la capitale, selon le journaliste du périodique *Rampa* : « Il y a beaucoup de tziganes ici ? demande Josephine Baker, curieuse »<sup>5</sup>. Elle était devenue si célèbre parmi les roumains qu'ils avaient fait d'elle un logo pour une publicité pour Pedol, un onguent contre les trames : sa silhouette gracieuse, en ébène, surprise en pleine danse, par un graphiste inspiré, démontrait qu'elle n'avait plus aucune douleur et elle était capable de se consacrer exclusivement au Charleston<sup>6</sup> (Fig. 4). Après sa glorieuse tournée européenne, en 1930, la danseuse revient à Paris et reste encore au centre de l'attention du public, grâce surtout aussi parce qu'on préparait l'Exposition Coloniale et le spectacle dont elle était la protagoniste était dédié à ce grand événement pour lequel elle interprétait divers types d'habitants des colonies. Elle a été même choisie Reine de l'Exposition. C'est à ce moment-là qu'elle a lancé la chanson devenue célèbre *J'ai deux amours*.

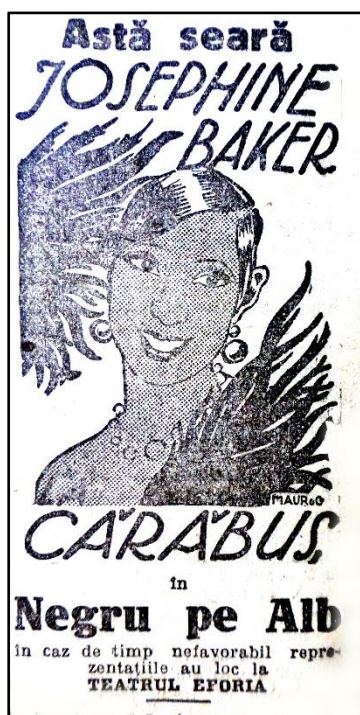


Fig. 2. – *Dimineața*, no.7714/3 juin 1928  
(Ce soir, Josephine Baker au Théâtre Cărabuș,  
dans *Noir sur Blanc*).

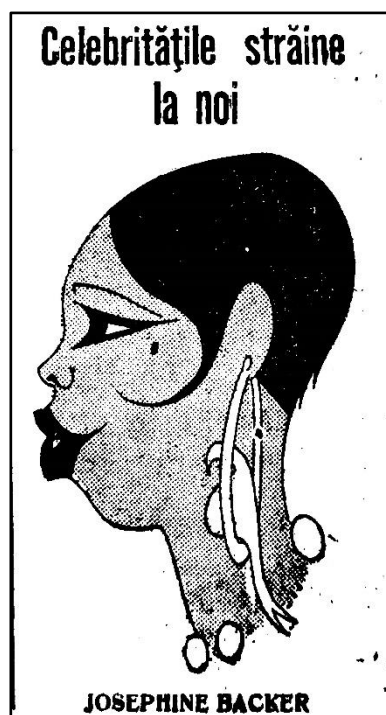


Fig. 3. – *Dimineața*, no.7720/9 juin 1928  
(Les célébrités de l'étranger chez nous :  
Josephine Baker)



Fig. 4. – *Dimineața*, no.7720/9 juin 1928  
(Le secret de l'endiablé Charleston ?  
J'ai fini avec les trames grâce à Pedol,  
dans les pharmacies et drogueries)





Fig. 5. – *Dimineața*, no.7727/16 juin 1928 (Instantané intéressant : Josephine Baker qui admire une petite gitane qui danse Charleston dans les rues de la Capitale).

A ce moment-là, l'Europe était sur le point de bouillir. McAuliffe contextualise très bien l'histoire de Paris tout en regardant, au-delà des frontières, à ce qui se passait en même temps en Italie, Angleterre, Allemagne ou plus loin encore.

Au début, le grand krach de Wall Street de 1930 n'avait pas touché à la France. A l'exception des quelques élites très riches qui menaient encore leur vie de luxe, sans être dérangées par *Le mardi ensanglanté*, des créatrices de mode Coco Chanel et Elsa Schiaparelli, qui gagnaient encore bien avec leurs vêtements si différents stylistiquement, ou de quelques artistes bien cotés (comme Picasso, très riche en monnaies en or déposées à la banque) ou en train de le devenir (comme Dali qui jouait le rôle du fou parce qu'il avait constaté que c'était en sa faveur), la ville avait perdu son éclat et son aura de capitale des arts et de la culture. Les disputes politiques entre la droite et la gauche, les deux avec leurs extrêmes et les attaques étaient à l'ordre du jour, sans que la police intervienne d'une manière efficace. L'antisémitisme avait touché des côtes maximes, après, surtout, l'échec de la politique populiste du gouvernement de Léon Blum et l'ascension fulminante d'Adolf Hitler dans la position de chancelier du Reich, lorsque la plupart des juifs riches allemands s'étaient réfugiés en France, car les opinions politiques des expats étaient de gauche. Les sentiments antisémites avaient atteint le paroxysme : offensés parce que la voiture élégante d'un député voulait dépasser le cortège funéraire d'un chef du mouvement de droite, l'Action Française, plusieurs

cambrioneurs l'attaquent et, lorsqu'ils découvrent à l'intérieur, le socialiste Blum, ils l'attaquent avec bestialité, prêts à le lyncher. L'antisémitisme portait le masque du nationalisme ! Pour le calomnier, surtout après son élection en tant que premier ministre, on avait lancé la rumeur que Blum était né en Bessarabie et, il n'était donc pas un français véritable, mais un étranger, ce qui n'était pas vrai. Mais les nationalistes n'acceptaient pas « la France sous un juif », selon le titre même d'un éditorial de l'*Action Française*, un périodique de l'extrême droite.

En 1935, la société française était devenue très nerveuse, polarisée entre la gauche et la droite, toutes deux, des camps extrémistes. On se trouvait sur un baril de poudre et il y avait la possibilité qu'un inconscient quelconque l'allume... La haine et la lutte de classe étaient de plus en plus fortes. Les classes d'en bas formaient un fond mouvant, sombre, menaçant, telle une masse de manœuvre des partis de gauche ou de droite, fond sur lequel le profil de la guerre se montrait. Par rapport aux livres antérieurs de cette série, axés sur l'art et la culture, celui-ci est plutôt un livre d'histoire sociale et politique. Paris n'y est plus le personnage principal, ni, au moins, un décor des actions de certains parisiens, parce que l'auteure suit l'évolution des événements internationaux et change le cadre en fonction du lieu où le sort conduit les divers parisiens : André Gide à Moscou et à travers la Russie staliniste pendant 9 semaines, en 1936, (d'où il revient déçu et publie un essai critique à l'adresse du grand pays soviétique), le metteur en scène Jean

Renoir, toujours à Moscou, pour présenter son film qui avait manqué de succès dans son pays et, en décembre 1936, Elsa Schiaparelli, en compagnie de Cecil Beaton, ouvre, à Moscou, une exposition de luxe : textiles, champagne et parfums, tout cela dans un endroit extrêmement pauvre, où l'élégance était exclue... Ensuite, on découvre Malraux à Madrid, avec son groupe de pilotes mercenaires au service des forces démocratiques de la Guerre Civile espagnole, là où vont se déplacer également Hemingway, John Dos Passos et autres afin d'observer l'évolution des événements. Le catalan Dali, en échange, ira aux Etats Unis pour ouvrir une exposition, aussi bien que Coco Chanel, qui, en traversant l'océan sur le paquebot de luxe « Normandie », espérait conquérir l'Amérique et surtout Hollywood avec ses collections de mode. Le Corbusier est revenu déçu d'Amérique, il n'avait pas aimé les gratte-cieux et ses conférences n'ont pas convaincu les américains à l'égard de ses principes de renouvellement. Il a été en même temps offensé par un illustre collègue, Frank Lloyd Wright qui n'a pas trouvé le temps de le rencontrer. Et surtout parce qu'il n'a pas été reconnu en tant que célébrité en matière d'architecture, comme il l'aurait aimé. L'Union Soviétique, non plus, n'avait pas apprécié ses projets et ne les avait pas mis en œuvre.

En continuant la lecture, on a le sentiment que, peu à peu, Paris est couvert d'une ombre énorme qui va tout envelopper, telle l'ombre du Diable au-dessus de la petite ville allemande, victime du fléau, dans *Faust*, le film de 1926. En ignorant l'ombre immense de la pellicule du metteur en scène Friedrich Wilhelm Murnau, il y avait des gens qui continuaient à s'amuser comme des fous, tout en défiant les avertissements du prêcheur, jusqu'à ce que la foule ivre et déchaînée, aussi bien que le religieux, avec ses quelques paroissiens pieux, seront détruits par les mauvais esprits.

Dans ce livre, la ville de Paris pendant la quatrième décennie du XX<sup>e</sup> siècle apparaît comme le Nouveau Babylon. La métropole avait l'air d'appartenir de moins en moins aux parisiens ou aux vrais français, car elle se trouvait sous l'emprise des intellectuels étrangers égarés là-bas. Un titre du livre plus convenable serait *Le Paris américain*, car une grande partie fait référence aux expats du Nouveau Monde ou de la « Génération Perdue » qui avaient choisi cette capitale européenne plus libérale que les autres, où ils pouvaient se manifester librement, publier leurs volumes plus facilement que dans leurs pays où ils n'auraient pas été imprimés ou acceptés par une société pudibonde, puritaine ; ils avaient à la discrétion des nourritures et des boissons raffinées (vu que, dans leur pays, la prohibition a duré jusqu'en 1933). Mais ils étaient peu adaptés et la société française les avait assimilés d'une façon superficielle, la preuve en est qu'ils actaient dans un cadre assez restreint, autour de la librairie anglaise *Shakespeare and Company*, tenue par Sylvia Beach, Rue de

l'Odéon. Ils ne communiquaient que dans leur langue natale, ils s'enviaient, se critiquaient, se disputaient, se calomniaient et même se battaient. A la lecture des premiers chapitres, on se retrouve au noyau même de la pellicule *Midnight in Paris* de Woody Allen (2011) et on participe, à travers le temps, à ces rencontres du monde littéraire américain affirmé en France. Devant nos yeux, défilent Ernest Hemingway, hautain, querelleur, mauvais payeur, qui ne retournait jamais les livres prêtés, coureur de jupons, alcoolique, toujours prêt à se disputer si on le critiquait ou ironisait (à propos surtout de sa masculinité...), F. Scott Fitzgerald, dans une constante compétition avec Hemingway à propos du prestige et de la célébrité des livres publiés et marqué par la maladie aggravée de sa femme Zelda, Henry Miller, le seul à être totalement assimilé, car il parlait bien le français et avait été accepté dans des cercles locaux, mais pauvre, vivant chez des amis, préoccupé par le sexe, indifférent à la politique, Gertrude Stein et sa compagne Alice B. Toklas, patronnes de salon littéraire pareil à ceux des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, avec des sympathies et des antipathies claires vis-à-vis des co-nationaux lettrés et une bizarre attraction pour la personnalité du Führer, que personne n'a compris, d'autant plus qu'elles étaient juives. Picasso qui avait fait le portrait de Stein disait que c'était une véritable fasciste ! Parmi ceux-ci, il y avait aussi les irlandais James Joyce et Samuel Beckett, le premier menant un grand train de vie, avec l'argent des autres, surtout celui de son éditeur Sylvia Beach. Dans leur milieu limité, ils finissaient tous par se haïr, plus ou moins. Stein détestait Joyce et Joyce la détestait, à son tour. Le cercle était parfaitement clos ! En fait, Joyce était un personnage difficile qui n'aimait pas les femmes.

Les autochtones parisiens, véritables ou assimilés, sont minoritaires et sommairement crayonnés dans ce livre. En fouillant dans les biographies de ses personnages, McAuliffe dévoile des détails amusants sur eux.

Les intellectuels français avaient, pour la plupart, des sympathies de gauche. Certains étaient membres du Parti Communiste Français, tel que Louis Aragon, Paul Eluard et André Breton. Les deux derniers vont quitter l'organisation en 1933, car ils n'étaient pas d'accord avec le pacifisme manifeste du parti. André Gide, sans être membre, a servi quand même au parti lorsqu'il a présidé l'assemblée de l'Association des Ecrivains et des Artistes Révolutionnaires, ensuite, il a représenté la France au Congrès Européen Antifasciste.

Ces gens intelligents, modèles dans leur patrie, nourrissaient une fascination bizarre pour le Pays des Soviets. Mais, après avoir eu l'opportunité de les visiter, ils n'étaient plus tout aussi enthousiastes, bien au contraire, ils allaient critiquer ce qu'ils avaient vu là-bas, tout comme Gide.

Mais, parmi les parisiens d'élite, il y avait aussi ceux qui sympathisaient la droite, comme Coco

Chanel ou le grand créateur de parfums François Coty. Evidemment, le compositeur Igor Stravinski, qui s'était enfui de la Russie communiste, ne pouvait être de gauche. Politiquement, aucune manifestation, mais on le déclarait antisémite, même si les allemands le croyaient juif...

Un autre monstre sacré de l'art moderne, Constantin Brâncuși, menait son existence assez tranquille et voyageait beaucoup pendant ces années ténébreuses. Il avait du travail et était entouré d'amis dévoués. On ne le mentionne qu'en passant, même si la bibliographie était suffisamment riche pour y trouver assez de détails sur l'artiste, sa vie et son activité à cette époque-là.

Charles de Gaulle, officier supérieur et bon observateur des réalités politiques-militaires, critiquait l'attitude défensive et la mentalité du gouvernement qui considérait la Ligne Maginot inexpugnable, tandis qu'il militait pour la modernisation de l'armée française en lui procurant des chars nécessaires pour une offensive à une attaque allemande qui préfigurait son imminence. Mais ses opinions furent ignorées, même par le maréchal Philippe Pétain, brave et expérimenté soldat, c'est vrai, un peu démodé. Leur relation a été froide et le maréchal le croyait mal élevé.

En 1936, la Guerre Civile d'Espagne éclate et, encore une fois, les intellectuels de gauche manifestent leur sympathie pour les républicains ou les légalistes. De nombreux français se sont engagés dans les brigades internationales, les journalistes les accompagnaient pour observer l'évolution des événements, parmi eux Hemingway, George Orwell, John Dos Pados.

Le 3 septembre 1939, la France entre en guerre, mais, après une offensive insignifiante dans le Saar, repoussée sans difficulté par les troupes allemandes, cette « Drôle de Guerre » s'ensuit, avec l'attaque du Reich qui se faisait attendre et l'insécurité à tous les niveaux. Des civils et des militaires étaient dégringolés. Les intellectuels riches et les aristocrates

se cachaient dans le sud, dans les élégantes stations du Midi, loin de la ville de Paris qui allait être la cible des bombardements ennemis. Ce qui n'est pas arrivé pendant les premiers mois de guerre, comme à Londres. A cette époque-là, la principale préoccupation de Jean Cocteau – qui vivait, quand-même, dans l'élégant Hôtel Ritz, dans une chambre payée par Coco Chanel! – était l'impossibilité de se faire procurer d'opium pour apaiser sa tristesse, après la mobilisation de son partenaire, l'acteur Jean Marais. Breton, Eluard, aussi bien que Jean-Paul Sartre et Jean Renoir avaient été mobilisés, le dernier, au Service Cinématographique de l'Armée. Mais la vie suivait son cours normal dans la capitale française, malgré les restrictions de l'illumination nocturne et les rationalisations alimentaires, les cafés et les restaurants étaient ouverts, les salles de spectacle attiraient encore le public. Josephine Baker jouait au Casino de Paris dans la compagnie de Maurice Chevalier.

Ensuite, Paris a été déclaré ville ouverte et l'occupation allemande s'y est installée, jusqu'en 1944.

Le volume, même s'il est destiné à un grand public, a une allure académique par son appareil critique très riche, son ample bibliographie finale – qui, tout comme dans les ouvrages antérieurs, est presque exclusivement en anglais, y compris les auteurs français, ce qui n'est pas tout-à-fait naturel pour un auteur prétentieux... – les indices des noms et une illustration, restreinte, mais éloquente.

A l'exception de minuscules omissions ou le contournement de certaines personnalités ou événements, le livre de Mary McAuliffe est agréable, informatif, écrit d'une manière alerte, bien documenté et argumenté, donc, une lecture qu'on recommande à tous ceux qui désirent apprendre davantage sur la Ville des Lumières dans des temps difficiles.

Adrian-Silvan Ionescu

<sup>1</sup> Mary McAuliffe, *Paris, Napoleon al III-lea, baronul Haussmann și crearea unui oraș al visurilor*, traduit par Adina Ihora, București, 2021.

<sup>2</sup> Idem, *La Belle Epoque. Amurgul unei lumi*, traduit par Alina Popescu, București, 2020 ; idem, *Parisul anilor nebuni*, traduit par Adriana Decu, București, 2018.

<sup>3</sup> *Dimineața*, no. 7714/3 juin 1928, p. 2.

<sup>4</sup> *Dimineața*, no.7727/16 juin 1928, p. 1.

<sup>5</sup> *Josephine Baker la București. Sosirea în Gara de Nord. Prima repetiție. De vorbă cu Sirena Tropicelor*, in *Rampa*, no.3107/4 juin 1928.

<sup>6</sup> Le secret de l'endiablé Charleston ? j'ai fini avec les trames grâce à Pedol, dans les pharmacies et drogueries, in *Dimineața*, no.7720/9 juin 1928, p. 2.

Notes

