

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Beaux-Arts

EDITEUR: ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

TOME
XI
1974

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

PAUL PETRESCU

Membres:

RADU BOGDAN

MARCEL BREAZU, membre de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de
Roumanie

THEODOR ENESCU

DAN HĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie
des Sciences Sociales et Politiques de la République Socia-
liste de Roumanie

ION JALEA, membre de l'Académie de la République
Socialiste de Roumanie

EMIL LĂZĂRESCU

REMUS NICULESCU

AMELIA PAVEL

MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de
Roumanie

RĂZVAN THEODORESCU

SORIN ULEA

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre de l'Académie de la
République Socialiste de Roumanie et membre de l'Aca-
démie des Sciences Sociales et Politiques de la République
Socialiste de Roumanie

TEODORA VOINESCU

Secrétaire scientifique de rédaction:

IOANA VLASIU

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

A la suite des modifications survenues dans le régime de nos publi-
cations périodiques, la REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART,
série BEAUX-ARTS, paraîtra, à partir de ce volume, une fois par an.
Toute commande de l'étranger — fascicules et abonnements — doit
être adressée à ROMPRESFILATELIA, Boite postale 2001, București,
România, ou bien à ses représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange
ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea
Victoriei, Bucuresti, Tél. 50.44.68

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Str. Gutenberg 3 bis, Tél. 16.40.79, BUCUREȘTI VI, ROMÂNIA

Sommaire • REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série BEAUX-ARTS

Tome XI, 1974

ION FRUNZETTI, Les Chances théoriques de la critique d'art	3
VASILE DRĂGUȚ, La Restauration des monuments historiques dans la perspective de trois décennies d'activité	11
IOANA VLASIU, Sur l'Evolution contemporaine de l'art monumental roumain	37
VIRGIL VĂTĂȘIANU, Betrachtungen über den Figurenschmuck der ADA-Handschriften	59
NOUBAR BABOUKHIAN, L'Architecture folklorique de la région de Meghri dans la République Socialiste Soviétique d'Arménie	85
JAN HAROLD BRUNVAND, A Survey of Mormon Housing Traditions in Utah	111
MARIA CONSTANTIN et IRINA MARIN CAJAL, Les Œufs ornés dans l'art populaire roumain	137
MIECZYŚLAW POREBSKI, L'Art contemporain et la notion de l'image	149
TRAVAUX PARUS	155

Ion Frunzetti

La critique artistique est l'œuvre du XX^e siècle. « Avant, il y a eu des critiques, mais il n'y a pas eu la critique ». C'est là un mot de Thibaudet, souvent évoqué. De nos jours, la critique considère s'être constituée de longue date, en tant que discipline limitrophe entre l'esthétique et l'histoire de l'art. Plus précisément, elle semble dater à peu près depuis l'époque où Benedetto Croce proclama le principe suivant lequel « la véritable interprétation historique et la véritable critique esthétique coïncident »¹. Les critiques traversent cependant aujourd'hui une crise aporétique, peut-être encore plus grave que celles de naguère : une fois de plus, ils recherchent leur raison d'être ; et qui, l'ayant trouvée, la chercherait toujours ?!

Les « critiques » qui, pour reprendre l'affirmation de Thibaudet, semblent avoir existé de tout temps, ont consommé tour à tour une position théorique après l'autre.

Tout d'abord, dans l'antiquité classique gréco-latine, ils se maintinrent dans les limites de la *réflexion philosophique* sur la nature du Beau et aux considérations ayant pour objet un *idéal esthétique hiérogamique* (mariage de l'humain et du divin). Ils furent ensuite *normateurs*, pour devenir — et le rester — tout au long du Moyen Âge, auteurs de *préceptes*, de *recettes* destinées à la pratique artistique, d'où la nécessité d'établir des *canons*. Cette attitude, réduite à une menue pratique d'atelier, devait persister alors même que les buts de l'art changèrent : en effet, après la chute de l'Empire Romain et la proclamation du christianisme comme religion d'Etat, l'art devint dans l'Occident catholique aussi bien que dans l'Orient orthodoxe, *un instrument de soterias, une voie de salut*, ce dernier étant considéré par tout individu ainsi que par la société comme le seul et « véritable » substratum final de toute activité spiri-

tuelle, qu'elle fût dirigée ou spontanée, et par conséquent aussi de l'art.

Plus tard, la Renaissance allait abonder en écrits sur l'art, sur sa nature, son origine, ses fonctions et ses fins, sur ses différentes espèces, etc., sans que pour autant elle réussit à faire de la critique artistique un système doctrinaire unitaire. Bien que s'ingéniant à refaire et à paraphraser à sa manière l'Antiquité (ne la reprenant toutefois pas à la lettre), la Renaissance n'aura pas manqué, en adhérant aux grandes thèses philosophiques, de cultiver aussi, en fait de critique, les *biographies*. Écrites à la manière du florentin Filippo Villani (1381) — ce précurseur des *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* du type Vasari, les biographies représentent une forme de critique par trop rudimentaire, ce qui n'aura pas empêché Vasari de passer du XVI^e au XX^e siècle pour « le père de l'histoire de l'art », injustement d'ailleurs, puisqu'il s'agit chez lui d'une conception en tous points similaire à celle de l'histoire des *génies artistiques* qui a persisté des siècles durant, bien qu'elle n'eût rien à voir avec le domaine de la critique, tel que le concept en sera postulé par le monde moderne.

Après un retour au « précepte », à la recette élevée au degré de loi esthétique par le classicisme français du XVII^e siècle,

* Communication présentée au Congrès International d'Esthétique (Bucarest, août-septembre 1972) et débattue dans la II^e Section du Congrès.

la critique académique — forcément canonique elle aussi à cette époque de centralisation monarchique, politique-sociale et culturelle, imbuée de dirigisme — acquiert peu à peu des habitudes explicatives, se laissant modeler d'après le moule de l'archéologie dont l'essor fut particulièrement évident au milieu du XVIII^e siècle. Avec les grandes découvertes d'Italie, l'archéologie s'impose en tant que modèle, et des chantiers comme ceux de Pompéi ou d'Herculanum, ou encore les ruines des temples de Paestum, font rêvasser toute l'intellectualité européenne. . . La critique, dès lors, ne manquera pas de s'imprégner de l'histoire de la culture et des civilisations. Au Siècle des Lumières cependant, elle reviendra au ton de l'exhortation idéologique et politique, ainsi qu'aux hiérarchies éthiques si chères aux Encyclopédistes qui, déjà, défrichaient la voie de la Révolution Française et en préparaient les résultats : l'ère de la démocratie bourgeoise.

Considérer l'œuvre d'art dans sa raison d'être, dans ses significations intrinsèques, allait être le fait isolé de quelques critiques seulement, un phénomène à peine marqué — et au hasard — pendant l'époque romantique si merveilleusement illustrée par Baudelaire. Mais, le XIX^e siècle qui, à partir de sa seconde moitié, devait se préciser comme le siècle du scientisme et du positivisme typologique, fit de la critique artistique tout autre chose qu'une discipline ayant le goût de son autonomie. En cette fin de cycle culturel, elle aura été, tour à tour et avec une fréquence accrue, l'annexe des autres disciplines connues ; tenant ainsi de la philosophie dans le cas des successeurs de Hegel, de la psychologie ensuite et, plus tard encore, avec Gustave Théodore Fechner, d'un des rameaux de celle-ci, la psychologie expérimentale, elle finira par emprunter, les unes après les autres, les thèses explicatives de la sociologie générale, et de l'histoire (chez Taine), de l'archéologie historique (chez Burckhardt),

de l'histoire spéciale et biographique chez les successeurs de ce dernier.

L'explication de l'œuvre d'art en elle-même demeurait donc, en dépit de tous ces échelons successifs que la critique d'art gravissait dans son développement périphérique, au second plan par rapport à l'ampleur du discours périégétique. Vains ou intéressants, les interminables débats des critiques sur la paternité et la datation de l'œuvre associent au critère chronologique « l'image synoptique » dans le but de créer « le tableau de l'époque », froid schéma factologique, d'une conception excessivement documentaire. Les preuves écrites, les actes, les inventaires, les contrats ne sont que des témoins sur les significations extrinsèques de l'œuvre considérée, leur aveuglante multitude tuant, avant qu'elle eût pris forme, la vision sur le véritable sens de l'image artistique.

Si les débuts du XX^e siècle voient naître la critique artistique, c'est aux réflexions d'ordre esthétique des artistes mêmes qu'on le doit, plutôt qu'à une pensée systématique qu'on serait en droit d'attendre de la part des théoriciens proprement dits. Car elles ont été, en effet, à cette époque, innombrables, les réflexions esthétiques des artistes, et non seulement fréquentes en tant que phénomène, mais profondes, c'est-à-dire pleines de sérieux et d'authenticité. Aussi, ne pouvaient-elles manquer d'inciter les théoriciens à penser l'art et ses produits avec un enthousiasme que le passé n'avait jamais connu. L'ambition de créer une « science de l'art », ayant un objet à soi (l'œuvre) et des méthodes comparables à celles des sciences de la nature, appelle leur attention non seulement sur les phénomènes artistiques contemporains, dont les résonances spirituelles étaient aussi variées que touffues, mais encore sur ceux de ce passé qu'ils se mettent à interpréter en partant d'autres systèmes idéels.

Max Dessoir est le créateur de plein droit de la théorie des arts. Lorsqu'en 1906 il fonda, avec Emil Utitz la « Zeit-

schrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft », ce mérite — d'avoir entrevu la possibilité de faire de la critique d'art une discipline, une « théorie » — il le partageait pourtant avec quelques autres : Adolph Hildebrandt, le sculpteur, et le peintre Hans von Marées sont les fondateurs de la « pure visualité » en critique (*Reine Sichtbarkeit*), dont il est probable que le rayonnement spirituel dans l'époque n'aurait pas été si formidable sans des affinités bien évidentes entre ses créateurs et l'épistémologue, critique et esthéticien Konrad Fiedler, ainsi qu'avec Heinrich Wölfflin, historien de l'art et père d'une « histoire de l'art dépourvue de noms propres », mais où seules des typologies de style seraient toutes-révélatrices. Se débarrassant du discours périégétique, la nouvelle théorie va droit au cœur du problème : le contenu par lui-même de l'œuvre, abstraction faite de son sujet anecdotique ou littéraire, c'est-à-dire de cette foule d'affects et d'impulsions qui découlent directement de la force d'expression du langage plastique. Quels que soient les thèmes, les œuvres d'art ont pour mission de transmettre aux spectateurs d'une façon immédiate des segments de la vie intérieure de leurs auteurs ; elles sont censées le faire au moyen d'une organisation adéquate de la structure formelle de l'image. Mais, dans cette application à la critique artistique des nouvelles idées concernant la méthode la plus propre à l'exégèse, pourrait-on ne pas reconnaître Goethe, préconiseur de la méthode morphologique et archétype du « paléontologue » des sciences de l'esprit, amoureux de l'« Urphänomen » et de la « forme originale » qu'il cherche passionnément à travers les multiples formes dérivées ? Goethe, enfin, dont nous croyons pouvoir faire descendre Wölfflin et Fiedler...

L'idée que le sens de la vue est créateur de valeurs épistémologiques ou, en d'autres mots, que l'action de voir acquiert grâce à l'image artistique la signification d'un véritable « connaître », se revêtant par cela

même de sens esthétiques qui la font apte de découvrir l'essence de la réalité sans l'aide du concept, s'est accréditée à partir des dernières trente années du XIX^e siècle avec l'apparition de l'*Einfühlung* (concept de l'empathie, intropathie, ou sympathie symbolique) créé par Herder et défini en 1872 par Vischer comme une activité affective qualifiée au niveau de l'esprit. Dès lors, dans une perspective qui demeure malgré tout d'essence romantique, panthéiste — celle du mariage du spirituel et du matériel — les formes du monde extérieur deviennent, par l'effet de cette activité, autant de symboles de notre vie intérieure. Immédiatement après l'apparition de cette idée (« L'action de voir qualifiée pour une fonction cognitive », — Fiedler), W. Worringer lui attribue aussi (en 1908, avec son *Abstraktion und Einfühlung*) le processus d'abstraction, lequel, jusqu'alors semblait exclusivement intellectuel, mais qui, pour notre philosophe, ne signifie que l'« intégration de l'empathie ». En suivant sa marche, l'esthétique de l'empathie formule ensuite l'idée du « transfert intropathique » (ou empathique) qui ne serait que « l'accord foncier du sujet et de l'objet contemplé ». Cette thèse devait aboutir grâce à Théodore Lipps à l'attribution d'un caractère psychologique à la notion rendue d'ailleurs équivalente de celle créée par Jean-Marie Guyau, notamment « la sympathie — comme sociabilité ». L'esthétique de Guyau en est effectivement fondée, puisqu'il attribue à l'art le rôle d'un liant entre l'homme et son univers (animé ou inanimé), entre l'individu humain engagé dans le dialogue avec l'environnement, et les éléments de celui-ci.

Avec Karl Groos, créateur de la théorie de l'« art en tant que jeu » — théorie qui connaît de nos jours un renouveau de faveur —, la spécificité de l'esthétique réside justement dans l'élément ludique contenu dans l'« innere Nachahmung » (« imitation interne »), sorte de « revivre l'objet » (« *Nacherleben* ») perçu exté-

rieurement en tant que structure (laquelle peut même être *spatiale*) et transformé à l'aide de cette opération du « revivre » dans un processus de vie intérieure se consumant *temporellement*. L'image artistique (« Schein »), *pleinière* comme seules les sensations le sont, et *ordonnée*, comme seuls les concepts peuvent l'être, jouit par conséquent des statuts d'un type d'existence équivoque — n'étant tout-à-fait du genre ni des premières, ni des seconds, mais comportant certains caractères des deux —, ce qui peut l'amener à occuper une place de choix dans l'ensemble de l'activité spirituelle humaine, à conquérir notre *vertex*, le sommet de notre être, à acquérir donc de la *verticalité*. De fait, c'est bien la *verticalité* qui constitue la dimension spécifique de l'acte esthétique se déroulant parmi les hauteurs des aspirations humaines et la profondeur de la vie spirituelle mesurée au degré d'humanisme atteint par le sujet.

La mise en rapport de la doctrine de l'empathie avec les théories symbolistes de l'art, affirmées au seuil du nouveau siècle, et tout particulièrement avec l'idée du « symbole évocateur », suivant laquelle un objet peut être institué comme symbole de certaines réactions émotives réfléchies intropathiquement dans son image, a permis à la critique de marquer un nouveau pas, dans son développement de teinte positiviste en formulant la théorie de l'« illusion symbolique » propre à l'art. L'illusion symbolique nous fait espérer qu'il existerait dans la nature (animée ou non) un sens homologue à celui que nous nous reconnaissons avoir dans la vie. Dans ce contexte également, c'est *Johannes Volkelt* qui aura mené cette esthétique à son apogée, puisqu'elle équivaut chez lui la technique de l'intégration de l'homme dans le monde. Une sorte de « vision des sens affectifs » remplissant notre vie objective (« Gefühlserfülltes Anschauen »), voici le plus célèbre des concepts de Volkelt et qui, par ailleurs, a prêté une nouvelle vigueur aux schémas

idéals des catégories esthétiques. Un an après la parution du premier volume de l'*Aesthetik* de Volkelt (1905), *Max Dressoir* qui devait le supplanter en importance, entreprenait de faire la critique de toute l'esthétique précédente et de démontrer les nombreux inconvénients de la doctrine de l'empathie qu'il tenait, entre autres, pour insuffisante lorsqu'il s'agit, par exemple, d'expliquer des phénomènes artistiques basés sur l'harmonie formelle et la régularité, sans l'aide des représentations physiomorphes (ce sont l'art décoratif, l'art ornemental, l'architecture). Dressoir préconisait dès lors la séparation de l'esthétique d'avec la science générale de l'art, souhaitant de la sorte en tout premier lieu empêcher la dissolution de l'activité du théoricien de l'art dans une espèce d'exercice spirituel à valeur sotérique, comme c'est au fond le cas de l'intégration de l'homme dans le monde. Sans qu'il se soit effectivement proposé de proclamer le caractère empirique de l'art, Dressoir n'en a pas moins encouragé la critique artistique à cette attitude, laquelle est d'ailleurs demeurée un acquis de la pensée sur l'art et sur la mise-en-théorie de l'art, depuis l'esthétique expérimentale aux courants de l'actualité : la linguistique artistique, le structuralisme, la sémiologie, la sémantique et, enfin, la théorie de l'information. *Ernest Cassirer*, lui, s'avère un précurseur de la sémantique (1923 — *Philosophie des formes symboliques*), puisqu'en s'adonnant pour la première fois à une analyse du genre dans le cadre de l'affirmation que l'art serait un comportement (« ein Sich-Verhalten ») de l'homme dans l'acte de s'exprimer soi-même, il procède à l'individuation des caractères de l'expression à l'aide d'une « théorie des signes », les théoriciens de la nouvelle direction proclamant la possibilité d'une critique basée sur le *décodage des systèmes de signes individuels*, autrement dit sur un système de lecture. L'unique donnée concrète dans les nouvelles propositions sémiologiques, c'est

l'œuvre d'art, ce qui, en fin de comptes, réduit la tâche des chercheurs de *structures formelles typiques* à la seule découverte d'une *logique des formes*, apte de se justifier théoriquement. Le point de vue de Croce qui fait de l'esthétique l'équivalent de la linguistique semble, dans la perspective des nouvelles directions, rien qu'une métaphore. Au fond, la linguistique — entendue en tant que système de détermination du type propre à chaque langage — est l'aboutissement des recherches de tous ceux qui mettent au premier plan le problème de la « communication », à travers l'art; nous citerons dans ce sens Charles Morris — et, pour ne pas être injustes à l'égard d'un précurseur, nous n'oublierons pas non plus J. A. Richards qui aura soutenu quarante ans plus tôt des thèses similaires —; nous rappellerons aussi, sur la même ligne, tous ces récents défenseurs des méthodes usant de l'information dans l'analyse des phénomènes artistiques.



La tentative de renouveler le discours critique sur des bases scientifiques, en ayant recours à la lumière projetée sur les phénomènes esthétiques par les recherches entreprises au sein des diverses disciplines apparentées, a donné des résultats appréciables; c'est le cas, entre autres, de la linguistique structurale, de la sémiologie et de la sémantique (de quelle « secte » qu'elle soit); mais les critiques, tout en se repliant attentivement sur leur mission, tout en reconsidérant continuellement leurs buts, leurs moyens et leurs méthodes, jusqu'au domaine même et aux traits qui le différencient des autres disciplines, n'ont pourtant pas gagné l'appréciation du grand public, encore moins sa sympathie et son intérêt quant à l'intense travail qu'ils dispensent, semé parfois de téméraires efforts héroïques; d'autant moins peut-il s'agir de le voir « homologué » en guise de récompense! Criant encore « harro sur le baudet »,

comme les fauves à l'âne innocent, dans La Fontaine, on se plaît toujours à accuser de « formel » ce genre de labeur, cette critique artistique alourdie de technicité et de verbalisme; d'ailleurs, l'objection générale concernant « la technicité du langage critique » est devenue un véritable slogan répété à qui mieux-mieux. Jamais peut-être comme de nos jours, n'aura-t-on formulé plus de doutes, ni de plus puissants, sur la légitimité et l'utilité de la critique moderne accusée de devenir, sous les yeux effarés du public, une sorte de « technique absolue ». La projection d'« un écran linguistique » entre le jugement critique et sa formulation destinée au lecteur ou à l'auditeur (cf. Marcello Pagnini — *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970) et le fait d'« opérer sur le langage par le langage » (cf. Roland Barthes), ce qui amène dans les masses l'impression d'un jeu alexandrin, d'une superfétation du raffinement intellectuel, ont pour résultat d'éloigner des textes actuels de la critique le gros des lecteurs qui les taxent de pédants et vains. Comme l'explique si bien Sergio Pautasso dans *Le frontiere della critica* (Milano, Rizzoli, 1972), pour le lecteur quelconque la critique nouvelle serait devenue « un merveilleux mécanisme destiné à n'être que l'illusoire succédané d'une invention qui semble atteinte de stérilité » (p. 131).

Se pose à nouveau — et pour la quatrième fois? — le problème de la légitimité du discours critique; qu'il s'agisse d'explication de caractère historique ou sociologique, simplement psychologique (amplifiée ou pas de sondages dans le domaine de la psychologie des abîmes de l'être), voire même tout bonnement biographique (dans le style de Vasari), ce que l'on exige du discours critique c'est qu'il concerne effectivement le contenu de l'œuvre d'art. On continue, sans doute, de parler de linguistique, de structuralisme, de « Nouvelle Critique », de sémiologie, de sémantique et de la théorie de l'information — par conséquent aussi de Fernand de

Saussure, Roman Jakobson, Sklovsky, Blanchot, Roland Barthes, Poulet et autres, du Cercle de Prague enfin, autant d'innovateurs pleins de mérite du domaine de l'exégèse critique de l'œuvre artistique —, mais l'image d'une critique narcissiste se reflétant satisfaite dans ses propres nappes d'eau, pour le seul plaisir de s'entendre parler soi-même, continue d'être dénoncée et répudiée.

Il arrive ci ou là — on ne saurait le nier — que la critique des structures formelles jouisse d'adeptes, souvent fanatiques, lesquels vont jusqu'à contester tout autre genre de critique, mais, lors même qu'elle est accidentellement homologuée dans certains de ses objectifs, la critique des structures formelles se voit amendée dans le vieux sens. C'est Suzanne Langer avec sa *Philosophy in a New Key* qui nous le prouve. La découverte de l'« illusion primaire » que cette subtile théoricienne affirme être la base de toute induction subconsciente en musique, ou du « temps virtuel » dans le domaine des arts figuratifs (spatiaux), n'est réalisable qu'avec la collaboration de tout notre univers personnel; il est nécessaire que la « *Lebenswelt* » de chaque individu humain consommateur d'art s'engage dans le déchiffrement du contenu de l'œuvre artistique.

« Signe unitaire imposé à notre entendement » (A. Pagliaro), l'œuvre d'art exige, suivant S. C. Pepper, une compréhension « contextuelle ». En d'autres mots, il s'agit d'introduire à nouveau dans le monde de la critique artistique ces références historiques à l'univers social auquel elle ressortit et à l'expérience humaine générale qu'elle exprime, tout en exprimant aussi l'expérience de l'artiste.

Étant donné qu'ils ressentent comme une faute tragique, comme une sorte de *hybris*, l'absence de perspective sur le tout, cette perspective d'Aristote, les partisans de la grammaire stylistique s'essaient à différencier dans leur système de « *saper vedere* » ou de « *saper leggere* » les données significatives ou pertinentes,

des autres qu'ils désignent sous les vocables d'« accidentelles » ou d'« irréelles », car, disent-ils, « distinguer ce qui, dans la réalité, est réel, constitue le centre du problème de la critique structurale » (Gianfranco Contini, dans *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970). Ou encore: « Toute position stylistique, je dirais même grammaticale, est une position *gnoséologique* » (idem, *Esercizi di lettura*, Firenze, Le Monnier, 1947). Mais qui s'ingénierait jamais à nier le caractère *gnoséologique* de l'analyse linguistique laquelle défait l'œuvre dans ses éléments, ou de la synthèse qui, tout au contraire, la refait à partir de signes alphabétiques expressifs? Le fait d'avoir éprouvé le besoin de reformuler cette vérité implicite nous semble l'effet d'un certain complexe de culpabilité ressenti à force de rengaines trop souvent répétées par le public contre les « meta-langages » et la « para-poésie » de la critique nouvelle.

D'autres fois, la nouvelle critique recourt, telle Ana-Maria Noferi, à la « syntaxe en tant que fonction organisatrice » et comprise comme une « vision législatrice » (« *visione legislativa* »); c'est déduire du caractère concret de l'image artistique (« la *fisicità* ») sa fonction d'instrument de connaissance s'ajoutant à l'instrument intellectuel -- la notion, le jugement, le raisonnement de la pensée abstraite, théorétique.

Georges Poulet, dans les *Chemins actuels de la critique* (Paris, Plon, 1967), considère que l'acte critique par excellence est celui dans lequel, à travers l'œuvre, on découvre, respectivement, les *fréquences significantes* et les *obsessions révélatrices*, ce qui implique, en dernière analyse, un retour à l'unité de caractère de la critique saint-beuviennne.

A la lumière de la toute récente « *phénoménologie de la lecture* », l'acte critique redevient l'enchaînement des transformations du « moi », tout au long de l'acte de réception de l'œuvre, à l'intérieur d'une conscience critique; jusqu'à aboutir à la

totale « compréhension » de l'œuvre d'art, c'est-à-dire à « cette coïncidence entre la conscience critique et le 'moi' profond de l'œuvre », la marche est longue et dramatique : inadhérences, imperméabilité de la conscience à l'égard de la substance du chef-d'œuvre, manque d'osmose momentanée, tas d'embûches difficiles à vaincre et à transgresser sans lutte... C'est cela qui définit la « critique d'identification ». Ce principe signifie, certes, la dépersonnalisation relative de la critique artistique, la censure et la prohibition de certains comportements mentaux et affectifs, l'élimination des préjugés autant que des images et des concepts préfabriqués ; mais, il signifie en même temps la « personnalisation progressive de l'œuvre », la qualification de l'objet pourvu de message esthétique, en le rendant apte de participer au dialogue comme un interlocuteur simili-humain, voire même humain, puisqu'en toute dernière instance l'œuvre artistique s'identifie à la vie intérieure de l'artiste, avec lequel, grâce à elle, le spectateur établit, par delà les distances et le temps, des rapports de fraternité.

« L'acte critique optimal est acte d'amour » écrit Pagnini (*Struttura letteraria e metodo critico*). Il donne de l'appétence pour une vision des rapports de sympathie interhumains déchiffrables dans les relations de l'être avec l'œuvre en cause.

L'idée de rebâtir « l'univers artistique » ou le « cosmos littéraire » — dont on peut se rendre maître à l'aide d'une complexité de signes — semble rapprocher aujourd'hui les deux systèmes de pensée, si différents par ailleurs, du monde de la critique. « Le complexe système de signes déchiffrables par le consommateur d'œuvres d'art, non seulement qu'il constitue et contrôle le signifié même (autrement dit, c'est le complexe sensoriel qui dirige l'être vers le conceptuel et l'affectif traduits par des signes), mais lui confert de plus l'élément esthétique qui le diffé-

rencie » (Pagnini, *Critique du fonctionnel*, p. 157). Cela requiert autant de « rigueur méthodologique » (par référence aux techniques et procédés contrôlables) que de « disponibilité réflexive » (cf. Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1971).

Le même Sergio Pautasso (*op. cit.*, p. 136), affirme que le « champ de la critique est si vaste qu'il peut consentir à d'amples espaces de recherche, soit aux opérations les plus risquées sur le plan technique, soit à une démarche plus médiate », telle que, par exemple, le type d'autobiographie artistique et littéraire entreprise par Enzo Siciliano, qui considère que le genre d'œuvre goûtée par le critique peut fournir la clef de déchiffrement de sa nature humaine.

« La lecture critique — disait Pagnini à propos de la lecture littéraire, bien que cela s'applique également aussi aux autres arts — est une combinaison cohérente des éléments de la perception, un choix dans le champ touffu de l'entropie, déterminé par la présence péculiaire du message de l'œuvre » (*op. cit.*, p. 14, chap. « Lettura critica e metacritica del sonetto venti di Shakespeare »).

Ce disant, voici donc aussi l'entropie du critique (ou de tout autre qui en adopterait le point de vue) engagée dans l'acte de transsubstantiation de la conscience critique dans celle de l'œuvre.

Face à de semblables thèses, mais dans d'autres circonstances, on évoqua souvent les idées de Georg Lukács sur « l'art, expression du vivre le plus pur », sur « la non-transcendance du caractère du vivre » (« Die nicht-transzendierende Erlebnishaftigkeit »), en les rapportant à un mode de concevoir l'acte de la critique comme une amplification de la subjectivité rendue potentielle, telle une emphase de la conscience individuelle, à laquelle on aboutit en vivant l'expérience esthétique qui seule, amène le développement de la sensibilité humaine et contribue à la connaissance de soi-même.

La liaison indissoluble qui existe entre l'acte de l'objectivation et le développement de la sensibilité humaine — soulignée par Marx dans ses manuscrits économique-philosophiques — nous délivre le noyau du processus de développement de la conscience de soi-même au moyen de la réception de l'art. La corrélation qui existe entre la téléologie et la causalité, entre les initiatives de la conscience et l'étude des séries causales objectives, sous peine d'un inexorable échec (« bei Strafe des Untergangs » - K. Marx), explique pourquoi un premier mouvement circulaire, d'extériorisation et d'objectivation du sujet, puis de rétraction en lui-même (théorie formulée par Lukács), constitue le prototype de la réception artistique la plus adéquate à la mentalité moderne. La critique artistique de nos jours se précise de mieux en mieux comme une discipline fondée tout autant sur la philosophie que sur l'histoire de l'art; elle représente en somme le « décodage » des

structures spatiales dans le cadre desquelles le processus de création s'est objectivé, ainsi que leur transposition dans la clef temporelle, autrement dit la réfection du processus qui leur a prêté vie. Lorsque le mouvement circulaire dont nous parlions tantôt touche à sa fin, des rapports humains hors l'espace et le temps, hors l'imperméabilité des cultures, s'établissent avec le créateur de l'œuvre.

« Nos rapports avec les œuvres d'art — dit Claude Roy, dans *Défense de la littérature*, Gallimard, Paris, 1968 — doivent devenir de plus en plus semblables à nos rapports avec les êtres vivants; une écriture (lisez: type de texture formelle artistique) est « le propre instrument de la responsabilité artistique », c'est-à-dire « un acte de solidarité historique, un miroir signifiant de la société »; « la forme cultivée devient, dans ses intentions humaines, fonction, rapport entre la création poétique et la société ».

Notes ¹ Le fait s'est produit de manière significative à l'aurore de notre siècle, en 1900, lorsque Croce a publié dans *Atti dell'Accademia Pontiana* ses

fécondes *Testi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*.

LA RESTAURATION DES MONUMENTS HISTORIQUES DANS LA PERSPECTIVE DE TROIS DÉCENNIES D'ACTIVITÉ

Vasile Drăguț

Discuter, en 1974, le problème des monuments historiques est quelque chose de très naturel. Pas un jour qui passe sans que les journaux ne publient des données sur tel ou tel monument; les bureaux de tourisme organisent des excursions aux monastères de Moldavie ou d'Olténie; les églises fortifiées du plateau transylvain ainsi que les monuments en bois de Maramureș attirent chaque jour davantage l'attention des voyageurs, tandis que la radio et la télévision nous offrent des émissions de plus en plus fréquentes ayant pour thème le patrimoine de monuments de notre pays. Dès lors, loin d'être considérés comme des ombres du passé, de tristes ruines éparses dans des sites oubliés, les monuments historiques s'englobent dans la vie contemporaine comme une présence de plus en plus dynamique, jouissant d'une légitime autorité dans le domaine de la science, autorité justifiée par leur valeur irremplaçable en tant que documents et œuvres représentatifs du génie humain.

Mais, en parlant de la condition des monuments historiques dans l'actualité de l'année 1974, il serait erroné de croire que le prestige dont ils jouissent à présent a été toujours pareil, de même qu'il serait inexact de s'imaginer que ce prestige a été acquis sans des sacrifices parfois très douloureux. Poursuivre le processus de cristallisation du prestige des monuments historiques dans la conscience culturelle contemporaine équivaut, de fait, à une analyse de l'activité déployée dans le domaine de la restauration et de la mise en valeur du patrimoine de monuments au cours des trois décennies entre 1944 et 1974.

En les considérant, à juste titre, comme une « richesse du pays, une richesse de la nation »¹, Nicolae Iorga avait démontré que les monuments historiques représentent « un art de construire qui n'est plus en usage, une beauté que l'on ne saurait plus réaliser et, de surcroît, une somme plus ou moins grande de souvenirs,

quelque chose de l'existence des hommes qui s'y sont glissés, en priant, en combattant, en vivant entre ces murs »².

Malheureusement, le nombre de ceux qui étaient conscients de la valeur des monuments historiques, dans sa complexité réelle, n'était pas très élevé et, sous une forme ou une autre, le patrimoine de monuments historiques en a beaucoup souffert pendant la seconde moitié du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e. L'absence d'un cadre légal correspondant a été aggravée par les nombreuses interventions sur les monuments, interventions incisives, voire catastrophiques, mais motivées par l'étiquette de « restauration ». Avec une véhémence justifiée, le grand historien a, maintes fois, dénoncé les dangers qui menaçaient la vie et l'expression authentique des monuments: l'incurie des autorités locales, une administration incompetente mais, surtout, des pseudo-restaurations. Or, il n'était guère facile de lutter contre ces pseudo-restaurations, car elles bénéficiaient de la haute protection officielle, une véritable école s'étant constituée autour de son principal promoteur, l'architecte français Lecomte du Noüy.

L'œuvre néfaste de Lecomte du Noüy, représentant de l'école puriste inaugurée par Viollet-le-Duc, est difficile à évaluer,

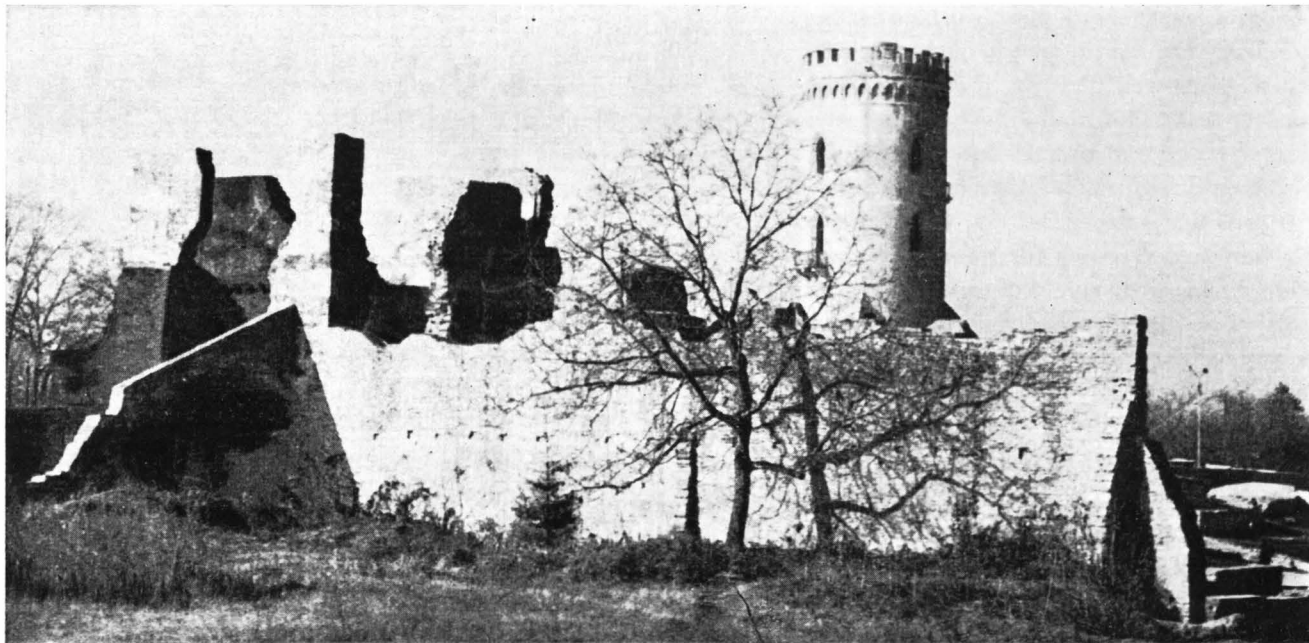


Fig. 1. — Le palais princier de Tîrgoviște, après la consolidation des ruines.

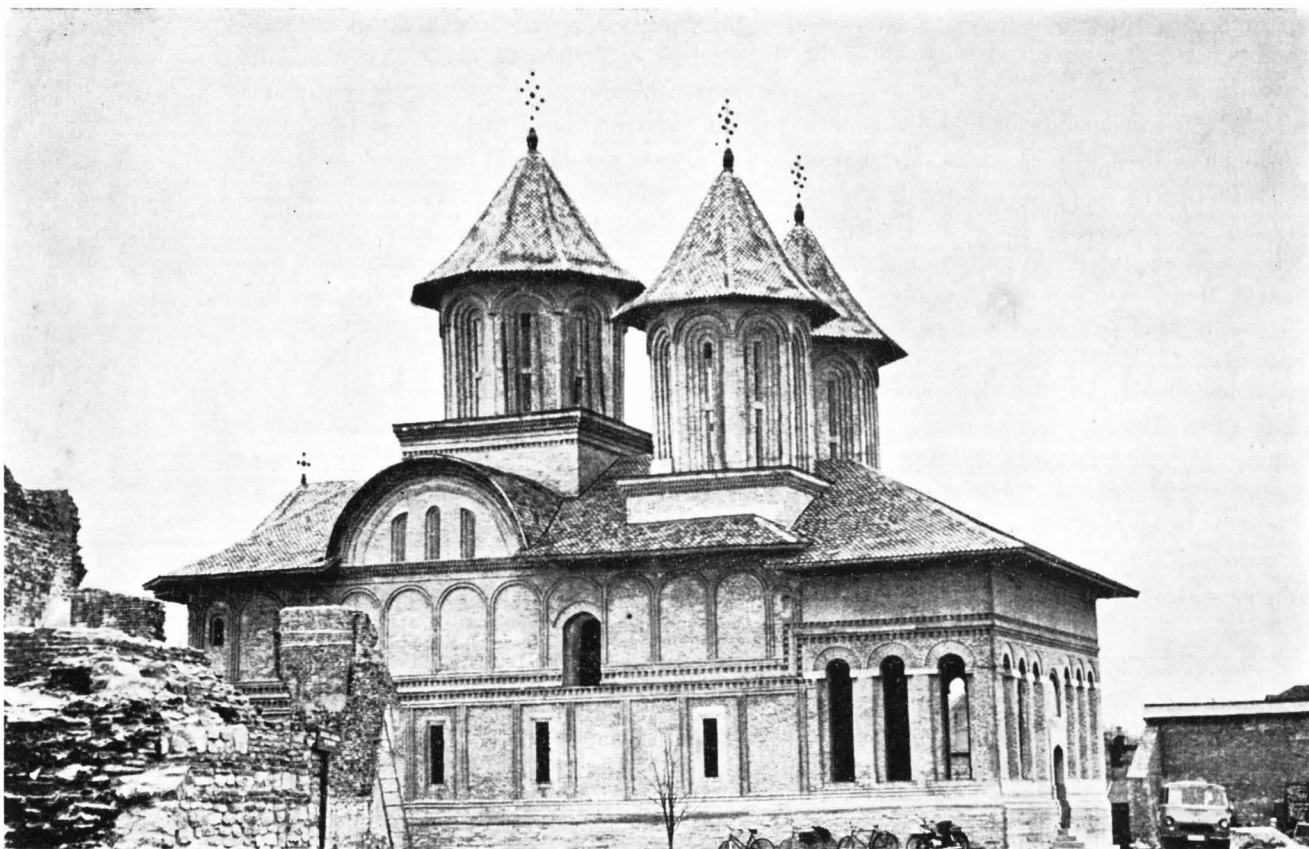


Fig. 2. — L'église princière de Tîrgoviște, fondation de Petru Cercel (1583), après la restauration de 1961—1969.



Fig. 3. — L'église de Densuș (départ. de Hunedoara), après la restauration de 1961–1962.

ses conséquences funestes sur différents plans étant pratiquement incalculables. La démolition intégrale de l'église métropolitaine de Tirgoviște, de l'église Saint-Nicolas, de Jassy, et de l'église Saint Démètre, de Craiova — monuments d'une authentique valeur historique et artistique que la rage du pseudo-restaurateur a fait supplanter par des édifices nouveaux, sans aucune ressemblance avec la forme des originaux détruits, a donné à Nicolae Iorga l'occasion d'adopter une position

tranchante, aussi bien au Parlement que dans la presse: « La Commission des Monuments Historiques répare tout en conservant le bâtiment, tandis que M. Lecomte du Noüy le démolit. Le système de M. Lecomte du Noüy consiste à faire disparaître complètement l'ancien bâtiment pour le remplacer par un autre, nouveau, cependant que le système de la Commission des Monuments Historiques consiste à garder de l'ancien bâtiment ce qui peut être conservé et à



Fig. 4. — La salle du conseil de la résidence princière de Hurez, avant la restauration.

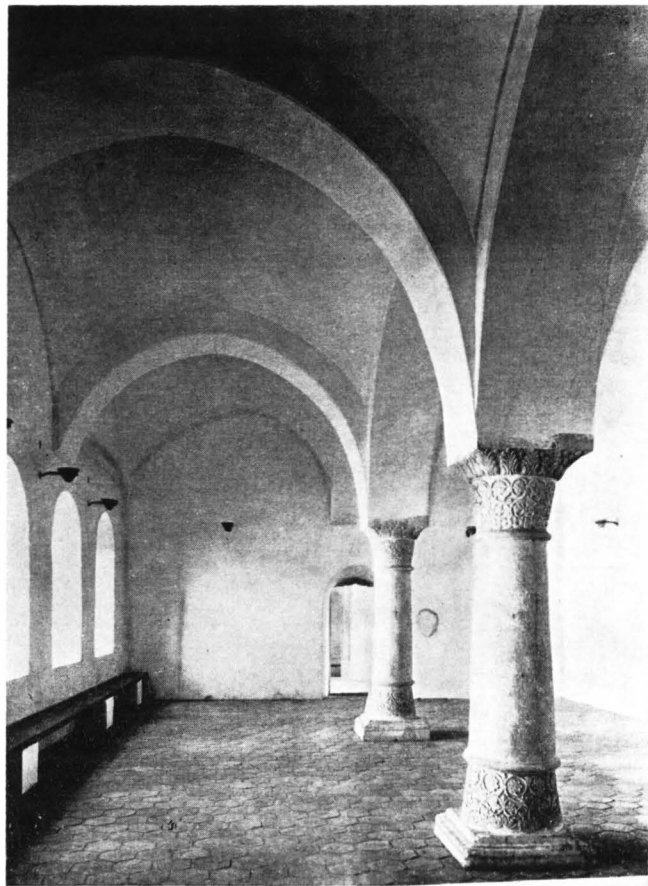


Fig. 5. — La salle du conseil de Hurez; le stade actuel, après la restauration de 1960 – 1965.

compléter les restes de l'ancien bâtiment par des éléments qui pourront lui assurer une durabilité »³.

Pourtant, si le nombre des monuments démantelés à la suite de ce soi-disant processus de restauration n'a pas été trop élevé, celui des monuments défigurés par l'intervention d'un subjectivisme arbitraire des restaurations est impressionnant. Le début avait été fait par ce même Lecomte du Noüy, sous la direction duquel ont été effectués les ouvrages de restauration à l'église épiscopale de Curtea de Argeș et à l'église Trei Ierarhi de Jassy. A Curtea de Argeș, l'architecte français, non content d'éloigner les précieuses peintures exécutées en 1526 par Dobromir de Tîrgoviște, n'a pas hésité à changer le caractère de l'architecture, en faisant peindre sur les murs raclés

des ornements dorés qui donnent au monument l'aspect d'« une pièce montée pour confiserie parisienne »⁴, selon une expression de Theodor Aman. A Trei Ierarhi, on a poussé l'intervention jusqu'à modifier la silhouette du monument, par l'élévation des tours et la transformation du toit, tandis que l'intérieur a subi un aménagement scénographique dont le faux éclat a néanmoins trouvé l'approbation des personnages officiels de l'époque.

Cette mentalité de nouveaux riches, conjuguée à l'ambition des architectes de l'école puriste d'« embellir » les monuments, afin de se mettre en évidence, a eu des conséquences des plus funestes pour notre héritage culturel. Des architectes formés dans l'esprit de l'école de Lecomte du Noüy, tels N. Gabrielescu et I. Băicoianu, ont grossièrement altéré



Fig. 6. — La maison Melic, de Bucarest; avant la restauration.

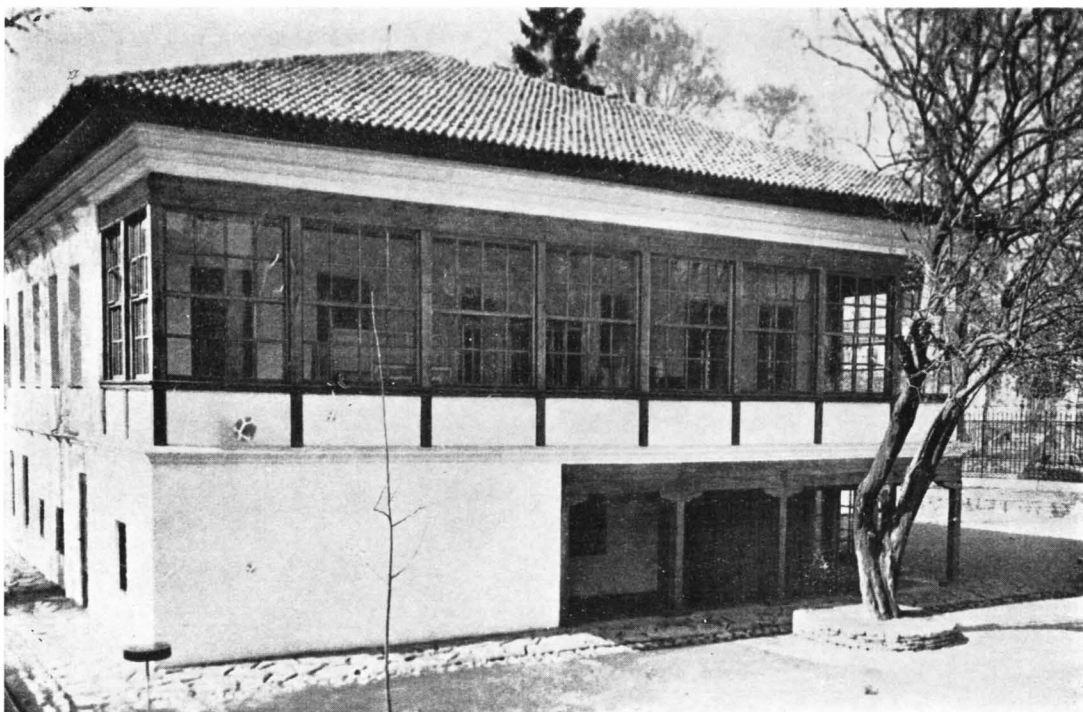


Fig. 7. — La maison Melic, de Bucarest; le stade actuel, après la restauration de 1969—1971.



Fig. 8. — La maison Melic, de Bucarest; vue de l'intérieur, après la restauration.



Fig. 9. — L'imprimerie de Dosoftei, à Jassy, actuellement Musée de l'Imprimerie; le stade actuel, après la restauration de 1967–1969.



Fig. 10. — Le bourg de Tîrgu Mureș; mur d'enceinte antérieur à la restauration.



Fig. 11. — Le bourg de Tîrgu Mureș; le mur d'enceinte avec le chemin de ronde restauré.
Travail en cours.



Fig. 12. — L'église du monastère Secu (départ. de Neamț), avant la restauration.

l'aspect de certains monuments et provoqué en même temps la destruction de précieux témoignages de peinture murale. C'est ainsi qu'en Moldavie les monuments fondés par Étienne le Grand à Hîrlău et à Botoșani ont été revêtus de marbre — matériau jamais employé dans l'ancienne architecture roumaine —, tandis que les toits ont acquis une forme aussi inesthétique et non fonctionnelle que peu conforme à la tradition. Ce qui est plus grave c'est que pour réaliser, à l'église Saint-Georges de Hîrlău, le faux parement en marbre, on a détruit le décor de peinture murale extérieure, dont le souvenir ne subsiste que dans quelques photographies appartenant à la collection de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

En Transylvanie, la section locale de la Commission des Monuments Historiques ayant donné carte blanche aux « restaurateurs », ceux-ci ont gravement dénaturé l'aspect de quelques monuments d'une grande valeur. L'architecte R. Wagner exécutait des modifications fantaisistes aux églises de Peșteana-Hațeg (XIV^e siècle), Rimeț-Alba (XIV^e siècle), Mesentea-Alba (XVIII^e siècle)⁵, etc., tandis que sous l'empire du néoromantisme, l'architecte Debreczeny L. dénaturait la composition architectonique de l'église orthodoxe de Feleac, de l'église réformée de Strugureni et de nombreux autres monuments.

En opposition avec ces manifestations du libre arbitre qui prétendaient néanmoins au titre de restaurations, s'est



Fig. 13. — L'église du monastère Secu après la restauration de 1966–1972. Le petit portique ouest a été éloigné et les deux phases de construction mises en évidence.

constitué — sous l'égide de la Commission des Monuments Historiques et grâce aux diligences personnelles de Nicolae Iorga —, un noyau de spécialistes qui allait donner à l'activité de restauration un contenu adéquat. A l'église princière Saint-Nicolas de Borzești, aux églises Precista de Bacău et Curtea Veche de Bucarest, etc., l'œuvre de restauration s'est préoccupée de la récupération des formes architecturales originales, de leur consolidation et de leur mise en valeur, laissant de côté les vains soucis d'« embellissement », d'« anoblissement » ou de « modernisation » du monument, conçu comme un témoignage authentique d'une histoire

révolue. Grâce à l'activité de l'architecte Grigore Cerchez, à qui l'on doit le sauvetage de l'église princière de Curtea de Argeș — que Lecomte du Noüy avait vouée à la disparition —, à celle de l'ingénieur Gheorghe Balș, remarquable historien de l'architecture médiévale moldave, aux efforts de N. Ghika-Budești, champion du principe de la « stricte » conservation, au traitement conséquent et scientifique appliqué aux problèmes de la restauration par Horia Teodoru, qui fut pendant longtemps architecte en chef de la Commission des Monuments Historiques, les travaux de restauration ont gagné en profondeur, la délimitation de la respon-



Fig. 14. — L'église du monastère Putna, avant la restauration.



Fig. 15. — L'église du monastère Putna, stade actuel, après la restauration de 1968—1972.



Fig. 16. — La maison de Udriște Năsturel, de Herești (départ. d'Ilfov); avant la restauration.

sabilité vis-à-vis du patrimoine culturel étant de plus en plus précisée. L'activité scientifique de la Commission des Monuments Historiques, matérialisée tout d'abord dans son prestigieux « Bulletin », a conduit également à l'organisation du musée d'art religieux⁶, dont les riches collections ont rendu possible la dotation de la section d'art ancien du Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie,

ainsi que l'illustration des moments les plus importants de l'exposition du Musée d'Histoire de la République Socialiste de Roumanie.

Au moment où elle avait atteint à sa période de maturité, comme en témoignent les multiples réalisations sur les plans scientifique et pratique⁷, l'activité de restauration a passé par de violentes secousses. L'assassinat de Nicolae Iorga,

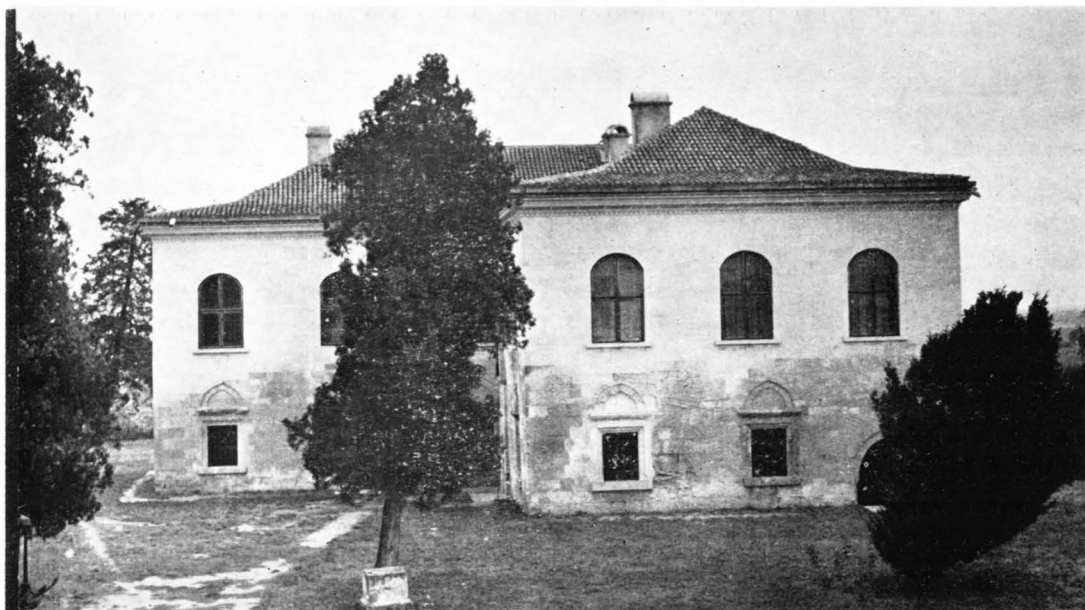


Fig. 17. — La maison de Udriște Năsturel, de Herești, stade actuel, après la restauration de 1964—1972.

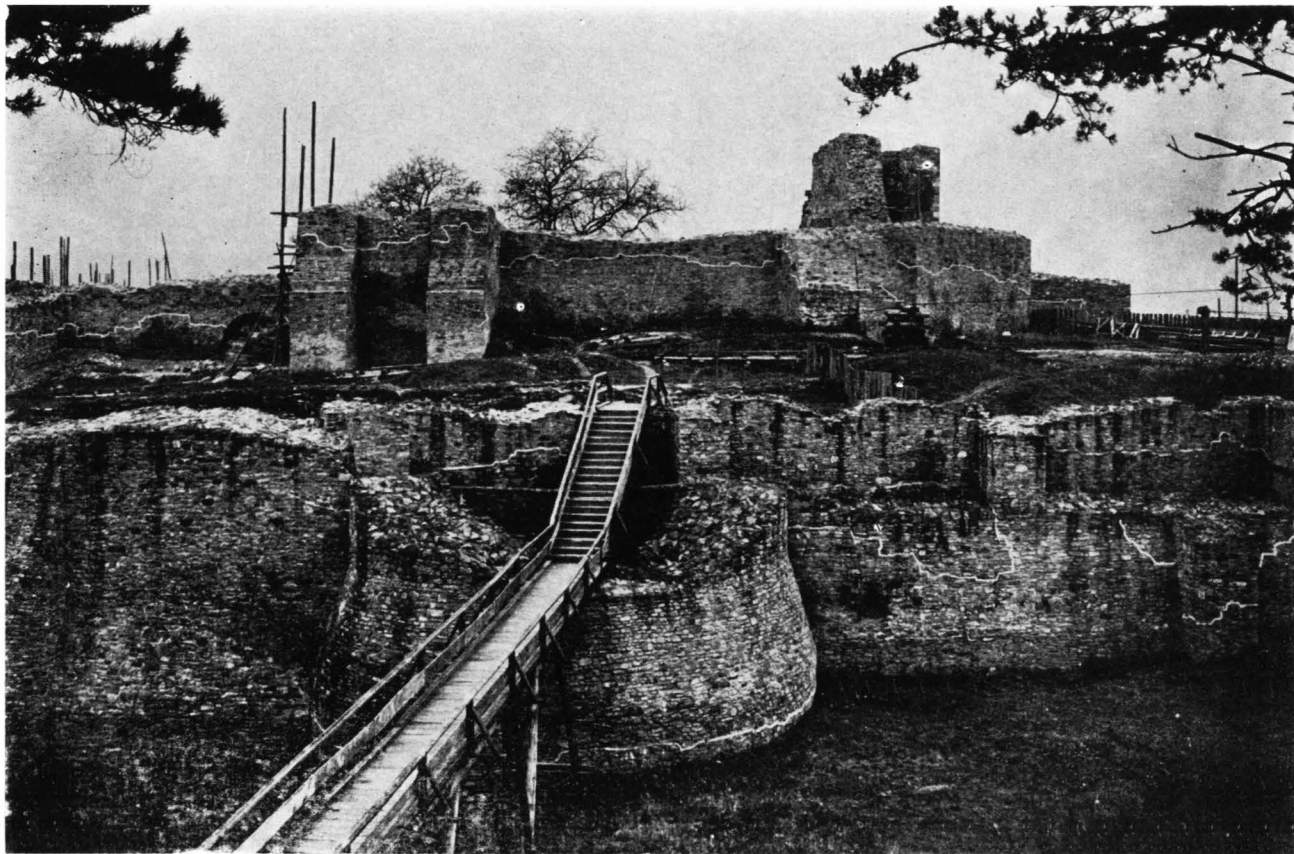


Fig. 18. — Résidence voïvodale de Suceava; monument en cours de consolidation et d'aménagement. (La ligne blanche que l'on aperçoit sur les murs marque le niveau d'où commencent les travaux de restauration).

l'inappétance culturelle manifestée pendant la dictature fasciste ainsi que les années de guerre qui ont suivi furent les principales causes du déclin brusque et profondément nocif dans le domaine de l'administration et de la restauration des monuments historiques. Aux causes plus haut mentionnées s'ajoutent les désastres provoqués par le tremblement de terre de novembre 1940 et les destructions de la guerre, c'est-à-dire un long cortège d'adversités vivement ressenties par les monuments historiques de notre pays.

Voici, brièvement évoquée, la situation des monuments historiques avec le faisceau de problèmes auxquels devront faire face les facteurs responsables après le 23 Août 1944 ⁸.



Par conséquent, après le 23 Août 1944, et plus exactement après le 6 Mars 1945, le jeune régime démocratique était con-

fronté avec un triste héritage. De nombreux monuments détruits ou avariés, un système administratif vétuste, une pénurie aiguë de spécialistes constituaient autant de servitudes projetées sur le fond d'une économie ruinée par la guerre, lorsque tout restait à faire pour la reconstruction du pays. On comprendra facilement qu'une reprise organisée de l'activité de restauration des monuments historiques n'a pas été possible sans difficultés. Cependant, malgré les urgences qu'impliquait la vie économique sociale et politique du pays, le problème de la conservation du patrimoine s'est toujours trouvé dans l'attention des autorités responsables, qui ont veillé à assurer, sous diverses formes, les moyens financiers nécessaires à ce but.

Après une période de transition, pendant laquelle l'ancienne Commission des Monuments Historiques a continué à exister de nom seulement, étant dépourvue des moyens adéquats pour une activité



Fig. 19. — L'église du monastère Galata, Jassy; après la restauration de 1961 — 1971.

efficiente⁹, on a pris les mesures nécessaires pour une organisation correspondant aux nouvelles conditions culturelles créées dans l'Etat démocratique populaire.

Le 15 mars 1951, par un décret de la Grande Assemblée Nationale, fut fondée la « Commission scientifique des musées et des monuments historiques et artistiques », en tant qu'organisme de spécialité de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. La nouvelle Commission a réussi, dans un intervalle de quelques années seulement, à réaliser un important volume de recherches, en préparant aussi le matériel qui a été à la base de la nouvelle loi concernant les monuments historiques. Le principal travail effectué par la nouvelle commission a

été l'inventaire des monuments culturels: archéologiques, d'architecture et mémoriaux. Au cours des opérations d'inventaire 11 543 fiches de monuments ont été rédigées, 4 360 monuments étant déclarés monuments culturels. Cet ouvrage, quoique incomplet, venait combler un vide que les générations antérieures de chercheurs avaient vivement ressenti. Initiée dès 1832, reprise au temps d'Alexandre I. Cuza par les efforts des « commissaires gouvernementaux » — D. Pappazoglu, Al. Pelimon, Cezar Bolliac et Al. Odobescu — l'élaboration d'un inventaire s'est plusieurs fois imposée à l'attention de l'ancienne Commission des Monuments Historiques, sans toutefois atteindre à un résultat satisfaisant¹⁰. C'est par consé-

quent, à la Commission scientifique des musées et des monuments que revient le mérite d'avoir réalisé cet inventaire, qui a été publié comme une annexe de la décision du Conseil des Ministres N° 661 du 22 avril 1955.

L'apparition de ces documents ayant eu une grande importance pour la politique de recherche et de restauration des monuments historiques de notre pays nécessite une analyse plus attentive.

Soulignons d'abord le fait que la décision N° 661/1955 du Conseil des Ministres est la première loi dont la portée pouvait assurer la protection, l'étude, la conservation, la restauration et la mise en valeur des monuments de culture de toutes les catégories. Si, par le passé, l'attention des autorités dirigeantes et des facteurs de responsabilité scientifique, y compris celle de la Commission des Monuments Historiques, s'orientait de préférence vers les monuments religieux, les directives du nouvel acte normatif de même que le contenu de la liste annexe remettront dans leurs droits les monuments civils et militaires, ainsi que les monuments à caractère mémorial, directement liés aux grands événements de la lutte du peuple pour l'indépendance et la justice sociale. On a établi les responsabilités des autorités administratives locales, à qui incombe le devoir de garder, de protéger, de conserver, de consolider et de restaurer les monuments et le cadre environnant¹¹, une zone de protection ayant été statuée pour la première fois dans notre pays, zone déterminée en fonction du paysage, de l'ampleur et de l'importance du monument protégé.

Une autre prévision de conséquence de la décision N° 661/1955 du Conseil des Ministres concerne la création d'une institution spécialisée dans les travaux de protection, de consolidation et de restauration des monuments historiques. C'est sur le fondement de cette prévision que prendra vie, en 1959, la Direction des Monuments Historiques. Jusqu'à la créa-

tion de cette institution, l'activité de restauration avait été assurée par l'atelier des monuments historiques de l'Institut central de systématisation des villes et des régions (I.C.S.O.R.) et par un petit atelier ayant fonctionné dans le cadre du Département des Cultes. Malgré leurs moyens très réduits, ces deux noyaux de restauration ont eu le mérite d'aborder dans un esprit nouveau, à la fois plus audacieux et plus généreux, le problème de la conservation du patrimoine historique de notre pays, ignorant les discriminations passées dans la tradition de l'ancienne Commission des Monuments Historiques.

C'est ainsi que fut initiée la restauration d'importants édifices civils — le palais de Brancovan, de Potlogi, la maison d'Udriște Năsturel, de Herești, le château des Corvin, de Hunedoara — ainsi que celle de monuments appartenant aux nationalités cohabitantes — la mosquée Hunkiar de Constanța, l'église catholique romaine Saint-Michel de Cluj, l'église évangélique de Sebeș-Alba, la bourgade paysanne de Prejmer-Brașov et ainsi de suite.

Après la création de la Direction des Monuments Historiques, l'activité de recherche et de restauration des monuments a continué dans un rythme constant, le nombre des édifices et des ensembles historiques restaurés jusqu'à ce jour étant surprenant¹².

De la longue série des restaurations effectuées grâce à la sollicitude et par les soins de notre Etat, qui a alloué d'importants fonds à cet effet, les suivantes se remarquent par la qualité scientifique des travaux ou par l'ampleur des investitions: le château-fort de Făgăraș; l'ensemble de la Métropole de Bucarest; le centre historique de la ville Sebeș-Alba; la bourgade de Cilnic, le bourg de Alba Iulia, l'ensemble de la Bărâția, de Cîmpulung, le monastère Aninoasa-Argeș (où les travaux sont en cours), la bourgade paysanne avec l'église évangélique, de Prejmer, les anciennes halles de Brașov, l'église catholique romaine Saint-Michel,

de Cluj, l'ensemble romain avec la mosaïque de Constanța, la résidence voïvodale de Tîrgoviște, le château des Corvin, de Hunedoara, les monastères Galata et Cetățuia, de Jassy, la maison de Udriște Năsturel, de Herești-Ilfov, le monastère Strehaia, le déplacement des monuments d'Ada-Kaleh, le bourg de la ville de Tîrgu Mureș (où les travaux sont en cours), le monastère Neamț, le monastère Brebu-Prahova, les monastères de Sucevița, Dragomirna et Moldovița, l'auberge de Suceava, le monastère de Putna (où les travaux sont en cours), les monastères de Cozia et de Hurez¹³.

A présent, la Direction des Monuments Historiques et d'Art possède 104 chantiers, dont les plus importants sont: la cité de Histria, la cité et le monument triomphal d'Adamclissi, les monastères Secu-Neamț et Bistrița-Neamț, l'église d'Étienne le Grand à Războieni-Neamț, le monastère de Rîșca, la résidence voïvodale de Suceava, le monastère de Putna, le monastère de Slatina, l'église Noire de Brașov, l'église Saint-Nicolas de Șcheii Brașovului, l'ancienne mairie de Sibiu, l'auberge de Pîncota-Arad, la cathédrale catholique romaine de Alba Iulia, le monastère de Polovragi, l'ermitage de Cotmeana, le palais de Potlogi, l'ancien monastère Stelea de Tîrgoviște, le monastère Brincoveni-Olt, le monastère Călușiu-Olt, la « cula »* Racoviță-Argeș, le monastère de Tismana, le bourg de Tîrgu-Mureș. A cette liste sélective nous ajouterons le monastère de Văcărești, le plus important des ensembles d'architecture féodale de Bucarest qui, depuis l'automne 1973, a été désigné pour abriter des institutions de culture et qui en ce but devra subir un processus complexe de restauration¹⁴.

Parallèlement aux travaux de restauration effective on travaille aujourd'hui à des projets pour d'autres monuments représentatifs de notre patrimoine culturel, dont les chantiers seront ouverts

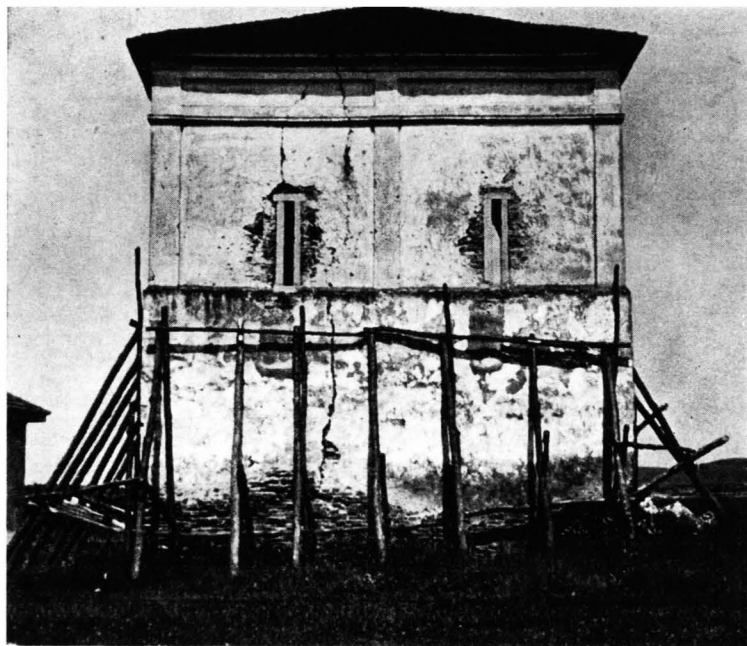


Fig. 20. — La « cula » Racoviță (départ. d'Argeș), avant la restauration.

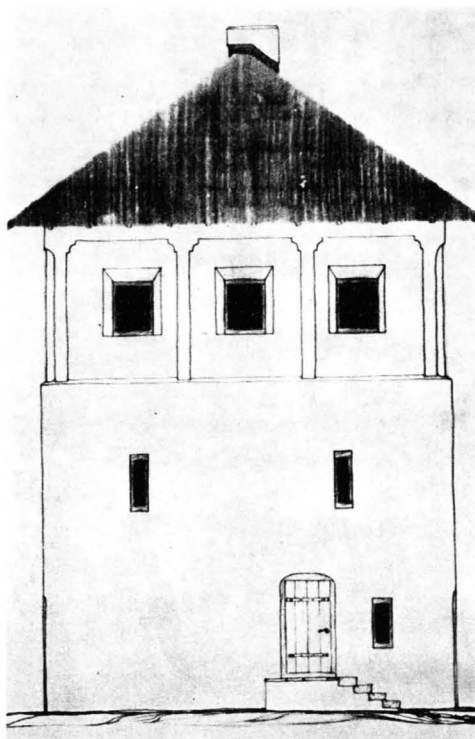


Fig. 21. — La « cula » Racoviță (départ. d'Argeș); la silhouette reconstituée du monument tel qu'il apparaîtra après les travaux de restauration en cours.

* Maison fortifiée

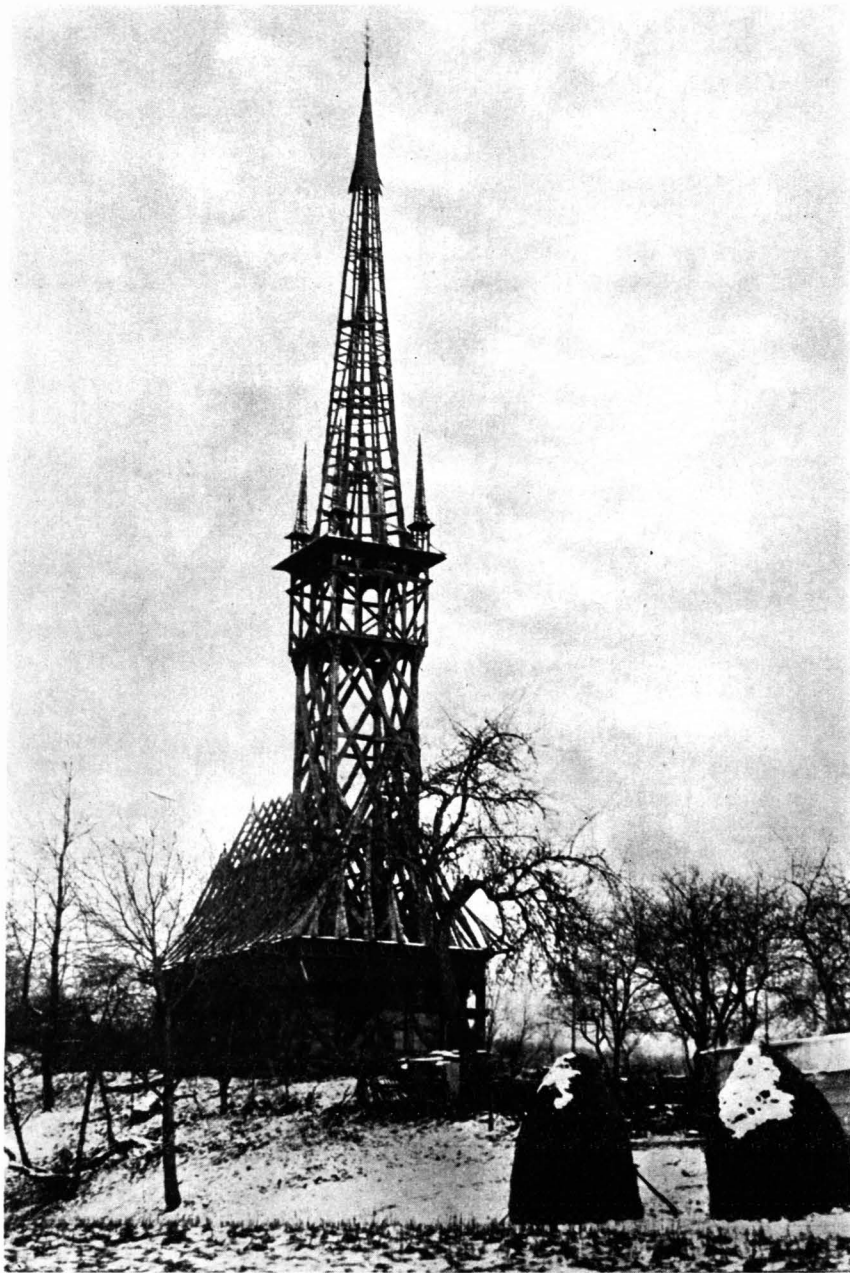


Fig. 22. — L'église en bois de Plopiș (départ. de Maramureș) pendant la restauration (1960 — 1961).

dans un proche avenir: le palais Ghica-Tei, de Bucarest, l'ensemble Cetățuia de Brașov, l'ensemble commercial « Sugălete » de Bistrița-Năsăud, l'église Saint-Georges de Bucarest, la bourgade paysanne Drăușeni — département de Brașov, le château de Criș — département de Mureș, le monastère Mera — département de Vrancea,

l'église de l'ancien monastère Rîmeți — département d'Alba, la vieille église orthodoxe de Hălmagiu — département d'Arad.

Pourtant, en parlant de l'activité de restauration qui s'est si impétueusement développée dans notre pays sous le régime populaire, il ne suffit pas d'envisager les aspects d'ordre quantitatif, quelque

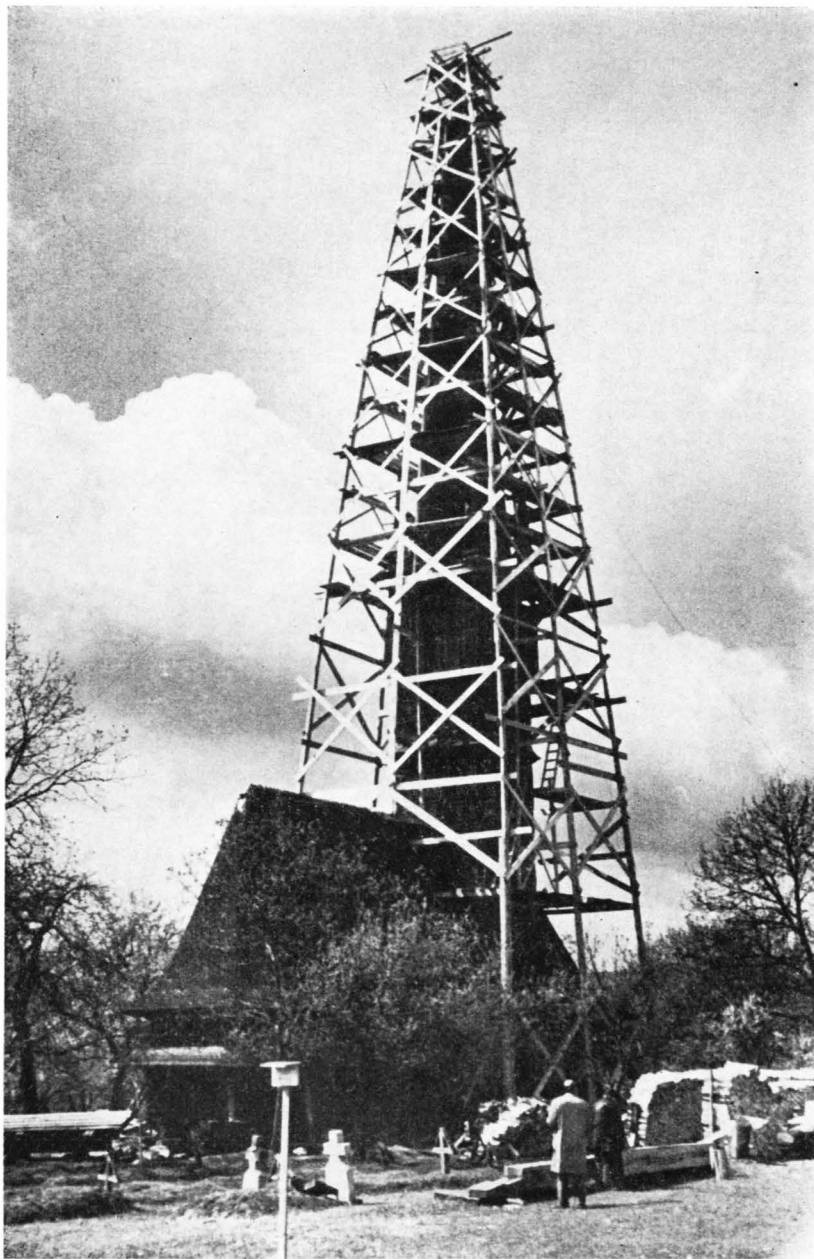


Fig. 23. — L'église en bois de Șurdești (départ. de Maramureș) pendant la restauration (1960).

impressionnants qu'ils soient. Il est nécessaire de souligner en premier lieu le fait que dans l'activité générale de la Direction des Monuments Historiques et d'Art le rôle qui revient à la recherche scientifique est particulièrement important aussi bien comme volume qu'en tant que facteur d'orientation.

Présentés sommairement, les principaux fronts de la recherche sont:

a) L'élaboration d'un répertoire scientifique comprenant tous les monuments historiques de Roumanie, avec leur patrimoine historique et artistique intégral. Après le répertoire réalisé en 1951—1955,

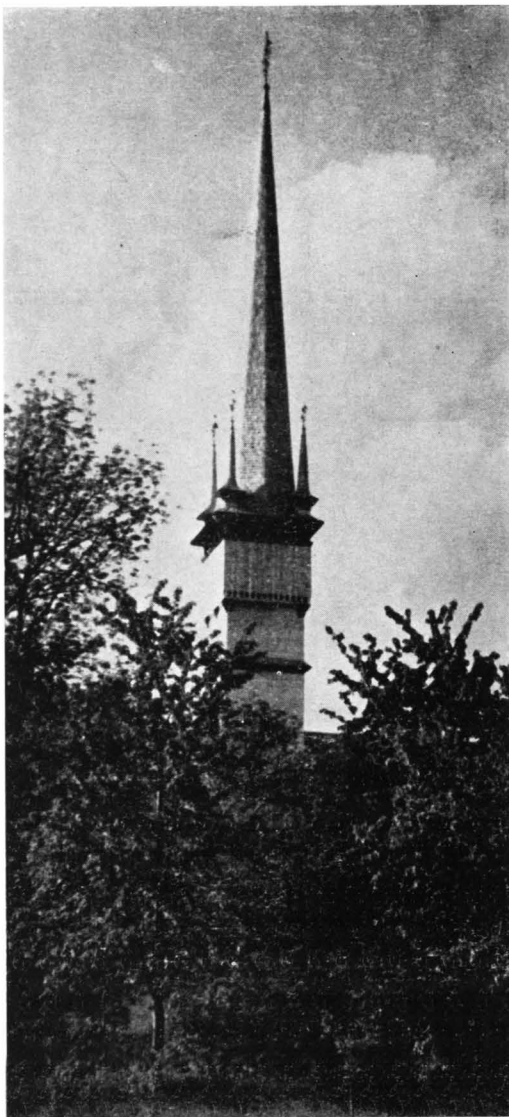


Fig. 24. — L'église en bois de Șurdești (départ. de Maramureș) après la restauration de 1960.

la Direction des Monuments Historiques a initié une nouvelle action d'inventaire, la nouvelle liste comprenant cette fois 6 456 monuments et centres historiques, ce qui correspond à un nombre effectif de plus de 7 000 monuments et grands ensembles par rapport aux 4 360 monuments qui figurent dans le répertoire publié en 1955.

A présent, outre la liste des titres, on vient d'élaborer un répertoire commenté des monuments historiques enregistrés comme tels, répertoire qui sera publié accompagné d'une illustration correspondante.

Avec cela, l'opération d'inventaire ne saurait être considérée comme close. Dès 1974, on procédera à l'élaboration du répertoire analytique des monuments historiques, ouvrage complexe et de vaste étendue, prévu à être définitivement terminé en 1995 ¹⁵. Dans le cadre de cette vaste action, la sphère de l'inventaire des monuments sera élargie; une plus grande attention devra être accordée aux édifices ruraux et urbains, vu que l'ac-

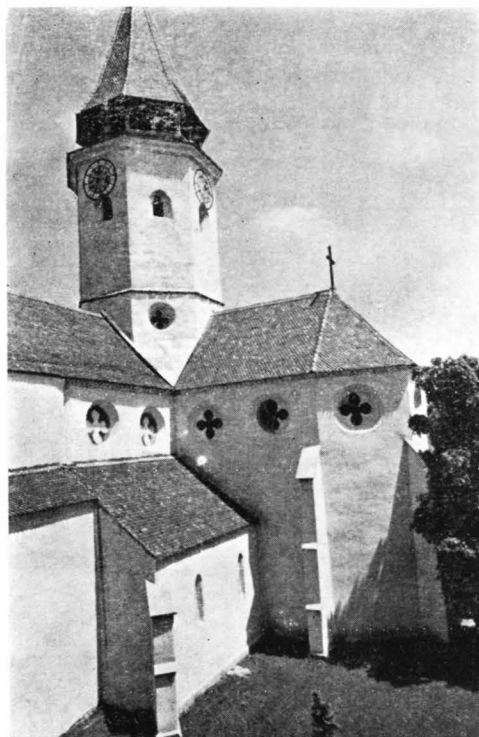
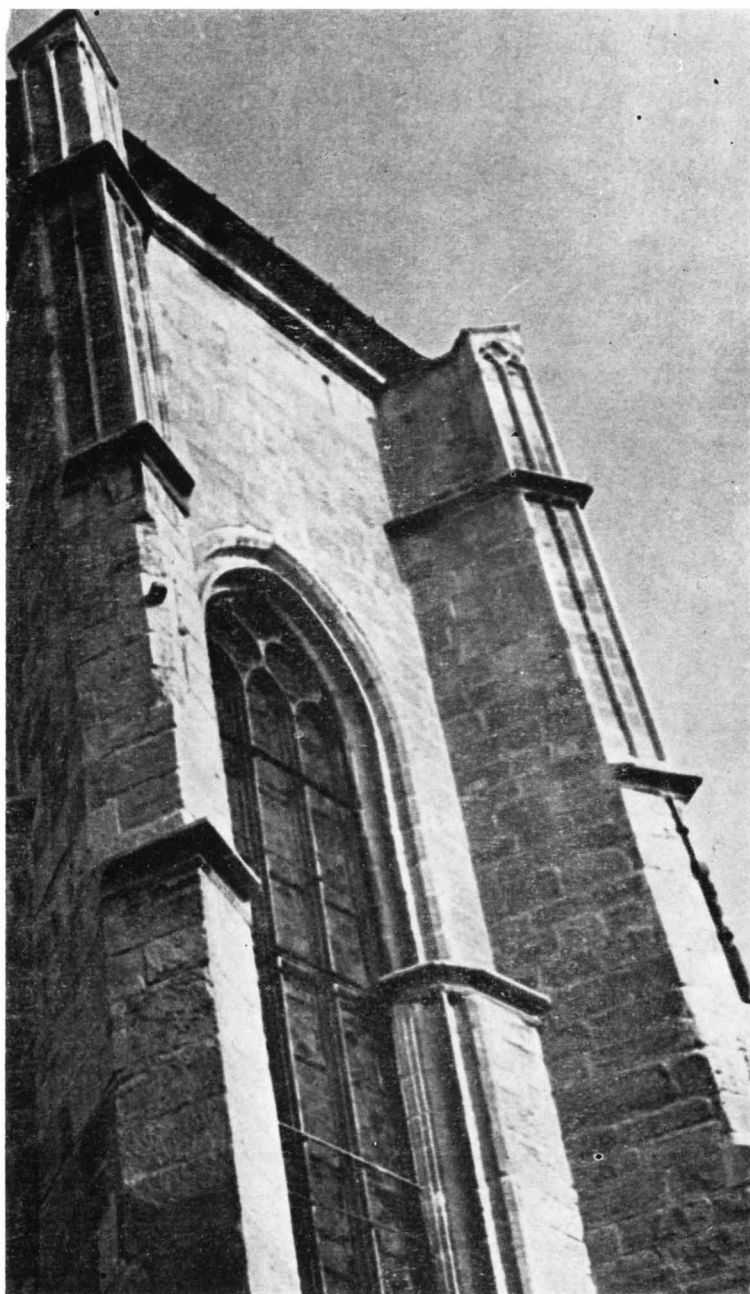


Fig. 25. — L'église de la bourgade paysanne de Prejmer (départ. de Brașov) après la restauration de 1960—1970.

tuelle liste — quoique de beaucoup plus complète — est loin de comprendre le riche fonds de l'architecture civile des XVIII^e—XX^e siècles¹⁶. Une campagne spéciale devra être organisée pour l'architecture populaire, qui subit un processus accéléré de transformation.

b) La recherche historique et archéologique, conçue comme une étape préliminaire de toute restauration, dans le but d'établir avec exactitude les phases de construction et de préciser certains éléments de repère (comme, par exemple, le niveau du sol original). La recherche historique et archéologique déployée dans le cadre de la Direction des Monuments Historiques a été en mesure d'apporter d'importantes contributions à une meilleure connaissance du Moyen Age roumain. Parmi les découvertes archéologiques les plus significatives, nous mentionnons: la première église érigée par Étienne le Grand à Putna, au plan triconque, l'église en bois de Voroneț, antérieure à celle élevée par Étienne le Grand, la première église de Șchei, Brașov (XIV^e—XV^e siècles), l'église en bois de Comana (XV^e siècle), l'église d'Alexandre le Bon, de Bistrița-Neamț, les vieilles églises de Brincoveni-Olt, le monastère orthodoxe de Voevozi-Bihor (XII^e—XIII^e siècles), etc.¹⁷.

c) La recherche d'architecture est effectuée par la division de recherche ou bien comme phase préliminaire de la restauration d'un monument. L'analyse du parement, combinée à la recherche historique, basée sur des documents écrits, des estampes et de photographies, peut mener, dans certains cas, à une modification radicale de la silhouette d'un monument, par un retour aux formes originales démontrées avec certitude. Significatives en ce sens sont la restauration de l'église Radu Vodă, de Bucarest, où a pu être réalisée la réfection des tours et du décor architectonique considéré comme disparu, ainsi que la restauration de la « cula » Raco-



viță-Argeș, où une reconstitution de l'aspect initial a pu être menée à bien.

d) Particulièrement importante s'avère la recherche concernant les techniques de construction, l'analyse des motifs, la recherche des méthodes de conservation des différents matériaux ainsi que des problèmes relatifs aux peintures murales. Dans ce but on a créé un laboratoire de

Fig. 26. — L'église Saint-Michel, de Cluj, détail de la façade après la restauration de 1960—1964.



Fig. 27. — L'église de l'ancien monastère Humor (départ. de Suceava). Figure d'un archange, dans le portique, telle qu'elle apparaît sous une lumière normale.

specialité qui, quoique encore dans une phase incipiente, a réussi à fournir aux restaurateurs de nombreuses et de précieuses données, les résultats des recherches s'avérant dès à présent pleins de promesses.



Les problèmes les plus nombreux qui se posent dans le cadre de l'activité de conservation-restauration sont, comme c'était à prévoir, ceux directement liés aux travaux sur les monuments. Restaurer un monument signifie pratiquement répondre à un complexe faisceau de questions, quelques-unes d'ordre général, concernant la conception fondamentale du restaurateur, d'autres de détail, mais aux conséquences du tout négligeables pour l'œuvre de restauration. En ces derniers temps, on discute à travers le monde entier et avec une nouvelle ferveur des méthodes de restauration appliquées aux monuments historiques.

Après la charte d'Athènes, de 1931, la « charte internationale sur la conser-

vation et la restauration des monuments » adoptée à Venise, en 1964, semblait statuer pour une longue période de temps les principes fondamentaux de la restauration. Dans la pratique, les choses n'ont pas été tout aussi claires, car comme on allait voir assez tôt, même la charte de Venise fixait un cadre trop laxé, accordant au restaurateur une trop large part au droit de décision unilatérale.

En Roumanie, les principes d'une bonne restauration avaient été définis dès 1904 par Nicolae Iorga, qui disait :

« ... les anciens monuments doivent être maintenus debout, consolidés et bien protégés. ... Nous avons le devoir de maintenir et non de rafistoler, ni de refaire ou de rénover, d'imaginer ou de créer. Chacun est libre d'élever une construction nouvelle dans un style ancien, mais il n'est pas permis de l'élever sur l'emplacement, sur les ruines d'un ancien monument de la patrie ¹⁸ (souligné par l'auteur — V.D.) A son tour, N. Ghika-Budești, pendant longtemps architecte en chef de la Commission des Monuments Historiques, fut le promoteur du principe de la « stricte conservation » ¹⁹. Peu à peu, les architectes de la Commission des Monuments Historiques ont acquis la ferme conviction que dans une construction il faut conserver tout ce qui est ancien et en état de résister au temps, respecter son caractère historique et artistique, sans prescrire le style d'une époque, et éliminer seulement les parties dépourvues d'importance, qui nuisent à l'harmonie de l'édifice. On a promu une thèse selon laquelle les travaux de restauration doivent être très discrets et respecter tout ce que les siècles ont ajouté au corps d'un monument ²⁰.

La position théorique des architectes de la Commission des Monuments Historiques s'est concrétisée dans les excellentes restaurations effectuées entre 1930 et 1940, restaurations qui peuvent être considérées parmi les meilleures de l'époque respective à l'échelle européenne.

Il s'agit en l'occurrence des travaux réalisés à l'église de la Sainte-Trinité de Siret, à l'église Curtea Veche de Bucarest, à l'église principale de Cozia, à l'église Crețulescu de Bucarest, à l'église Rebegești-Mănăstirea (département d'Ilfov)²¹. Mentionnons néanmoins que les principes salutaires de la conservation n'ont pas été appliqués jusqu'au bout, les séquelles de la période puriste subsistant encore aussi bien sur le plan théorique que dans la pratique. Une certaine volupté des matériaux nus, volupté facile à expliquer dans l'ambiance artistique du XX^e siècle, a conduit, dans de nombreux cas, à l'éloignement des crépis, même lorsqu'il était évident qu'à l'origine les monuments avaient été recouverts de crépi et qu'en aucun cas le parement résulté du jeu des matériaux de construction n'était conçu pour rester apparent²².

En tout cas, exceptant les quelques erreurs commises, on peut affirmer que les bonnes traditions de la restauration formées dans l'école créée par la Commission des Monuments Historiques, ont été reprises par les architectes de la Direction des Monuments Historiques, l'expérience acquise étant substantiellement nuancée et enrichie. Dans un article de bilan très documenté — paru à l'occasion de ses dix ans d'activité —, la Direction des Monuments Historiques a présenté sa façon de comprendre et d'appliquer la charte de Venise, en tant que document servant à donner une orientation dans l'activité de restauration²³.

On peut, en effet, citer de nombreux exemples de travaux sur les monuments où l'on a correctement appliqué les principes de la charte de Venise, en tenant compte du fait que par ce document c'est la *conservation* qui est placée au premier plan, la restauration étant considérée « une opération qui doit avoir en général un caractère exceptionnel ».

Dans cette perspective, une réflexion attentive des toits (Neamț, Humor, Moldovița, Sucevița, Tismana, etc.), des cré-



pis (Putna, Secu, Bistrița-Neamț, Hurez, etc.), une scrupuleuse restauration des éléments en pierre (l'église Saint-Michel de Cluj, la cathédrale d'Alba Iulia, le monastère de Hurez, etc.) ainsi qu'une restauration fidèle et respectant les techniques traditionnelles de nombreuses églises en bois, sont des opérations qui s'imposent comme exemplaires car elles illustrent un authentique respect envers les monuments.

Par contre, l'essai de moderniser un monument dans le désir d'imposer à tout prix la marque du restaurateur nous semble discutable, voire réprobable. Il est vrai que par la charte de Venise on proclame le principe: « tout travail d'ajout considéré indispensable sera conçu comme une composition architecturale et devra porter l'empreinte de notre époque ». Ce principe est cependant limité, même dans la conception de la charte, puisque l'on y reconnaît le caractère exceptionnel de la restauration et que l'on place sur le premier plan la conservation. La charte

Fig. 28. — L'église de l'ancien monastère Humor (départ. de Suceava). La même figure d'archange de l'illustration précédente, telle qu'elle apparaît sous une lumière rasante; on y décèle nettement une maladie grave; le détachement de la couche de couleur.

de Venise ne permet pas au restaurateur de procéder de façon unilatérale, n'accordant pas non plus le droit de décision à une seule catégorie de spécialistes. Au contraire, déjà dans son préambule, la charte pose en principe la responsabilité envers le patrimoine culturel, qui doit être transmis inaltéré aux futures générations :

« Portant un message spirituel du passé, les œuvres monumentales des différents peuples constituent de nos jours le témoignage vivant de leurs traditions séculaires. L'humanité, qui devient chaque jour plus consciente de l'unité des valeurs humaines, les considère comme formant un patrimoine commun et se reconnaît solidairement responsable de leur sauvetage pour les futures générations. *Elle a le devoir de les transmettre aux successeurs dans toute leur authenticité* » (souligné par l'auteur — V.D.).

Dans la lumière de ces lignes il est clair que la restauration ne saurait être un prétexte pour changer d'une manière incisive l'aspect d'un monument, pour intervenir quand il s'agit de détails authentiques ou pour moderniser à tout prix tout ce qui peut et tout ce qui doit être conservé. Seuls les ajouts inévitables, réclamés par les besoins de la conservation, sollicitent un traitement moderne, sans équivoque.

C'est en ce sens que doit être citée la solution du soutien — à l'aide de contreforts libres en béton armé — appliqué pour la consolidation des murs d'enceinte de la bourgade Cilnic, ainsi que les constructions protectrices réalisées pour la mosaïque de Constanța ou pour l'ensemble rupestre de Basarabi.

On peut également citer des cas où un encadrement en bois pourri a été intégralement remplacé par un autre aux formes modernes (en bois ou en métal) ce qui a provoqué un changement immédiat dans l'expression des monuments (Sucevița, Galata, Dragomirna)²⁴. De même, il y a eu des cas où un encadrement en bois authen-

tique, au décor chantourné, a été remplacé sous prétexte que le bois chantourné n'était pas spécifique à l'architecture roumaine (par exemple la partie réservée aux hôtes, du monastère de Secu). Outre le fait que le bois chantourné est très répandu dans la décoration de l'architecture populaire et, surtout, caractéristique pour la zone où se trouve le monument restauré, sa conservation aurait dû s'imposer même s'il s'était agi d'une exception.

Comme on l'a récemment souligné dans l'ouvrage *Sauvons le visage de l'Europe*, le principe « *primum non nocere* », observé en médecine, doit être observé avec attention aussi quand il s'agit de monuments historiques²⁵. Autrement dit, toute intervention dans le processus de la conservation devra se garder d'appliquer les principes d'une évaluation esthétique subjective et respecter l'intégrité du monument en cause. L'éloignement de certaines parties de la construction pour la simple raison qu'elles ont été taxées comme architecture de mauvais goût laisse un champ ouvert à toutes sortes d'interventions, ce qui n'est pas dans le but de l'action de protection du patrimoine architectural, qui est, en essence, un patrimoine culturel, avec une signification complexe et engageant, par conséquent, une multiple responsabilité.

D'autant plus graves nous apparaissent les interventions qui, basées toujours sur des critères esthétiques, non seulement modifient l'expression des monuments, mais les exposent à un impitoyable processus de dégradation. En continuant la tradition puriste, corroborée au goût caractéristique de notre siècle pour les matériaux apparents, plusieurs monuments ont souffert le supplice de Saint Bartholomée, étant « écorchés » (Sucevița, Dragomirna, Moldovița, Neamț). On a oublié le rôle important joué par le crépi, qui servait de fond aux éléments du décor monumental — concurrencés aujourd'hui, pour l'effet, par un grossier parement en



Fig. 29. — L'église de l'ancien monastère Humor (départ. de Suceava); travaux de nettoyage et de consolidation de la peinture de la chambre des tombeaux (1972).

pierre brute —, comme on a oublié que le crépi était une protection idéale pour les matériaux de construction, qui supportent difficilement l'action destructrice des agents thermiques, atmosphériques, météoriques. Un véritable signal d'alarme a été lancé par les experts de l'UNESCO qui ont visité notre pays et dont l'inquiétude a été d'abord exprimée verbalement et ensuite concrétisée dans un article ²⁶.

L'insistance avec laquelle nous avons traité ces problèmes de principes s'explique non seulement par le caractère actuel du débat mais aussi parce que c'est en fonction de ces problèmes théoriques qu'à été orientée toute l'activité de restauration.



Un chapitre nouveau, propre à notre époque, est celui qui concerne l'action de restauration et de mise en valeur des centres historiques urbains et ruraux.

La Direction des Monuments Historiques a encouragé l'œuvre de récupération des ensembles urbains ayant une valeur historique certaine et a financé, en ce but, la réalisation de plus de 20 projets de systématisation et d'assainissement des villes anciennes. Quoique dans une phase préparatoire, l'action de mise en valeur des centres historiques compte néanmoins quelques réalisations dignes de notre intérêt. Citons en premier lieu l'exemple de la ville de Sibiu où, grâce à l'intelligente politique des autorités locales, une bonne partie de l'ancien centre historique (notamment le Petit marché) a été assaini et rendu au circuit commercial, constituant aujourd'hui un véritable pôle magnétique pour la circulation touristique. Les édiles de la ville se sont en même temps préoccupés de réaliser un nouveau centre civique de proportions monumentales, qui exprimera avec plénitude l'esprit de notre époque et la capacité créatrice des architectes contemporains. Il ne s'agit pas d'une implantation forcée de l'architecture moderne dans un centre historique, mais d'une harmonieuse coexistence qui donne un relief à la configuration historique de l'entière ville de Sibiu.

Des résultats remarquables dans l'œuvre de récupération du centre historique ont été obtenus dans la zone de Curtea Veche, à Bucarest. Plusieurs rues —

Fig. 30. — L'église de l'ancien monastère de Humor (départ. de Suceava); la consolidation où s'était produit un détachement de la couche-support d'une certaine étendue (1972).



condamnées jadis à une démolition intégrale — ont été rendues à leur destination initiale, le commerce. Parallèlement a été mise au jour et transformée en musée la ruine du palais voïvodal devenu à présent un objectif touristique des plus intéressants, véritable fiche historique de la capitale. La restauration de l'auberge de Manuc, suivie de l'assainissement de l'auberge « cu Tei » (« aux Tilleuls »), confère une expression dynamique à l'urbanisme de la zone entière que de futurs travaux promettent de transformer en musée vivant d'un Bucarest auquel l'incurie des anciens édiles menaçait d'ôter tout caractère historique.

On trouve, évidemment, aussi des exemples négatifs, comme celui de Tirgu Mureș, où le front de la place centrale a été brisé, celui de Tulcea, où l'on a détruit l'ancien bazar, ou celui de Jassy, où, sans aucune justification, on a démoli l'édifice de l'Académie « Mihăileană ». Mais en ces derniers temps on peut parler d'une augmentation constante de l'intérêt pour la mise en valeur des centres historiques et, en ce sens, la récente session plénière de l'Union des Architectes, ainsi que les discussions qui ont eu lieu dans différents centres départementaux auront un rôle stimulant.



Le dernier point de cet exposé sur l'activité de restauration déployée dans notre pays concerne les peintures murales.

L'ancienne Commission des Monuments Historiques avait essayé parallèlement aux restaurations de l'architecture, de restaurer aussi les peintures murales, les travaux exécutés à l'église princière de Curtea de Argeș s'avérant en ce sens très prometteurs.

Malheureusement un véritable atelier de restauration n'avait pas pu être constitué, de sorte qu'après la guerre on a dû tout recommencer. Après plusieurs essais occasionnels²⁷, on a procédé à l'organisation d'un atelier pour la restauration des peintures murales, atelier qui

fonctionne en collaboration directe avec le Centre International de Restauration UNESCO, ayant le siège à Rome.

Les premiers résultats de l'activité de cet atelier sont à la fois encourageants et inquiétants. Encourageants parce que les travaux déjà effectués à Humor, à Geoagiu de Sus, Bistrița, Strei, Densuș, etc. ont prouvé la possibilité de résoudre des problèmes des plus difficiles, les jeunes restaurateurs ayant témoigné une véritable vocation et du sens de responsabilité au cours de leur travail. Inquiétants à cause de l'état de grave urgence ou se trouvent de très nombreuses peintures murales de notre pays. Observées dans la lumière normale, les peintures de Humor peuvent donner une impression de santé, mais en réalité la couche de couleur se détache du support, la dégradation étant imminente. De nombreux cas où la couche des fresques se détache du mur sont également signalés à Humor, Moldovița, Bălinești, etc., d'urgentes mesures pour la consolidation s'avérant partout nécessaires.

Vu la gravité de ces urgences une campagne a été organisée pour dépister tous les monuments malades et pour élaborer les fiches de santé permettant une judicieuse programmation des interventions. En même temps, a été initiée, en collaboration avec l'Institut d'Arts Plastiques « Nicolae Grigorescu », la formation des futurs restaurateurs, dans le but d'assurer l'effectif de spécialistes nécessaire pour cette action d'incalculable responsabilité. En effet, que seraient les monastères de Voroneț ou de Humor dépouillés de leur parure de peinture murale?

On se préoccupe également de préparer les moyens nécessaires pour la restauration du patrimoine artistique intégral qui entre dans la composition d'un monument: sculpture, ferronnerie, mobilier. Tout ceci dans l'idée que chaque monument représente un témoignage de l'histoire de notre peuple, un document complexe du génie créateur autochtone,

document que le processus de restauration doit garder inaltéré, dans toute sa richesse.



De la perspective des trois décennies écoulées depuis le 23 Août 1944, l'activité de restauration de notre pays se distingue par son rythme de développement impétueux, par la complexité des problèmes auxquelles elle est confrontée, par sa préoccupation constante pour assurer des critères et des procédés d'une indiscutable rigueur scientifique.

Bénéficiant de la haute protection du Parti Communiste Roumain, le patrimoine culturel national à droit à des soins qu'on ne lui avait jamais octroyés auparavant, l'importance des travaux de

restauration augmentant chaque année avec un plus d'efficacité.

Témoignages concrets de notre passé, les monuments historiques deviennent aussi, par l'œuvre de restauration, des témoignages du présent, qui nous parlent de l'intérêt que le régime socialiste porte à l'immense bagage de valeurs qui nous a été légué par nos prédécesseurs et que nous avons le devoir de laisser, à notre tour, en héritage aux futures générations.

De ce dialogue viril avec l'histoire on peut déchiffrer, une fois de plus, la substance profondément humaine du régime socialiste, la haute conception de la responsabilité historique que le Parti Communiste Roumain a su inculquer dans la conscience de chaque citoyen.

¹ Nicolae Iorga, *Ce este vechea noastră artă?* in *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice* (B.C.M.I.), 1942, juillet-octobre, p. 113.

² Nicolae Iorga, *Cum s-ar cuveni să se îngrijească monumentele istorice?* in *Semăntorul*, 1904, n° 46.

³ Nicolae Iorga, *Cum s-au restaurat vechile monumente*, in *Semăntorul*, 1904, n° 43.

⁴ Cf. N. Iorga, *Trei conferințe de orientare. Monumentele noastre și opera Comisiei Monumentelor Istorice*, in B.C.M.I., 1938 avril-juin, fasc. 96, p. 53-54.

⁵ A propos de l'intervention de Mesentea, Nicolae Iorga écrivait: «à présent, l'architecte Wagner a abîmé le délicat édifice qui lui a été confié; à la place des longs auvents d'échandoles noircies, du ciment banal, coupé ras, qui laisse les eaux pluviales ronger le sable placé près des fondations par les réparateurs; des marquises en bois à peine raboté, là où autre-fois il y avait le portique pour les assemblées populaires; dans les niches, des croix latines en crépi » (*Donă biserici adevale*, in B.C.M.I., 1929, janvier-mars, p. 26).

⁶ Le catalogue de ce musée, aujourd'hui encore très utile, a été rédigé par Virgil Drăghiceanu (*Catalogul colecțiilor Comisiei Monumentelor Istorice*, Bucarest, 1912).

⁷ Étant donné que de très rares travaux de recherche-réfection, contenant la totalité du processus évolutif, ont été publiés, une reconstitution de la configuration de l'école roumaine de restauration des années 1930-1940 soulève de grandes difficultés. Particulièrement significatif en ce sens est l'article de l'architecte Ștefan Balș, *Restaurarea bisericii Crepușcu*, in *Buletinul Monumentelor Istorice* (= B.M.I.), 1972, n° 3, p. 19-22.

⁸ De la bibliographie concernant l'évolution de l'activité de restauration en Roumanie jusqu'en

1944, nous recommandons surtout les suivants ouvrages:

G. Sterian, *Despre restaurarea monumentelor istorice în străinătate și în România*, Jassy, 1889; N. Ghika-Budești, *Cu privire la monumentele noastre istorice*, in *Lumina*, 1919, n° 1 octobre, p. 43; Nicolae Iorga, *Monumentele noastre și opera Comisiei Monumentelor Istorice* in B.C.M.I., 1938, fasc. 96, avril-juin, p. 49-64; Teodora Voinescu, *Principii conducătoare în restaurarea monumentelor istorice de la Bibescu și până azi*, in *Analecta*, II, 1944; Dumitru Nastase, *Restaurarea monumentelor de artă medievală în R.P.R.* in *Studii și cercetări de istoria artei* (S.C.I.A.), VII, 1960, n° 1, p. 143-168; Oliver Velescu, *Evidența monumentelor istorice din țara noastră*, in *Sesiunea științifică a Direcției Monumentelor Istorice*, Bucarest, 1963, p. 61; Grigore Ionescu, *Restaurarea monumentelor de arhitectură în România în anii puterii populare*, in *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, Bucarest, 1964, n° 1, p. 7-31; Gheorghe Curinschi, *Restaurarea Monumentelor*, Bucarest, 1968; Aurelian Sacerdoțeanu, *Comisiunea Monumentelor Istorice la 80 de ani*, in B.M.I., 1970, n° 3, p. 7-16.

⁹ Après l'assassinat de Nicolae Iorga, la Commission des Monuments Historiques a été dirigée par Alexandru Lapedatu (1941-1947) et Constantin Daicoviciu (1947-1946).

¹⁰ Il suffit de rappeler que la liste des monuments historiques publiée par C.S. Bilciurescu en 1894 comprenait à peine 131 objectifs et que des monuments de l'importance des monastères de Neamț ou de Hurez n'y figuraient pas. A propos des avatars des différentes actions d'inventaire, voir O. Velescu, *op. cit.* p. 62-65.

¹¹ Malheureusement, comme remarquait sur un ton amer P. Constantinescu-Iași, les autorités

Notes

locales n'ont pas toujours compris toute la portée de la noble mission qui leur était confiée. « D'abord, on ne constate pas, de la part des autorités locales auxquelles incombe le devoir de soigner ces monuments, une attention suffisante; notre public n'a pas encore été éduqué dans l'esprit du respect pour ce patrimoine culturel national... » (P. Constantinescu-Iași, *Respect față de monumentele istorice*, in *Monumente și muzee*, 1958, I, p. 18). L'indolence et le manque de responsabilité dénoncés par P. Constantinescu-Iași se font encore sentir dans certains départements, les autorités locales considérant à tort que l'existence de la Direction des Monuments Historiques et d'Art les exempterait de l'obligation statuée par la loi d'allouer les fonds nécessaires et de se préoccuper d'une manière effective des monuments qui se trouvent dans leur zone d'administration.

¹² Un compte rendu des restaurations effectuées par la Direction des Monuments Historiques a été publié sous le titre *Principalele lucrări de restaurare a monumentelor istorice din Republica Socialistă România (1959-1969)* in B.M.I., 1970, n° 1, p. 73-78.

¹³ A ces objectifs il faudrait ajouter les églises en bois de Cuhea, Ieud, Plopiș, Surdești toutes de Maramureș, ainsi que celles de Cizer et Petrindu — Cluj et quelques autres dizaines d'églises en bois dans différents départements de Transylvanie.

¹⁴ Lorsque les travaux de restauration seront achevés, ce qui, d'après les estimations, arrivera en 1975, on installera dans le cadre du vaste ensemble de Văcărești un musée d'art religieux et un centre national de restauration.

¹⁵ Les travaux pour le répertoire analytique se dérouleront dans des campagnes annuelles, concentrées dans un département ou un groupe de départements et consisteront en recueillir toutes les données d'ordre historique et artistique, rédiger des fiches pour les inscriptions, inventorier le patrimoine mobile afférent aux monuments et rassembler tout le matériel concernant la toponymie et la légende des monuments historiques. Les matériels répertoriés seront publiés dans des volumes séparés pour chaque département.

De même, afin que les informations puissent être rapidement utilisées, on a prévu la rédaction de fiches codifiées permettant la mémorisation dans des ordinateurs électroniques.

¹⁶ Si au début de notre siècle on attribuait, en principe, la qualité de monument historique à tous les édifices antérieurs à l'année 1850, en 1974 cette limite chronologique doit être déplacée vers 1920, voire, pour certains cas, encore plus près de notre époque. C'est ainsi que les constructions réalisées par l'architecte Horia Creangă devraient bénéficier dès à présent d'une protection spéciale.

¹⁷ Săpăturile arheologice efectuate de D.M.I.A. in anul 1972, in B.M.I., 1973, n° 1, p. 74-75.

¹⁸ Nicolae Iorga, *Cum s-ar cuveni să se îngrijească monumentele istorice?* in *Sămănătorul*, 1904, n° 46. A propos de la conception de Iorga sur la restauration des monuments historiques, voir Liviu Ștefănescu, *Nicolae Iorga și monumentele istorice*, in B.M.I., 1970, n° 2, p. 12-17.

¹⁹ N. Ghika-Budești, *Cu privire la monumentele noastre istorice*, in *Lamură*, I, n° 1, octobre 1919, p. 43.

²⁰ Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 152; I. D. Ștefănescu, *Restaurarea monumentelor istorice*, in *Revista istorică română*, XIV, 1945, fasc. IV., p. 144.

²¹ En parlant de ce dernier monument, nous relèverons une opération osée et en même temps très rare dans la pratique mondiale de restauration, qui consiste à soulever l'édifice entier de 2,50 m. Initiée par l'architecte Horia Teodoru, cette opération a été effectuée par les moyens les plus simples (crics), sans que les murs présentassent le moindre processus de fissuration. Le soulèvement était réclamé par une hausse dans le niveau du lac de Buftea.

²² Nous citons en exemple le cas de l'église du monastère Tismana où, à la suite de l'éloignement des crêpis est apparu un parement irrégulier, mais qui peut sensibiliser l'attention artistique des contemporains. A présent, basés sur les expertises qui ont eu lieu, nous pouvons affirmer que l'éloignement des crêpis a non seulement dénaturé l'aspect du monument mais il l'a aussi exposé d'une grave façon à l'humidité, ce qui aura des conséquences désastreuses pour la conservation des peintures murales.

²³ Richard Bordenache et Victor Munteanu, *Criterii științifice în activitatea de restaurare a monumentelor istorice*, in B.M.I., 1970, n° 1, p. 6-10.

²⁴ Dans un récent article, l'architecte Ioana Grigorescu justifie l'éloignement de la charpenterie de Sucevița, soutenant qu'elle était d'un aspect « très lourd, insupportable », (I. Grigorescu, *Puncte de vedere pe marginea restaurării de la Sucevița*, in *Arhitectura*, 1973, n° 4, p. 49, note 31 bis). En admettant même que la charpenterie trouvée par le restaurateur était lourde, rien ne justifie une modification structurale de la charpenterie qui va jusqu'à altérer l'expression du monument.

²⁵ François Sorlin, Piero Gazzola, Raymond Lemaire, *Sauvons le visage de l'Europe*, Strasbourg, 1973, p. 91.

²⁶ Paul Philippot et Paolo Mora, *Problema tencuielilor în restaurarea monumentelor*, in B.M.I., 1970, n° 4, p. 66.

²⁷ Il faut remarquer que pendant longtemps la Direction des Monuments Historiques s'est préoccupée seulement de la partie architecturale des monuments, en négligeant, ou même en condamnant dans certains cas (comme, par exemple à Secu, où l'on a pris une pareille décision, arrêtée heureusement à temps), les peintures murales.

SUR L'ÉVOLUTION CONTEMPORAINE DE L'ART MONUMENTAL ROUMAIN

Ioana Vlasiu

L'art roumain du dernier quart de siècle a débuté par la réfutation délibérée de l'intimisme — considéré à cette époque-là exclusivement de la perspective des limitations qu'il apportait tant du point de vue du contenu d'idées que de l'adresse sociale. Quant à la nécessité urgente d'écarter des constrictions, elle avait été plus d'une fois signalée, avec une incontestable clairvoyance, par des artistes engagés, par leurs écrits ou par leurs œuvres, dans la conception artistique même dont ils postulaient la transformation. On avait eu, par conséquent, l'intuition des coordonnées de l'évolution d'après guerre des arts roumains.

Le vaste programme social, découlant inévitablement des transformations politiques survenues après l'acte du 23 août 1944, s'est avéré conforme aux principes généreux qui considéraient que l'art a le pouvoir — mais aussi le devoir — d'être un guide des consciences.

Dès lors allait être statué une mission que l'art n'a pas cessé de fructifier au cours du dernier quart de siècle: celle d'exercer une influence avisée et immédiate sur des masses aussi larges et aussi variées au point de vue social que possible, de contribuer effectivement à cultiver les vertus civiques et morales d'un peuple décidé à faire œuvre de constructeur. L'art devenait, en tant qu'instrument, ce que dans une paraphrase respectueuse nous pourrions nommer « le faste de choses utiles. . . »¹. Par un processus qui, loin d'être forcé, apparaît tout naturel, la peinture et la sculpture monumentale se sont propulsées au premier plan du programme de développement artistique. C'est ainsi qu'allait s'ouvrir une perspective d'une ampleur jamais encore atteinte par l'art moderne roumain, perspective qui, outre son armature théorique plus haut mentionnée, était, sur le plan matériel, entièrement financée par l'État².

La commande sociale, comme toute nouvelle pratique, devait soulever forcément un certain nombre de problèmes,

dont celui de la conciliation entre le contenu d'idées exigé de l'art et la liberté de l'artiste n'était pas le moindre. Au moment des premières transformations qui ont affecté le domaine de l'art, l'ensemble des thèmes soulignant tout d'abord la fonction « éducative-transformatrice »³ de l'art appuyait d'une façon constante une politique de remémoration, par le truchement des arts plastiques, des époques et des figures grandioses de l'histoire, ainsi que de glorification du présent, en imposant des modalités de visualisation combatives, militantes, synonymes, dans certaines limites toutefois, de la valeur et de l'authenticité mêmes. Cette sixième décennie de notre art, reposant presque exclusivement sur le critère (et parfois, soyons francs, sur l'alibi seulement) de l'accessibilité, exigeait de la part des créateurs un effort conscient de s'objectiver, de se grouper autour d'impératifs très précis de ralliement à ce que, en 1955, préconisait la revue *Arta plastică*, à savoir: « un métier vrai, honnête, un langage clair, expressif, nuancé du dessin, des couleurs, de la composition, des volumes, de la lumière, etc. », un « langage artistique réaliste », sans lequel « ne sauraient être (c'est nous qui soulignons) forgées des images exprimant des idées et des sentiments pro-

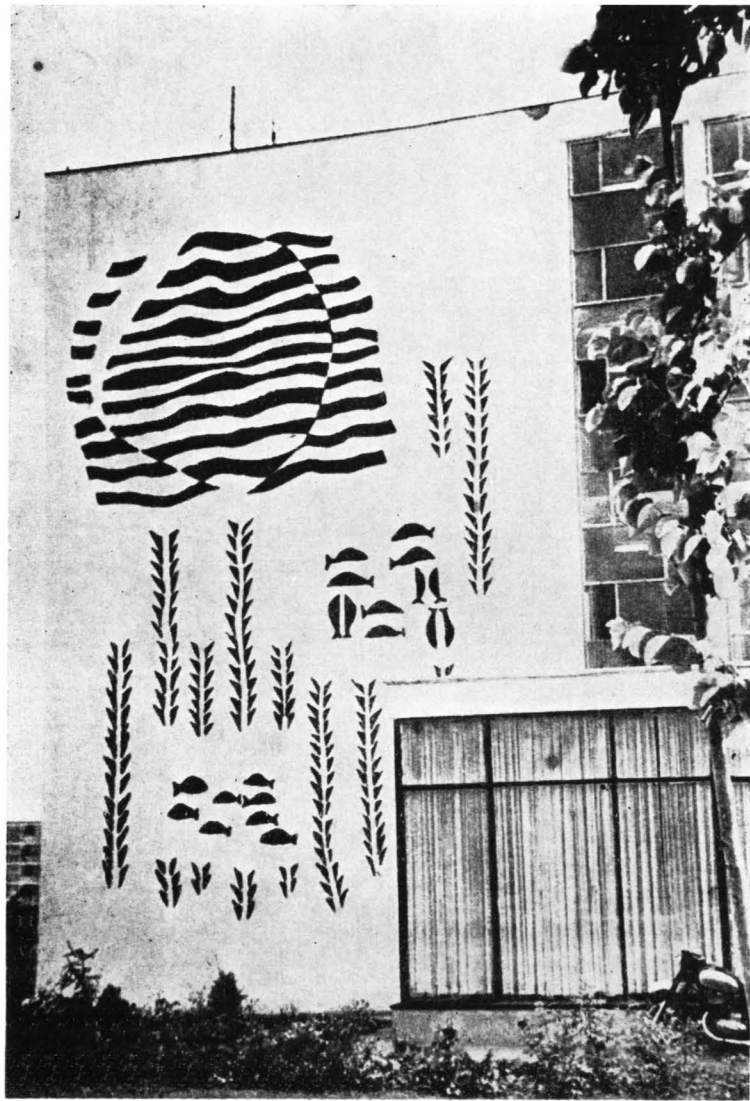


Fig. 1. — Ion Bițan, Virgil Almășanu, Mihai Danu, *Décoration murale, sgraffite*, Galați.

fonds »⁴. Mais ce problème, envisagé surtout comme modalité d'engager, voire de conditionner, les rapports entre l'artiste et la société est, évidemment, bien plus complexe, le véritable artiste devant surmonter certaines difficultés dans son effort à concevoir l'œuvre d'art exclusivement sous l'aspect de l'efficacité mobilisatrice, de l'adresse sociale en tant que fonction exacerbée de l'art.

D'ailleurs, la constitution d'un langage plastique adéquat à la nouvelle époque a nécessité, comme tout processus en pleine évolution, de longues recherches d'où les erreurs n'ont pas été absentes. Ce furent les directives de principe mêmes

qui parfois ont contribué à l'instauration de certaines confusions, en forçant, ainsi que l'on constatait en 1957, « par des moyens arbitraires et contraires au bon sens, le rythme de la transition d'un art bourgeois individualiste vers un art ayant un grand retentissement public, à caractère social... » ou bien en essayant de transformer l'artiste « d'un jour à l'autre »⁵.

Après quelques expériences éloignées dans le temps, nous assistons, au cours des années 1958—1959, à une concentration de l'intérêt et des efforts vers l'art monumental, notamment vers la peinture murale. On pourrait même parler, pour ces années, d'une première période, une première étape, dans le développement des arts monumentaux, avec ses traits distinctifs, en étroit rapport avec la problématique sur laquelle nous avons insisté, et dont le fonds représentatif d'ouvrages réside dans la décoration des différentes maisons de culture de Bucarest. Considérée dans la perspective actuelle, il serait difficile de trouver dans cette première période des éléments qui sauraient nous justifier à en parler autrement que d'une expérience, d'un premier contact nécessaire des artistes avec les problèmes spécifiques du genre, d'un début d'initiation. Les causes en sont multiples, même en ce qui concerne les maisons de culture auxquelles nous avons fait allusion: l'obligation de décorer un cadre préexistant et qui n'avait pas été conçu à cet effet; le fait qu'un seul édifice était confié, avec l'intention d'être « embelli », à plusieurs artistes. D'où cette forte impression de désordre, de gênante hétérogénéité stylistique et cela, justement dans une période pour laquelle une certaine uniformisation de la pensée créatrice était spécifique.

Une première conclusion pour le futur développement de l'art monumental, outre la nécessité, pléonastique, dirions-nous, d'une collaboration *ab initio* de l'architecte et de l'artiste décorateur — collabo-

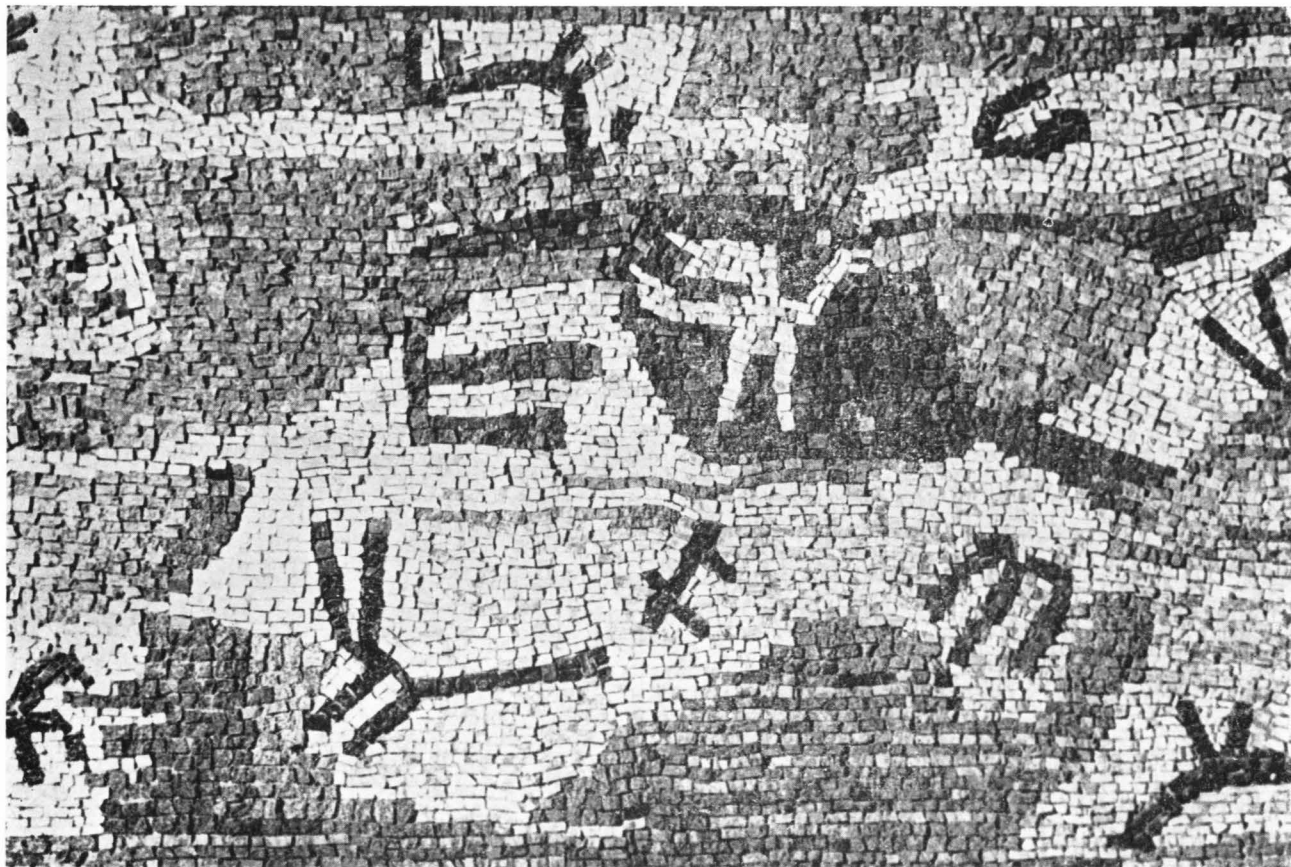


Fig. 2. — Constantin Crăciun, *Décoration murale, mosaïque*, Galați

ration qui aujourd'hui encore s'effectue avec de fréquentes intermittences, sinon d'une manière tout aussi anarchique que durant la sixième décennie — a pu être déduite de l'analyse des moyens d'expression mêmes. On a vite fait de mettre en évidence et de critiquer le caractère descriptif et la platitude des images, l'abondance des détails naturalistes, la naïveté forcée des scènes narratives, la manière didactique et pédante dont est conçue la composition, autant de reflets de la façon peu nuancée de comprendre le problème de l'efficacité militante et celui de la réceptivité artistique. On parlait, ainsi que l'ont démontré des analyses ultérieures, d'une sous-estimation du public, jugé d'après le modèle du contemplateur profane. On risquait de compromettre de la sorte justement le caractère généreux de l'idée de l'éducation par l'art, qui inclut forcément l'éducation esthétique, c'est-à-dire l'affinement de l'esprit

et de la sensibilité du public récepteur *simultanément* à la mobilisation de ses capacités civiques.

Ce qui nous apparaît aujourd'hui comme un truisme — à savoir que l'information, visuelle dans notre cas, n'atteint son but, son maximum d'efficacité qu'au moment où, du point de vue sémantique, elle se constitue en un complexe compact de multiples éléments, reliés entre eux — est devenu à ce moment-là, pour la critique d'art surtout, l'objet d'une campagne soutenue, sa première victime étant, comme on pouvait s'y attendre, le naturalisme en tant que méthode de création. Défini comme une « accumulation de détails insignifiants », un « manque de sélection, une incapacité de distinguer ce qui est essentiel de ce qui est accidentel »⁶, le naturalisme est dénoncé au nom d'une modalité de représentation qui, en continuant à se maintenir au niveau de la véridicité envers la réalité, doit renoncer

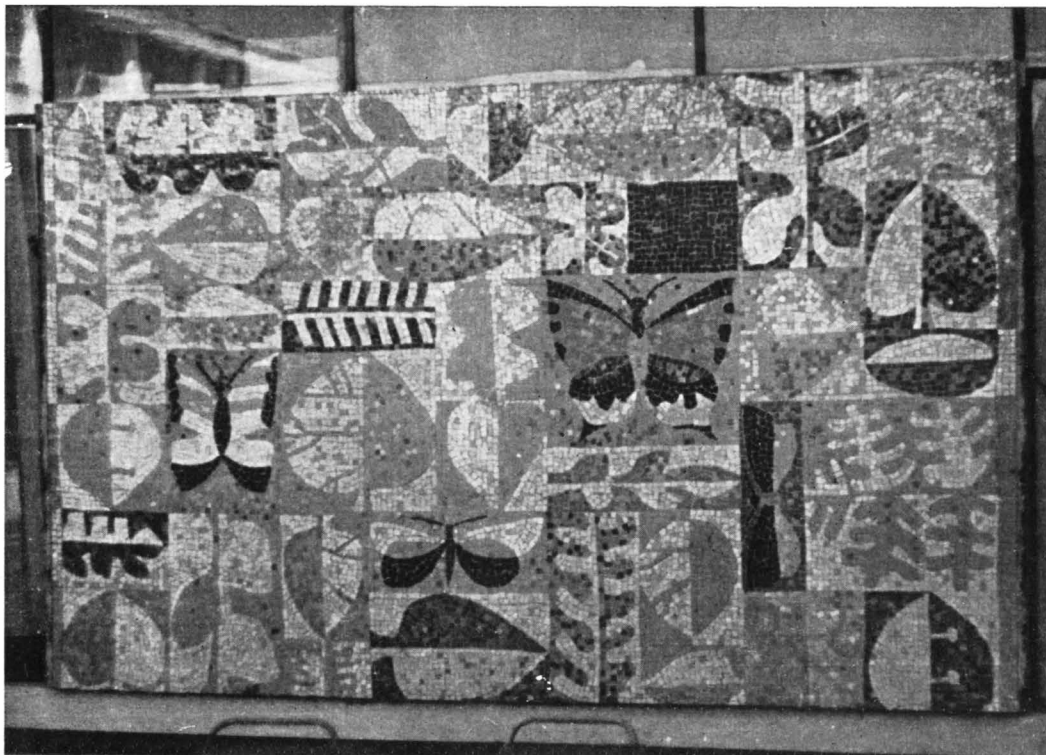


Fig. 3. — Pavel Codiță, *Décoration murale*, mosaïque, Galați.

à l'anecdote et à son caractère illustratif; l'image doit « paraître vivante » mais il nous faut en même temps redécouvrir les lois de la construction formelle, avec leurs virtualités expressives.

Dans ce contexte, où s'esquisse un timide retour à une hiérarchie des valeurs plastiques proprement dites, apparaît, avec une plus grande insistance, la notion de stylisation qui, du moins en ce qui concerne la peinture murale, s'appuyait sur la tradition. On essayait ainsi, en acceptant la stylisation comme nécessité du moment, à introduire des éléments d'une structuration plastique plus osée, moderne en tant qu'opposés à l'orthodoxie du naturalisme: l'acceptation du caractère bi-dimensionnel (donc, implicitement, l'exclusion de la perspective linéaire et du clair-obscur) de l'image murale, ayant pour effet une adhérence plus marquée à la paroi; la composition faite de larges plans clairs (obtenus par la renonciation à toute une série de détails encombrants)

assurant une lecture plus facile et provoquant chez le spectateur une impression plus directe. Le type d'expression préconisé — concis, synthétique — ne devait cependant pas impiéter sur la représentation des valeurs psychologiques, d'où le problème de savoir s'il y a compatibilité entre stylisation et réalisme. La réponse, du moins théorique, était affirmative, et se réclamait de l'exemple de la peinture au temps de la Renaissance, synthèse des principes structuraux de la monumentalité et de la représentation des grandes catégories psychologiques et morales.

Les discussions critiques se préoccupaient — sans toutefois les solutionner, c'est le cas de le dire aussi — des problèmes plus nuancés, comme par exemple des distinctions entre la monumentalité et le caractère décoratif. En dépit des divergences de position qui l'ont dénoncée comme artificielle, cette distinction a été statuée et son acceptation aura des répercussions assez importantes sur une partie

des artistes. Le terme de « décoratif » ayant même acquis une acception péjorative, désignait l'ensemble des modalités désignées couramment à cette époque comme « excès de stylisation », c'est-à-dire l'introduction dans l'interprétation de la forme des éléments du vocabulaire propre au postimpressionnisme ou aux différents courants qui lui ont succédé. De plus, outre cette définition stylistique très approximative, le terme de « décoratif » devenait synonyme de tout art inapte à exprimer les grands idéaux de l'époque, en évoluant en dehors de la sphère des sentiments graves et profonds, ce qui contrevenait en tous points aux exigences d'un art « d'idées ».

Au fond, la dissociation était plutôt arbitrée par une interprétation impropre des termes mêmes mis en discussion et avait le rôle de délimiter l'aire des thèmes majeurs: celle des sujets s'inspirant de l'histoire du passé ou de l'actualité, l'accent étant mis sur la figure humaine. Tout autre type de sujet était exclu de cette sphère du monumental, une dissidence en ce qui concerne le contenu étant immédiatement accusée de conventionnalisme, donc d'art « décoratif ». Selon ce type de raisonnement, la peinture mexicaine était favorablement appréciée du point de vue de l'abondance d'idées qu'elle véhiculait, tandis que son expressionnisme violent était considéré comme une gratuité, un artifice.

Naturellement, comme nous l'avons déjà dit, la confusion des formulations théoriques se répercutèrent d'abord sur les artistes: l'énoncé des simples généralités était déconcertant et le créateur qui le prenait à la lettre risquait de compromettre justement le sens majeur de la mission qui lui avait été confiée par la société.

Les œuvres de sculpture monumentale ne pouvaient non plus éviter le destin de la peinture de cette époque, devant se conformer, à leur tour, à des déficiences théoriques similaires: des exemples

suggestifs en ce sens nous sont fournis en égale mesure par les bustes placés dans différents parcs que par les monuments érigés de par les villes de Roumanie à partir de 1956 environ, date à laquelle fut initiée une action systématique en cette direction.

Par leur conception, les monuments mentionnés se conformaient à leur fonction classique, incontestablement commémorative: elles devaient servir dans le cadre de la collectivité humaine de *memento*, perpétuant dans la conscience des générations le culte des valeurs nationales, afin de susciter et d'exalter leurs sentiments patriotiques. Et le fait d'être placés dans un cadre adéquat — par l'intervention de l'urbaniste — était essentiel justement pour créer une ambiance ayant la force d'attraction et le rayonnement d'un vrai centre spirituel de la ville. S'il y eut parfois des cas où l'on s'est au moins donné la peine de satisfaire à ces exigences, dans les autres cas les monuments ont été placés dans un cadre architectonique préexistant, avec une physionomie propre, en désaccord avec les monuments, cette pratique ayant pour résultat l'apparition de complexes hybrides, où la noblesse des intentions était dénaturée.

Au point de vue de la forme, cette catégorie de monuments s'avère d'une monotonie rigide et dépourvue d'originalité, respectant un schéma commun qui visait à l'équilibration, par un jeu de formes où la symétrie domine — d'une figure centrale, à signification symbolique, avec des groupes de personnages ou de figures isolées d'importance secondaire, adossées au socle, et surchargées parfois de reliefs servant au développement de la narration et dont le rôle consistait à préciser encore davantage la signification attribuée. La réalité nous oblige souvent à constater un fait surprenant: là où la formule n'est pas rachetée par le talent, ces monuments rappellent, par le caractère rhétorique des attitudes et des expres-



Fig. 4. — Ion Bițan,
Volumes décoratifs,
céramique, Galați.

sions, les monuments érigés dans notre pays 30 ou 40 ans auparavant.

Le deuxième moment significatif de l'évolution de l'art monumental roumain est constitué par la vaste action de décoration du littoral, qui a été réalisée dans l'esprit d'une compréhensibilité supérieure du spécifique et de la problématique du genre, avec la réserve, toutefois, que ni à l'occasion tout à fait exceptionnelle de la conception et de la construction de vastes ensembles urbains, la possibilité d'une collaboration immédiate (plan-réalisation) entre l'architecte et le décorateur n'a pas été exploitée d'une façon intégrale et effective. Et, quoiqu'il y aurait encore beaucoup à écrire sur ce problème primordial pour le domaine qui nous occupe, nous devons tout de même admettre que sa solution demeure, hormis quelques exceptions, évidemment, un souhait irréalisé non seulement chez nous mais aussi sur le plan mondial.

En ce qui concerne la décoration du littoral (en tenant compte qu'elle a été effectuée dans plusieurs étapes et qu'elle n'est pas encore parachevée en ce moment), entre ces deux extrêmes, qui sont ou une osmose totale entre les intentions des deux créateurs ou une absolue ignorance réciproque, il y a des phases intermédiaires, avec des résultats intéressants, surtout en ce qui concerne la série des ouvrages dans lesquels les artistes témoignent d'une conception nettement déterminée par les conditions de l'environnement, où devaient s'inscrire: la qualité et l'incidence de la lumière ainsi que la dominante de couleur du milieu naturel ou architectural, son caractère massif ou de fragilité.

D'ailleurs, cette nouvelle attitude ressort aussi des déclarations de l'architecte Anton Dâmbaianu, par exemple, que nous citerons pour la clarté de sa formulation: « Le fait d'intervenir sur ces sur-

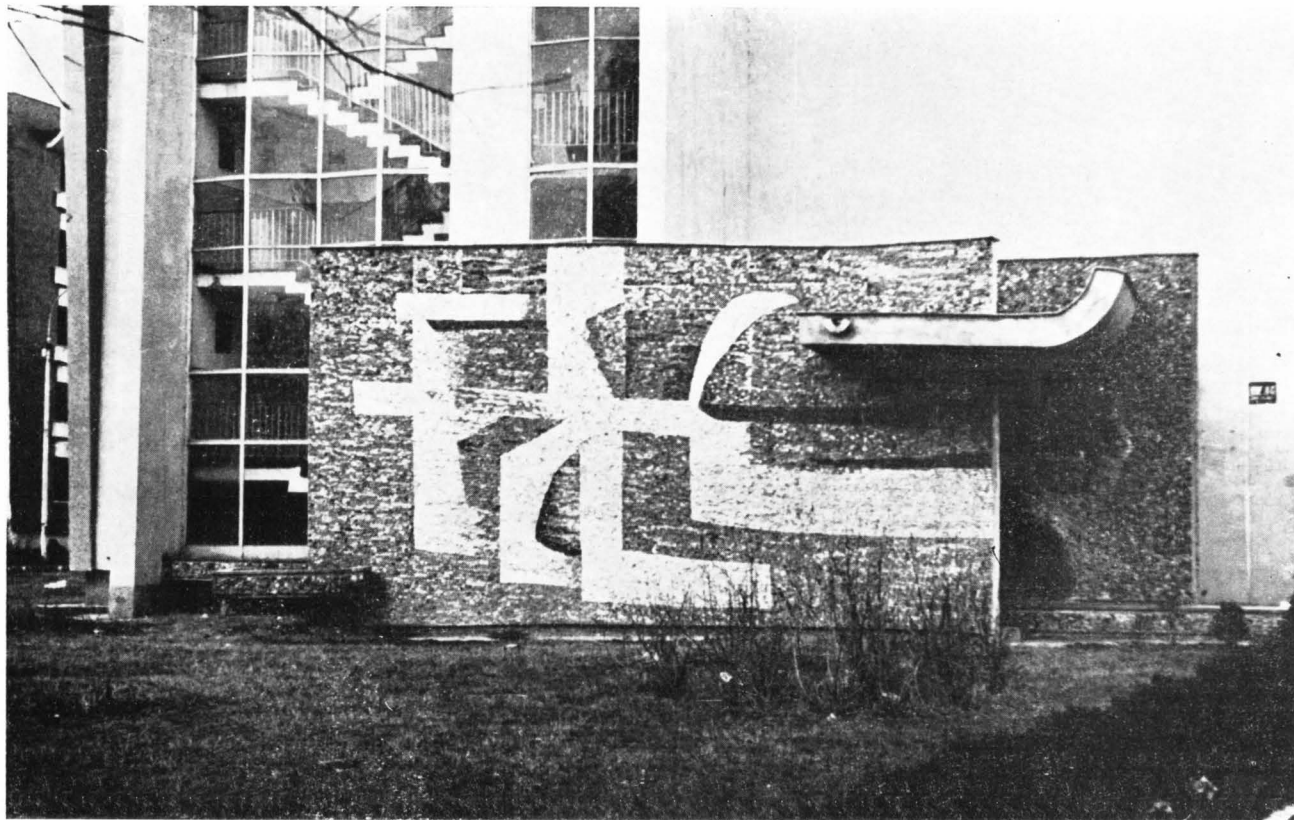


Fig. 5. — Gheorghe Iacob, Viorica Iacob, Mihai Horea, Napoleon Costescu, *Décoration murale, mosaïque, Brăila.*

faces calmes et lumineuses, ces moments de respiration des 'parois architecturales', en y apportant la même intentionnalité que les peintres de la Renaissance, nous apparaît comme un anachronisme, comme un acte dépassé »⁷. Plutôt que de pêcher par leur conformisme envers la Renaissance, une grande partie des ouvrages auxquels nous nous référons tombent dans une autre sorte « d'excès de stylisation » (que nous appellerions, par opposition à la signification du terme « décorative » ayant cours pendant les années '50, « décorativisme » et qui apparaît comme une conséquence de l'adoption d'un point de vue contraire, selon lequel c'est justement le caractère décoratif qui confère à une œuvre les qualités de monumentalité) notamment par une interprétation rudimentaire et stéréotype de la forme, affichée par plusieurs artistes comme solution « moderne ».

Dans une première étape⁸ de la construction du littoral (les édifices situés à

l'entrée de la station Mamaia) l'architecture présente encore, sous prétexte d'être fonctionnelle, une monotonie des formes dont la véritable cause devrait être cherchée dans une interprétation dogmatique et rigide de cet attribut. N'apportant que très peu de diversité dans la forme architecturale, sa dynamique et son équilibre sont solutionnés selon le schéma très simple, répété dans de nombreux exemplaires, d'un volume développé en hauteur auquel on ajoute une construction basse, qui augmente la surface de construction de l'édifice, en modérant en même temps son élan vertical. D'autres fois on poursuit un contraste, en ce qui concerne la matérialité de la construction, entre le volume vertical qui, même interrompu par des fenêtres, demeure massif, compact, et la forme horizontale, transparente et aérienne, obtenue par l'utilisation intensive du verre, des grandes ouvertures qui facilitent la communication entre l'extérieur et l'intérieur. Les constructions

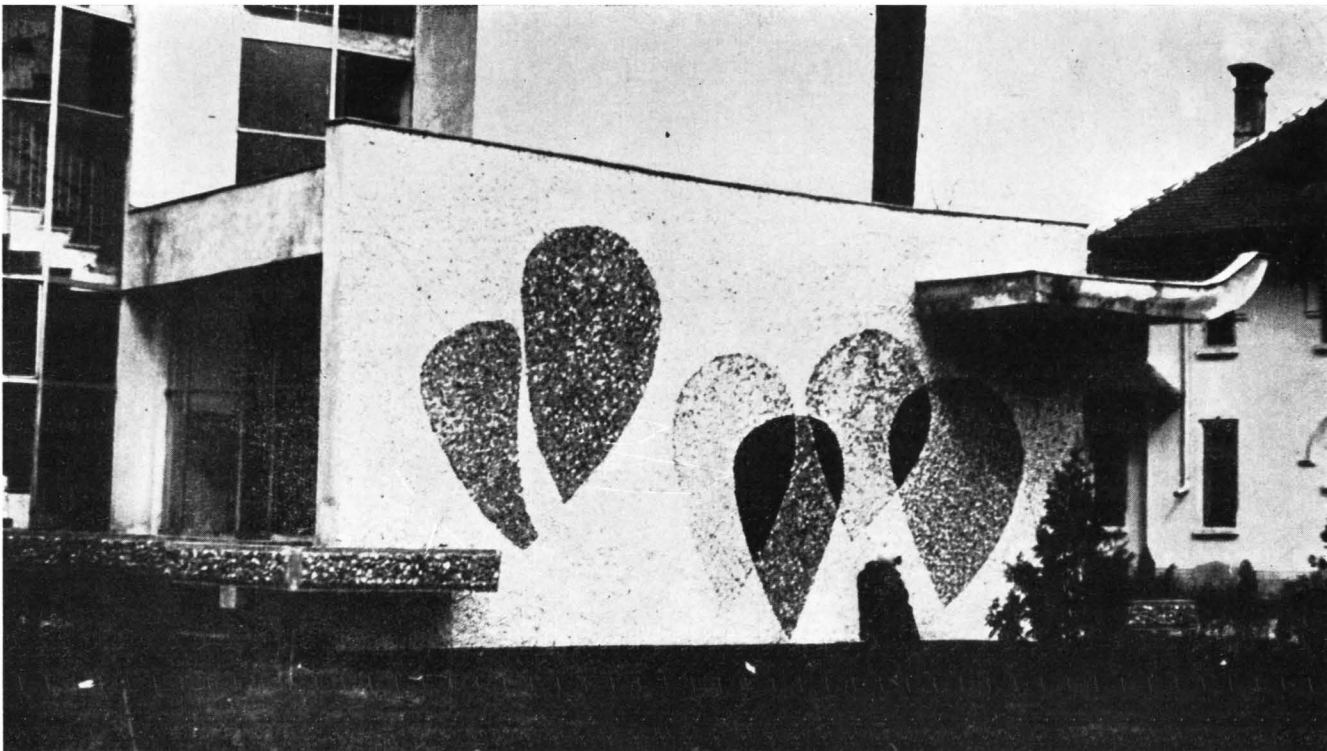


Fig. 6. — Gheorghe Iacob, Viorica Iacob, Mihai Horea, Napoleon Costescu, *Décoration murale*, mosaïque, Brăila.

sont reliées par une bande continue de gazon qui les renferme dans un espace interrompu seulement par endroits de sculptures placées les unes face à la mer, devant les hôtels, les autres à l'arrière, face à la chaussée. La conception urbaniste, notamment le déploiement des constructions sur des tracés parallèles longeant la mer, a été suggérée par le spécifique même du terrain, l'étroite portion de terre sur laquelle est construite Mamaia étant symétriquement bordée par l'eau de la mer et par celle du lac Sinoe. Dans une intention de mimer la symétrie du cadre naturel, la rangée des édifices a été encadrée par ces sculptures, placées le long des hôtels. Beaucoup d'entre elles portent les signatures de Cornel Medrea et de Ada Geo. Les sculptures du premier construisent un espace dominé au point de vue affectif par les sentiments — de large résonance publique — de tendresse, de délicatesse, de chaude et naturelle communion. Les *Torses d'adolescentes*, le *Jeu d'enfants*, la *Maternité* s'imposent par ce manque d'ostentation dans l'expression

qui nous est devenu familier chez Medrea. Avec un mimétisme parodique, les ouvrages de Ada Geo font descendre un certain idéal artistique, valable dans sa forme authentique, au niveau esthétique des bibelots d'un goût douteux, transposés à l'échelle monumentale. Sa *Jeune fille en toboggan*, placée sur le bord du lac Sinoe, sa *Jeune fille assise* sont des exemplaires parmi les plus éloquents en ce sens.

Cependant, l'évolution stylistique de l'art monumental doit être mise en rapport aussi avec d'autres facteurs, notamment avec l'adoption de techniques inédites — plus économiques, plus rapides et plus résistantes que les précédentes, facilitant et même imposant des interprétations novatrices sous l'aspect de la forme, l'abandon de la fresque signifiant, par exemple, aussi l'abandon d'une vision à laquelle elle est organiquement liée. C'est toujours ainsi que pénètre dans la décoration murale une vision à tendances géométriques très répandue, d'une facture simili-cubiste, déterminée parfois par la technique utilisée (grandes plaques

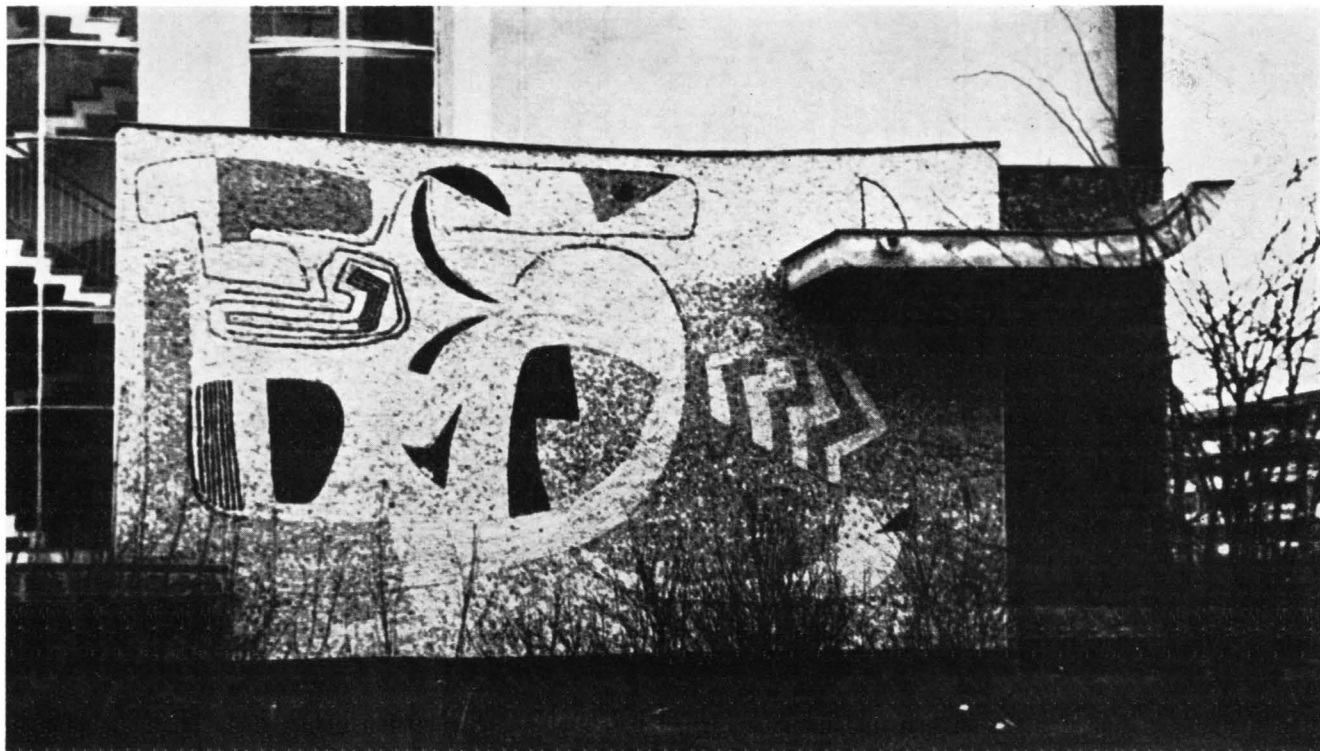


Fig. 7. — Gheorghe Iacob, Viorica Iacob, Mihai Horea, Napoleon Costescu, *Décoration murale, mosaïque, Brăila.*

de céramique), de même que certaines modalités de représentation accréditées dans les arts graphiques sont reprises pour le sgraffite ou pour le vitrail.

D'autre part — et nous ajouterons ce qui suit afin de nous maintenir au principe adopté jusqu'à présent, qui consiste à analyser parallèlement le secteur des écrits théoriques se référant aux arts monumentaux — quoique l'observation des coordonnées stylistiques d'un même artiste qui se consacre en égale mesure à la peinture de chevalet et à celle murale semble naturelle, la légitimité du transfert d'un genre à l'autre a été parfois contestée (même parmi les artistes) au nom du coefficient de spécificité qui les sépare. Néanmoins, même si l'opération de transposition n'est pas des plus simples, et oblige à des métamorphoses parfois substantielles, il n'en est pas moins vrai qu'une série de phénomènes propres à la réalité artistique d'aujourd'hui — une similitude des préoccupations du peintre, du sculpteur, de l'artiste décorateur, la « liquéfaction des frontières » entre les genres,

l'évolution stylistique même — déterminent l'apparition de pareilles solutions nouvelles, qui, dans la période dominée chez nous par l'impressionnisme, par exemple, auraient paru inconcevables.

L'orientation générale de l'art plastique roumain vers une expression lapidaire, d'un caractère très synthétique, se retrouve aussi dans l'art monumental: la narration est abandonnée en faveur du symbole qui tend à élargir sa signification et à devenir, comme image, aussi pregnant et original que possible. Signalons toutefois, comme phénomène secondaire, une certaine insistance sur les mêmes sujets-symboles (telle, par exemple, la stylisation du disque solaire et de la lune, d'après le canon des icônes sur verre), ayant pour résultat une impression de pauvreté de l'invention plastique, une usure provoquée par la répétition, un épuisement maniériste que nous avons appelé « décorativisme ». La réaction qui se produit à un moment donné contre le caractère de cliché du sujet s'avère par conséquent parfaitement justifiée.



Fig. 8. — Paul Vasilescu, *Le chêne de Borzești*, Orașul Gh. Gheorghiu-Dej.

Après le littoral, la construction du quartier Țiglina⁹ de Galați s'impose avant tout comme une expérience de l'urbanisme. La générosité de la conception spatiale, une répartition équilibrée et variée des constructions offraient un cadre adéquat à l'intervention des arts. L'important nombre d'édifices réalisés, mais surtout la problématique de leur décoration — reflétant la situation générale de la peinture et de la sculpture roumaine, engagées à ce moment dans une passionnante investigation des nouvelles modalités d'expression — nous oblige à leur accorder l'attention méritée. Le pro-

cessus de réduction de la forme, qui devait finalement aboutir à l'abstraction, était en plein déroulement et une bonne partie des ouvrages de Galați sont symptomatiques pour cette orientation. En renonçant à la narration et même à l'allégorie, Virgil Almășanu, Ion Bițan, Mihai Danu, auteurs de la décoration des façades des six immeubles situés sur le boulevard principal, recourent à l'idéogramme pour évoquer *L'Industrie*, *La Navigation*, *La Viticulture*, sujets qui, avouons-le, ont été utilisés jusqu'à satiété aussi dans la décoration murale. Le signe de la viticulture sera, évidemment, la vigne avec les grappes de raisins, celui de la navigation, une barque avec la ligne ondulée des flots, celui de l'industrie, la géométrie des échafaudages. On y décèle, cependant, un caractère inédit dans l'interprétation de la forme, une ingénuité et un pittoresque du dessin — cette vision étant essentiellement graphique — et un rythme de la répartition des signes sur la surface qui nous permettent de les distinguer de la masse anodine et amorphe de si nombreux ouvrages d'art monumental. Si les auteurs mentionnés ont eu en vue une composition claire, aérée, équilibrée tout d'abord par la blancheur du mur qui lui sert de fond, Pavel Codiță choisira pour sa mosaïque un procédé opposé d'animation murale. Les plantes et les papillons — en tant que repères figuratifs — servent de modules variables dont l'articulation nous restitue la surface plane, compacte harmonieusement tachetée de noir, de gris, de bleu et de jaune, témoignant en plus d'une réelle compréhension des vertus de la technique choisie.

Tout aussi remarquable nous apparaît la composition de Gheorghe Freiberg, qui porte le titre de circonstance *La Faune et la flore*. La paroi, toujours extérieure, est recouverte de galets, ayant la plasticité spécifique de ce matériau qui agit d'une manière compensatoire dans l'ambiance en béton, métal et verre. Les fragments de peinture quasi-infor-

melle encastés dans le mur, où nous pouvons identifier, à notre gré, des oiseaux, des poissons, des feuilles et des branches, ne sont pas en contradiction avec le fond, mais au contraire renforcent l'homogénéité de l'image.

Le même processus dissolvant du figuratif apparaît dans le relief des formes en céramique appliquées sur un fond de briques exécuté par Vasile Celmare, ainsi que dans la composition ornementale d'Olga Porumbaru, dont l'élément variable est, cette fois-ci, la dimension et le dessin des plaques en céramique alternées de façon asymétrique.

Jules Perahim, dans sa mosaïque de grandes dimensions qui décore la façade du cinéma, expérimente une formule qui s'avère difficile, en projetant une figure symbolique — en l'occurrence un personnage féminin qui tient dans une main une caméra et dans l'autre un masque — sur un fond à compartiments géométriques. Les deux éléments ne sont pas soudés, ils demeurent étrangers l'un à l'autre, et l'impression finale en est une d'incongruité. L'ouvrage de Petre Balogh — une colonne en travertin placée devant le cinéma, à laquelle sont accrochés une série de menus volumes, supportant des scènes de travail incisées dans la pierre — semble être la réplique sculpturale du même type de conception plastique, une simple juxtaposition d'éléments disparates qui se substituent à la composition harmonique.

Moins présente que la décoration murale dans l'organisation plastique de l'ensemble de Țiglina, la sculpture s'y affirme pourtant, en appelant à d'autres techniques et matériaux généralement inusités pour le plein air, comme par exemple la céramique. Consacrée en tant que matériau et technique de l'art décoratif, la céramique en partageait naturellement le statut, ce qui a permis aux artistes une analyse plus dégagée de la forme. C'est ce que fait Ion Bițan lorsqu'il multiplie le même élément, avec d'impercep-



tibles modifications — formule inédite en 1964 et qui le désigne comme précurseur, dans le milieu roumain, de ce type de modulation dont l'évolution ultérieure est bien connue. Le groupe — aujourd'hui très détérioré — des formes placées directement dans l'herbe, devant un restaurant du quartier Țiglina, est une composition délibérément chaotique, qui pourrait suggérer l'éparpillement des végétales dans la nature. Il s'agit d'un premier exemple de la série de ceux qui se sont succédés

Fig. 9. — Gheorghe Anghel, *Eminescu*, București.

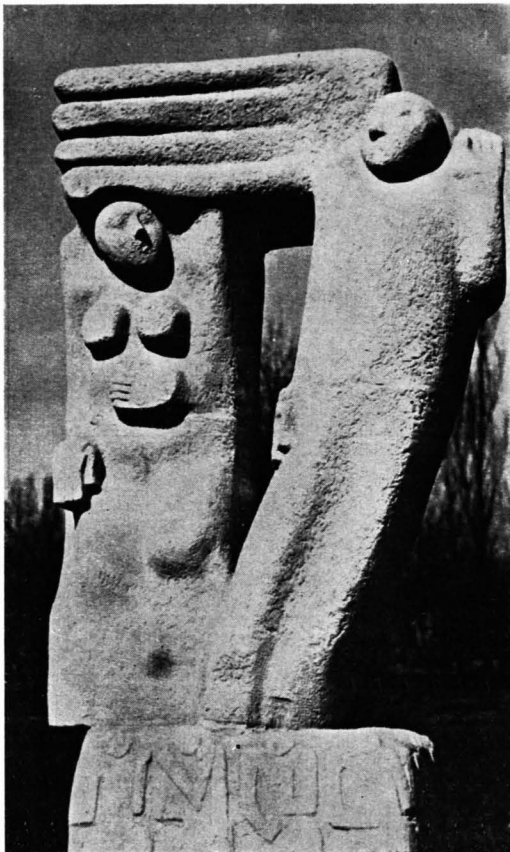


Fig. 10. — Silvia Radu, *Meșterul Manole*, București.

au cours de ces dernières années, de la maléabilité d'un peintre qui s'enhardit à associer à sa propre modalité d'expression celle de l'organisation spatiale des volumes.

C'est toujours ici que nous devons mentionner l'ouvrage de Patriciu Mateescu, *Les Ballerines*, qui se trouve à présent dans la cour du Musée d'art contemporain de Galați, œuvre composée de grands volumes en céramique, aux nettes suggestions figuratives, ayant connu un grand retentissement à l'époque mais qui aujourd'hui nous apparaît plutôt apparentée à la morphologie des produits artisanaux.

Un important ensemble d'architecture et de sculpture, appartenant à la même étape, est représenté par l'hôpital construit en 1964 dans la ville Gheorghe Gheorghiu-Dej. Le fait que les deux parties — l'architecte Emilian Machedon et

les sculpteurs Ion Vlad, Paul Vasilescu¹⁰ et Constantin Popovici — se sont concertées à l'avance a agi comme facteur déterminant pour assurer une conception cohérente du tout. La construction de la façade même a été établie selon la nécessité d'une immense surface orbe, qu'aucun accident ne trouble, destinée, dès le début, à constituer l'écran sur lequel allait être projetée *La Maternité* de Ion Vlad. La sculpture ne détient donc pas un rôle accessoire, d'ornement, mais un rôle essentiel à défaut duquel l'affirmation esthétique de la construction aurait manqué de force de conviction. Les données techniques et stylistiques, capables d'influencer l'expressivité de l'ensemble ainsi conçu et réalisé, ont été strictement observées. Le contraste de couleur et de matériau, entre le blanc crayeux et mat du travertin et le roux doré, éclatant et vibrant du cuivre repoussé, ainsi que la confrontation de la surface plane de l'architecture avec la turgescence des volumes sculptés ne sont pas dus à l'intervention d'un heureux hasard mais constituent des résultats escomptés.

Un moment qui ne saurait être ignoré dans une étude sur la sculpture monumentale roumaine de cette époque et qui apparaît comme une conséquence de la réaction de la critique contre son académisme, fut celui de l'emplacement, en 1966, de la statue d'Eminescu, par Anghel, devant l'Athénée, — solution sinon idéale, du moins pleine de mérite. Le geste, qui à ce moment avait une teinte polémique, entendait imposer d'une façon définitive d'autres valeurs esthétiques et exprimait tout d'abord une rupture délibérée avec le conventionnalisme et sa suite d'avatars.

La place de cette statue aurait dû être, comme l'envisageait avec raison Anghel lui-même, devant l'église Crețulescu¹¹, dans cet espace exigü, d'une grave intimité, qui est celle de l'architecture médiévale roumaine, si propice à la contemplation et à la méditation. Il n'y a que dans un cadre

pareil que la subtile expressivité du mode-
lage propre à la sculpture d'Anghel aurait
pu devenir perceptible, et que la dimen-
sion morale du personnage, synonyme
dans la pensée d'Anghel à l'authen-
tique valeur humaine, aurait acquis le
pouvoir de se propager et de convaincre.

Les années 1966–1967 sont les té-
moins d'une autre action de proportions
imposantes. Ce sont les années où furent
installées dans le parc Herăstrău les sculp-
tures *Meșterul Manole*, de Silvia Radu,
Baba Dochia, de Gheorghe Iliescu-Căli-
nești, *Miorița*, de Ioana Kassargian, *Fata
moșului și fata babei*, de Constantin Fo-
amete, *Harap Alb*, de Ion Murnu, *Himera*,
de Lie Doina, *Legenda lui Făt Frumos* et
Avânt de Boris Caragea.

L'intention qui présidait à la consti-
tution de cet ensemble était celle d'offrir
un équivalent visuel des légendes et des
contes populaires roumains. Il est vrai
que l'élément narratif pose à la sculpture
des problèmes difficiles qui, pourtant,
ont trouvé au cours du temps des solu-
tions heureuses. Mais les préoccupations
et les aspirations qui se dégagent de
la plupart des directions de la sculpture
contemporaine semblent en désaccord avec
cette vision possible. Ceci explique, peut-
être, l'échec de bon nombre de ces
ouvrages.

L'œuvre de Silvia Radu, *Meșterul Manole*,
qui fait partie d'un cycle sur ce thème
et qui a été présentée en 1967, à l'occa-
sion du colloque Brancuși, est digne d'une
attention particulière. Les ouvrages qu'on
exposait alors reflétaient l'intérêt, partagé
par plusieurs jeunes sculpteurs, pour les
problèmes que posait la transition de
la représentation de la figure humaine
à une architecture de volumes excluant
tout repère figuratif, vision qui s'est préci-
sée au cours des années suivantes dans
la sculpture de Silvia Radu. Dans l'œuvre
du parc Herăstrău, nous trouvons fusion-
nés d'une manière organique la figure
et le cadre qui la renferme, dans une
composition qui préfigure la cohésion et

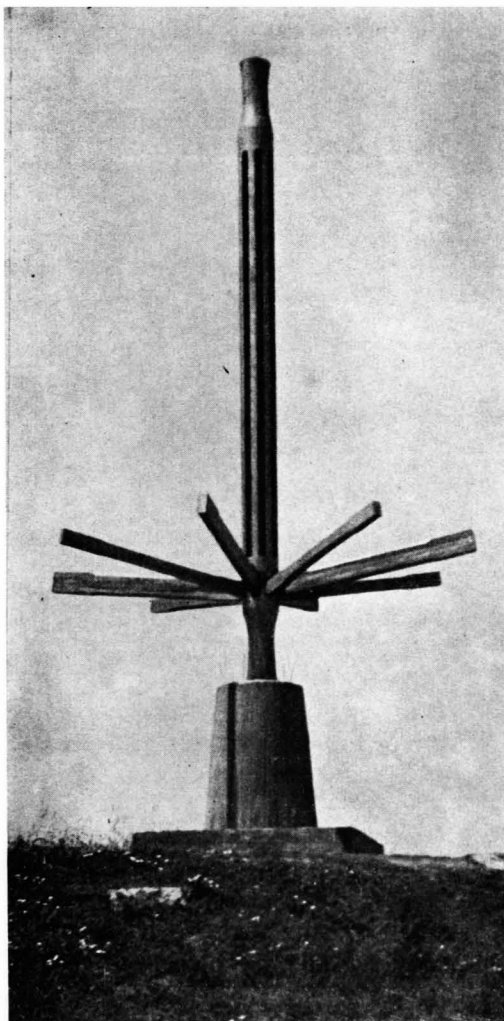


Fig. 11. — George Apostu, *Le Fruit du soleil*,
Costinești.

la monumentalité présentes, en dépit
des volumes fragmentés, dans sa sculpture
ultérieure. La fonction de ce cadre dans
l'organisation de l'œuvre est à la fois
strictement plastique et symbolique, et
nous envoie directement, sans équivoque
possible, à la légende.

Pour ce qui est du rapport entre la
sculpture et le cadre naturel il nous faut
observer la présence, ici comme ailleurs,
d'une conviction sous-entendue que la
nature peut être à l'infini soumise à l'ar-
bitraire et qu'elle peut même racheter,
ne fût-ce qu'en partie, l'échec artistique,
quand il se produit. C'est peut-être l'ex-
plication du fait que la ville, les rues,

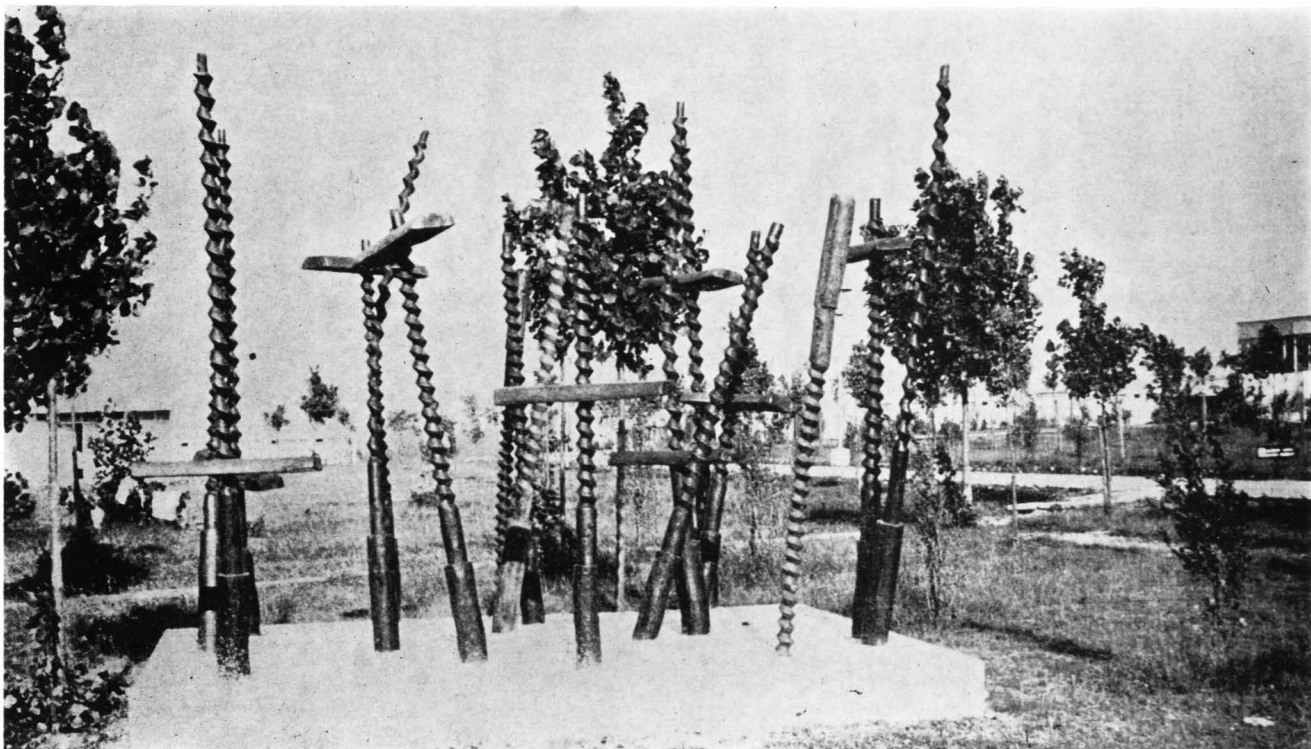


Fig. 12. — George Apostu, *Papillons*, Costinești.

les places continuent à être envisagées avec une trop grande réserve comme des espaces dont on pourrait disposer pour un plus grand déploiement de la sculpture et que les grandes expériences de ce genre ont évitées. Le plus important des parcs de sculpture en plein air est celui des collines Măgura, un autre est celui de Balta Albă, à Bucarest. S'il est exact que l'ambiance urbaine exige la coordination d'un plus grand nombre de facteurs, il n'en est pas moins vrai que la nature ne saurait être considérée exclusivement sous l'aspect de sa neutralité.

L'ensemble statuaire qui, dans le même parc, groupe les sculptures de Ion Jalea — *Eminescu*, Ion Vlasiu — *Creangă*, Zoe Băicoianu — *Grigorescu*, Constantin Lucaci — *Luchian*, Romul Ladea — *Sadoveanu*, conçu évidemment dans l'intention d'opposer à la stéréotypie des bustes d'écrivains — installés vers les années '50 et qui, paradoxalement, ont conservé leurs places — une évocation en langage plastique, cette fois-ci, et aucunement soucieuse d'accessoires ves-

timentaires, de quelques éminentes personnalités roumaines, cet ensemble, donc, est désavantagé par la même négligence à délimiter l'espace vital indispensable de chaque sculpture.

La tendance à créer de vastes ensembles d'art manifestée au cours de ces dernières années¹² est le mieux représentée, avec ses réussites mais aussi avec ses échecs, par l'expérience que constitue la décoration du camp de vacances des étudiants à Costinești. Le cadre architectonique, dépourvu de signification artistique, peut être considéré tout au plus comme un élément neutre pour les nécessités d'une conception aux visées si amples. A leur tour, les nombreux ouvrages de sculpture — dont quelques-uns, d'une remarquable valeur, seront remis en question — ont moins l'air de former un ensemble définitif, constitué selon des principes et des normes d'organisation clairs que, plutôt celui d'une exposition improvisée, à caractère temporaire, de sculpture en plein air. On est frappé par l'évidente absence d'une conception directrice, d'une

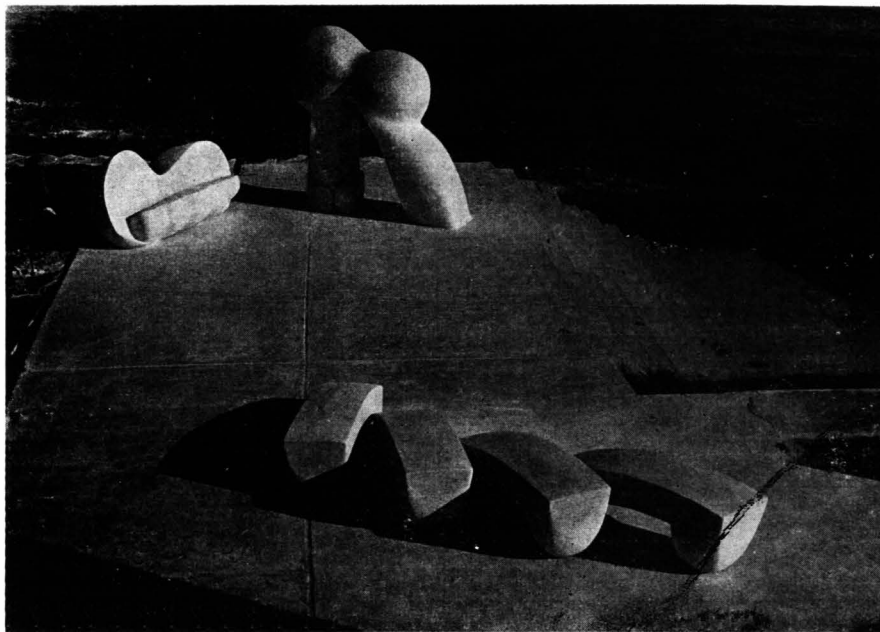


Fig. 13. — Ion Condiescu,
Ensemble monumental, Cos-
tinești.

pensée synthétique qui ait présidé dès le début et pendant toute la durée des travaux à l'organisation de l'ensemble, qui ait prévu et contrôlé de près la multitude des rapports qui s'établissent entre la sculpture et le cadre architectonique ou naturel d'une part, et les œuvres marquées du sceau d'individualités artistiques très différentes, d'autre part.

Ce sont surtout les ouvrages placés sur la falaise qui sont menacés dans leur intégrité même par des voisinages inadéquats. D'un seul coup d'œil, en effet, le regard embrasse des œuvres profondément différentes en tant que conception et réalisation plastique, comme le sont celles d'Adina Țuculescu, Ion Condiescu, Florica Hociung ou Șerban Crețoiu. Vers l'intérieur, on se heurte à la même situation lorsque le regard s'arrête presque en même temps sur les sculptures de Marin Gherasim et de Silvia Radu, deux ouvrages de grandes proportions, comprimés dans un espace insuffisant, ce qui réduit considérablement la force de rayonnement de chacun.

Que l'évolution même de la sculpture se ressente inévitablement du dialogue engagé avec le plein air, nombre d'ouvrages de Costinești — parmi lesquels *Les*

Papillons et *Le Fruit du soleil* de George Apostu le prouvent. L'exécution de ces œuvres a représenté pour Apostu une occasion pour formuler d'une manière catégorique une tendance latente de son art. La réduction de la forme à ses données élémentaires, processus qui définit sur tout le parcours son travail, atteint avec *Le Fruit du soleil* un point limite, nous semble-t-il aujourd'hui, tout en réalisant une concentration maximale des thèmes majeurs de sa sculpture antérieure. Lorsque nous faisons cette affirmation, nous ne perdons pas de vue que l'œuvre bénéficie de l'image que le spectateur perçoit de la totalité de la création de l'artiste, constituée par accumulation successive pour ceux qui ont suivi l'évolution de son activité. Cette image ou, pour mieux dire, ce noyau significatif qui renferme — en les rapportant sans cesse les uns aux autres — aussi bien le souvenir de très anciens ouvrages, comme par exemple *La Petite fille à la poupée* ou *Le Portrait de Marie de Mangop*, que celui d'autres pièces des cycles ultérieurs, telle *Père et fils*, devient actuel au moment du contact avec chaque nouvel ouvrage. C'est justement cette rétrospective mentale, que tout spectateur réalise dans un très

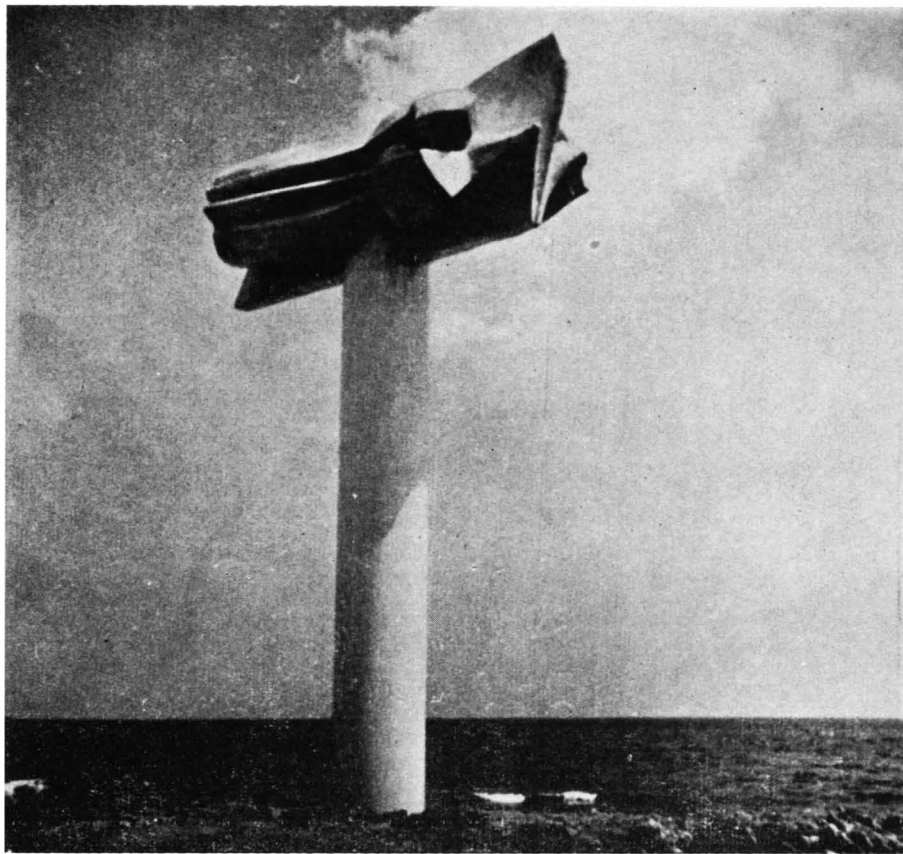


Fig. 14. — Anton Eberwein, *Sculpture monumentale*, Costinești.

court délai, qui agit de manière constante, en auréolant le nouvel ouvrage de significations qu'isolé il n'aurait point eues.

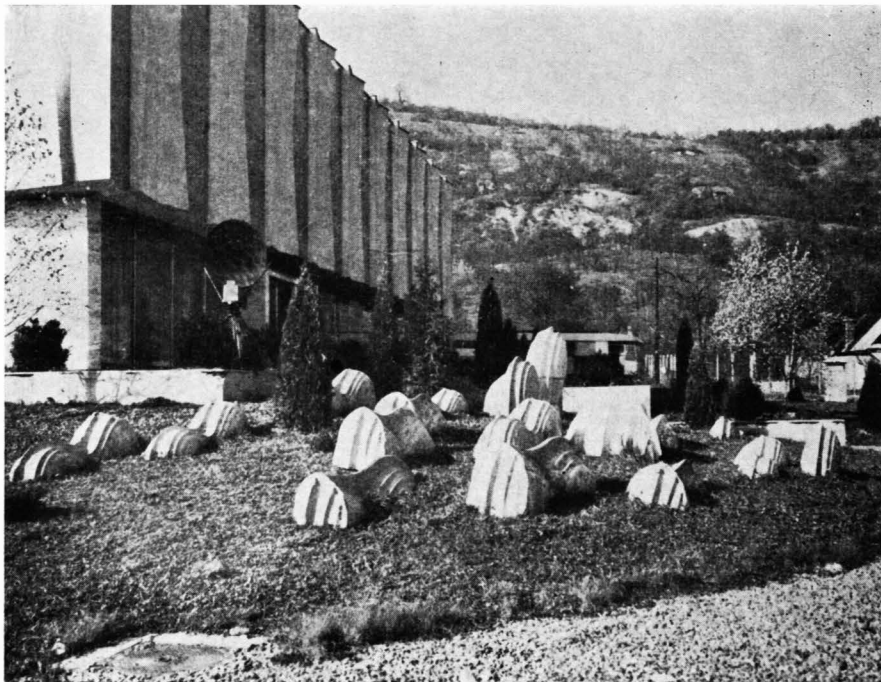
Un autre thème proposé à notre méditation par la sculpture d'Apostu — sans toutefois lui appartenir en propre — est celui de la spécificité des matériaux. La possibilité de passer tout naturellement du bois au bronze — dans le cas des *Papillons* on assiste à une transposition directe de ce genre — est significative pour le dépassement de ce que l'on pourrait considérer comme l'esthétique de la forme taillée dans le bois. La trace de l'outil — cette vibration de la surface, d'une toute autre facture, certes, que celle due au modelage — est systématiquement évitée. De nos jours, d'ailleurs, nombre de jeunes sculpteurs ne prennent plus intérêt à la prégnance des effets d'expression qu'assure la taille directe; leur attention se dirige avec obsession vers la structuration des formes. C'est pour cela que

les matériaux peuvent être équivalents, qu'ils deviennent réversibles, ce qui, somme toute, plaide pour l'indifférence à l'égard de la qualité du matériau. Dès lors, ce principe de la sculpture moderne promu souvent au rang de critère de jugement — la forme dépendant de la matière qui l'incarne — est, de la sorte, devenu limitatif, d'où le besoin de le transgresser.

Ce même problème majeur est posé, d'un autre point de vue, par Ion Condiescu dans son ouvrage qui se trouve toujours à Costinești.

A une époque où on renonce aux matériaux traditionnels pour expérimenter d'autres, inusités et des plus divers, l'art de Condiescu affirme carrément que la pierre peut encore constituer la matière de la sculpture. Cependant, il ne le fait pas en perpétuant une certaine vision plastique — qu'on associe aujourd'hui involontairement à la pierre et qui s'est cons-

Fig. 15. — Mircea Spătaru, *Ensemble monumental*, Cluj,



tituée dans le respect des caractéristiques du matériau, mais tout au contraire, en le niant. Chez Condiescu, en effet, la pierre ne s'arroe plus aucun droit dans la définition de la forme. Présent dans presque tous ses ouvrages, le contraste entre la forme géométrique — bloc massif, compact, statique — et la forme libre, débordante, à convexités imprévisibles, est l'illustration de cette attitude: c'est la critique d'un certain mode de comprendre la pierre tout en proposant un autre pour le remplacer. L'ouvrage de Costinești — association de trois volumes spatiaux (sept éléments) distincts, chacun d'eux représentant néanmoins une sculpture par lui-même, vérifié à l'échelle monumentale, l'analyse de la forme entreprise jusqu'à présent par l'artiste. La même asymétrie et le même déséquilibre — contrôlés toutefois et maîtrisés par la composition dans l'espace — réalisent une expression peu ordinaire des divers angles visuels (très nombreux d'ailleurs, puisque, l'œuvre étant placée sur une butte, le déplacement du regard, par rapport à celle-ci, ne se produit pas simplement sur un plan horizontal, mais aussi sur la verticale).

En continuant notre promenade à travers Costinești, nous rencontrons — et pour les désigner nous adopterons les termes de Michel Ragon¹³ — des sculptures-signal, comme celle de Wilhelm Demeter, des sculptures-lieu — celle de Silvia Radu, de Vlad Florescu et de Marius Cilievici, de Marin Gherasim également, des sculptures-bancs (Wilhelm Fabini) et, pourquoi pas, des sculptures-girouettes, telle la colonne à « chapiteau » rotatif d'Anton Eberwein. Installée sur la grève, à même le sable, celle-ci exploite jusqu'à un certain point l'analogie avec les ruines de l'architecture antique, familière présence sur le littoral de la Mer Noire. Par contre l'ouvrage d'Adina Țuculescu, — un montage d'éléments, produits de l'industrie se réclamant directement de l'univers technique — ne peut bénéficier d'une pareille association, favorable à la réception visuelle, et en l'absence de tout rapport adéquat au contexte environnant, qui serait décisif dans ce cas-là, risque même de paraître rébarbatif.

Pour finir, nous ne saurions assez insister sur l'importance du fait que toute



Fig. 16. — Adrian Popovici, *Sculpture monumentale*, Măgura.

une série des travaux mentionnés désignent de manière caractéristique les préoccupations *actuelles* des jeunes sculpteurs roumains, qui deviennent ainsi accessibles à un public plus large et pas seulement aux habitués des galeries durant le bref délai des expositions. L'expérience de Costinești, en dépit des objections soulevées, si justifiées qu'elles fussent, a stimulé certainement l'effort de création, en offrant aux artistes la condition requise pour la matérialisation de leurs projets: le dialogue avec l'espace et, par cela même, la mise en échec de l'indifférence de ce dernier à l'égard des créations humaines, ce qui, somme toute, se confond avec l'objectif de nombreuses expériences actuelles.

Dans ce même ordre d'idées, il convient de nous arrêter sur l'ouvrage de Mircea Spătaru édifié¹⁴ devant l'immeuble de la Radio-Diffusion de Cluj. Significatif pour l'orientation de l'artiste, il se range parmi ces recherches contemporaines sur la forme qui essaient, tout premièrement, de mettre en évidence l'espace par l'accentuation ou la modification de ses caractéristiques structurales, l'œuvre d'art devenant dans cette perspective l'instrument même de l'action.

Expérience simultanée à celle de Costinești, l'organisation — à l'occasion des quatre symposiums nationaux de sculpture se succédant de 1970 à 1973 — de camps de travail dans la grande clairière de Măgura constitue un sommet des tentatives entreprises à fin de re-définir l'art monumental et d'en diversifier les moyens. En groupant des œuvres exécutées en exclusivité par de jeunes sculpteurs déjà groupés en vertu non pas des générations, mais des promotions, la clairière de Măgura offre le charme de l'hétérogénéité, d'ailleurs escomptée en tant qu'effet, et pleinement servie par un cadre naturel des plus souples (on dirait qu'ici, sans toutefois imiter l'art, la nature conclut avec lui un pacte de complicité). On peut, sans doute, être d'avis que la valeur de certains ouvrages de Măgura découle seulement du prestige que leur confère la participation à une confrontation de cette envergure, que de nombreuses sculptures de l'an dernier — toutes ces compositions dues à des lectures philosophiques hâtives, demeurées à un stade naïf de l'invention plastique, conséquence de l'ancien principe de l'illustration —, eussent pu manquer, mais on ne saurait nier que l'expérience de Măgura s'inscrit comme un chapitre solide de l'histoire de l'art monumental roumain contemporain. Prétendre, dans ce cas, à une cohérence ou à l'unisson de valeur eût signifié faire excès d'esprit critique.

Nous en attendons donc avec confiance la reprise de 1974, puisqu'au delà d'une



Fig. 17. — Constantin Popovici, *Bacovia*, Bacău.

mise en accord du travail d'équipe, très intéressant comme expérience sociologique, des œuvres remarquables sont nées à Măgura, telles les sculptures de Napoleon Tiron, Liana Axinte, Șerban Rusu, George Apostu, Adrian Holuță, Adrian Popovici, etc., assimilées déjà par notre patrimoine visuel.

Les deux ouvrages monumentaux de Constantin Popovici *L'Electricité* et *Bacovia*¹⁵, bien que très proches, chronologiquement parlant, des ouvrages analysés jusqu'ici, se placent à une certaine distance dans le contexte général de l'art roumain, non seulement par l'inédit de leur situation spatiale, mais aussi par

leur modalité de rendre de nouveau actuel un certain romantisme, plutôt déprécié aujourd'hui. Si *L'Electricité* qui domine le barrage de l'Argeș rend géométriquement les tracés fibromusculaires du corps humain, saisi dans une position de tension maximale — métaphore prégnante par sa simplicité, sa netteté, par l'idée d'énergie et de force qui s'en dégage, *Bacovia* ne renonce pas à un certain côté « charnel » — tragiquement macéré — le martyr des formes devenant ici l'écho essentiellement plastique de la vision poétique. Particulièrement important pour la signification même de l'ensemble s'avère le renoncement au socle élevé, auquel

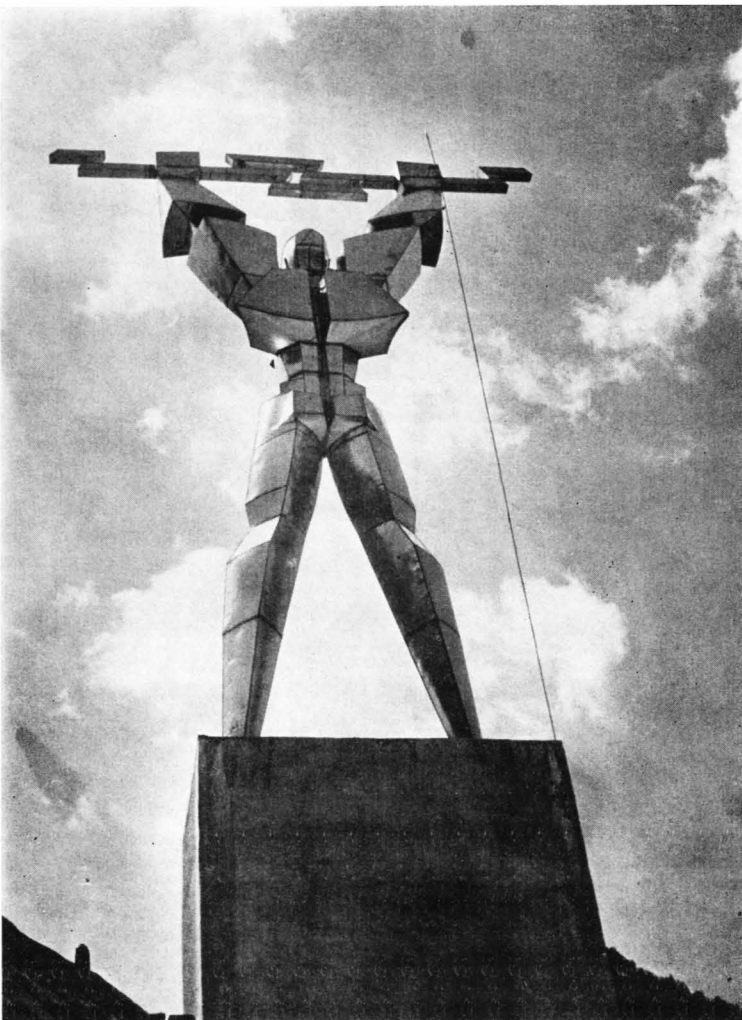


Fig. 18. — Constantin Popovici, *L'Électricité*, Barrage Vidraru, Argeș.

on substitue, au niveau du sol, une plate-forme proportionnelle, dans l'intention non seulement de confondre le personnage avec l'échelle humaine, mais aussi de cerner, de la sorte, un espace réservé en entier à la sculpture; voilà d'ailleurs ce qui vient rompre avec le mythe du monument dominateur.

Si l'iconographie traditionnelle du monument commémoratif est encore reconnaissable dans ces œuvres et dans d'autres — comme, par exemple, *Andreescu*¹⁶ de Paul Vasilescu, ou *Bălcescu* et *Mihai Viteazul* de Mircea Spătaru —, si — pour citer Venturi — la révolte n'est pas celle du thème, c'en est une, par contre, de la forme et implicitement, ajouterions-nous, du contenu affectif et spirituel.

Par rapport à la hiérarchie des valeurs ayant cours aux années '50, concernant les genres artistiques, mais aussi les pensées et les sentiments véhiculés par une œuvre d'art, de pareils ouvrages se placent sous le signe d'une absolue libération. Loin d'être une correcte évocation historique, ces effigies, d'une troublante profondeur psychologique, signifient en vérité l'actualisation du passé, son ralliement à la spiritualité du monde contemporain; il convient de souligner que le fait est devenu possible seulement à la suite d'une fervente exploration du domaine des formes, à la suite d'une « recherche fondamentale » entreprise par la sculpture roumaine et qui a donné des résultats inédits au cours des dix dernières années.

Il est prouvé, par conséquent, une fois de plus, que dissocier l'art monumental de la problématique générale de la sculpture et de la peinture et l'étudier séparément, représente une entreprise artificielle, consacrée cependant par la division théorique, non encore transgressée, de l'art en genres. Mais cette perspective doit être élargie davantage, en y introduisant l'étude de l'architecture parallèlement à celle des beaux-arts, attendu que leur évolution est aujourd'hui convergente; entre les arts spatiaux il n'existe pas seulement des points de contact dus au hasard, mais des liaisons profondes et constantes qui tiennent de leur origine commune au sein d'une même réflexion sur les significations de l'art de notre siècle. Le retour aux données élémentaires, fondamentales — tendance désignée par Nikolaus Pevsner par son « *Back-To-Fundamentals Attitude* »¹⁷ — advenu en architecture, a conquis, dans une mesure égale les beaux-arts aussi. Pevsner considérait déjà le cubisme et l'art abstrait comme « les plus architecturaux des arts qui aient jamais existé depuis le Moyen-Âge jusqu'à présent ». Petit à petit, mais dans un délai cependant très court — d'à peine un demi-siècle — un pont très solide a

été jeté entre l'architecture et les beaux-arts, ce qui a permis aux inhérentes influences réciproques de s'ancrer fermement dans un terrain déjà préparé en vue de les assimiler. Mais l'effort de coopération doit partir simultanément des deux côtés et, dans ce sens, disons que l'architecture a esquissé elle aussi des pas notables dans cette voie. Une fois dépassée cette rigidité fonctionnelle qui avait engendré l'architecture « cubique », cette « esthétique de la boîte », voici qu'elle revient à présent, en renouant le fil brisé, vers la tradition — car c'en est déjà une — de l'art moderne, au vocabulaire des formes inventées par celui-ci et dont l'ignorance aurait rendu impossible son évolution actuelle. Les problèmes soulevés par la construction qui, autrefois, menaient forcément à un répertoire relativement limité de solutions, se trouvent éliminés grâce aux progrès de la

technique, les formes architecturales actuelles rivalisant par exemple avec celles des sculptures de Brancuși, Arp ou Moore.

La parenté, la consanguinité des arts spatiaux, manifestes aussi dans la similitude de préoccupations formelles de certaines orientations de l'architecture, de la peinture et de la sculpture, facilitent d'une part la réalisation de l'équilibre souhaité entre les arts, mais d'autre part peuvent déterminer une réduction, voire l'annulation des attributions du peintre ou du sculpteur.

Réalité contradictoire, mais à condition de la juger de près, riche en conséquences, que les artistes roumains, à l'instar d'autres, sont loin d'ignorer — comme le prouve toute une série de projets — et que, de plus, ils interprètent comme une exhortation à la découverte et l'investigation de sphères artistiques toujours nouvelles.

¹ *Le Faste des choses inutiles* — œuvre de Ion Bițan exposée en 1969 à la galerie « Apollo ».

² Par la Décision du Conseil des Ministres 1874, du 24 septembre 1954, un pourcentage de 1 000 du budget des constructions était alloué aux travaux d'art monumental. C'est surtout après la Deuxième Guerre Mondiale que dans de nombreux pays, parmi lesquels l'Italie, la France, l'Allemagne, les États-Unis de l'Amérique, le Japon, etc., on a émis des lois qui destinaient certaines sommes à la décoration des nouvelles constructions, cf. Patrick d'Elme, *Un Problème d'environnement*, in *Cimaise*, no. 98, sept.-oct. 1970.

³ G. Nedoșivin, *Artistul « dascăl al vieții »*, in *Contemporanul*, no. 12, 22 mars 1957, p. 1, 7.

⁴ *Metoda realismului socialist — baza de neclintit a artei noastre noi*, in *Arta plastică*, 1955, no. 6, p. 4.

⁵ Radu Bogdan, *O etapă semnificativă a evoluției artei noastre contemporane*, in *Arta plastică*, 1957, no. 1, p. 4.

⁶ Ion Frunzetti, *Compoziția și satuață și*

sculptura monumentală, in *Arta plastică*, 1965, no. 1, p. 56.

⁷ *Despre arhitectură — sculptură — pictură*, in *Arta plastică*, no. 1, 1965, p. 56.

⁸ 1959 — 1962.

⁹ 1964.

¹⁰ L'œuvre de Paul Vasilescu, *Le Chêne de Borzești* et les Deux volumes horizontaux de Constantin Popovici flanquent, du côté droit, l'allée qui mène à l'hôpital. Le projet prévoyait aussi une sculpture qui devait être emplantée sur le flanc gauche mais qui n'a pu être exécutée.

¹¹ A. Marcu, *Sculptorul Anghel*, in *Secolul 20*, 1966, no. 6, p. 148.

¹² 1970 — 1973.

¹³ Michel Ragon, *Stahly et l'architecture*, in *Cimaise*, no. 110 — 111.

¹⁴ En 1971.

¹⁵ Installées en 1971, la première au barrage Vidraru, Argeș, la seconde à Bacău.

¹⁶ Installée en 1972 à Buzău.

¹⁷ N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Londres, 1948, p. 215.

Notes

BETRACHTUNGEN ÜBER DEN FIGURENSCHMUCK DER ADA-HANDSCHRIFTEN

Virgil Vătăşianu

Seit der ersten Würdigung der karolingischen Evangeliare, die unter dem Namen der „Ada-Gruppe“ veröffentlicht wurden¹, ist die diesbezügliche Literatur beträchtlich angewachsen². Als unbestreitbares Ergebnis all dieser Untersuchungen ist einerseits das Fortwirken der merowingisch-irischen Überlieferung im Dekorativen, andererseits das der italisch-orientalischen (byzantinisch-syrischen) Einflüsse auf die figürliche Darstellung zu betrachten. Wenn auch die Neigungen der einzelnen Forscher zwischen frühchristlich-italischen oder byzantinischen Vorbildern, sowie die Ansichten über die Bedeutung die der angelsächsischen Vermittlung zukommt im einzelnen schwanken, so sind dennoch die allgemeinen Schlüsse im Grunde übereinstimmend. Viel mehr wird auch die Zukunft kaum in der Lage sein hinzuzufügen, da eine Aussicht auf ein Auftauchen bisher unbekannter Handschriften schwerlich besteht.

Die chronologische Reihenfolge der betreffenden Handschriften wurde bereits von Janitschek³ folgendermaßen vorgeschlagen:

Das Evangelistar des Schreibers Godescalc, 781 bestellt und vor April 783 vollendet.

Das Sakramentar des Bischofs Drogo.

Das Evangeliar aus Saint-Martin-des-Champs.

Das Harley Evangeliar, datierbar Ende des 8. Jahrhunderts.

Das Evangeliar aus dem Kloster Centula, im Inventar des Jahres 831 daselbst angeführt.

Der Figureschmuck des Ada-Evangeliars.

Das Evangeliar aus Saint-Médard in Soissons.

Das Lorsch Evangeliar, in einem Inventar des Klosters aus der 1. Hälfte des 9. Jahrhunderts erwähnt; Janitschek kannte damals nur den 2. Teil der Handschrift⁴.

Ausschlaggebend für die chronologische Reihenfolge war die Textkritik, über deren

Wert sich jedoch der Bearbeiter, P. Corsen, folgendermaßen äußert: „Den Einfluß des turonischen Textes über die Handschriften hinaus zu verfolgen, würde mich zu weit führen und leicht den Nachweis, den ich besonders ins Licht zu stellen wünschte, verdunkeln“⁵. Tatsache ist, daß die Textkritik auch heute noch nicht das letzte Wort gesprochen hat.

Die darauffolgenden Untersuchungen haben zu einigen Ein- und Ausschaltungen, sowie zu Änderungen der chronologischen Reihenfolge geführt; so daß die von Koehler vorgeschlagene und allgemein akzeptierte Variante folgende Handschriften umfaßt:

Das Godescalc Evangelistar, 781–783, Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. Lat. 1203.

Das Evangeliar aus Saint-Martin-des-Champs (ohne Figureschmuck), Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 599.

Der Text des Ada-Evangeliars, die beiden letzteren nach 783 und vor Dezember 795;

Der Dagulf-Psalter (ohne Figureschmuck), datiert zwischen 783–795 (Todesdatum des Papstes Hadrian I, dem der Psalter gewidmet war), Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1861,

Das Evangeliar aus Centula, Abbeville, Bibliothèque Municipale, Ms. 4,

Das Harley-Evangelium, London, British Museum, Harley 2788.

Das Evangelium aus Saint-Médard in Soissons, Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 8850.

Der Figurenschmuck des Ada-Evangeliums, Trier, Stadtbibliothek, Cod. 22.

Das Lorsch Evangelium, und zwar beide Teile, der 1. Teil in Alba Iulia, Staatsbibliothek Batthyaneum, der 2. Teil in der Biblioteca ap. Vaticana, Pal. Lat. 50.

Für die letzten fünf Evangelien wird die Zeitspanne 796–810 angenommen. W. Koehler fügt hinzu: „Die chronologische Reihenfolge, in der die Handschriften hier angeordnet sind, ausführlich zu begründen, ist nicht nötig. . . Vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus bestehen Schwierigkeiten allein bei der Einordnung des Evangeliums von Abbeville, das in seinen Kanontafeln und in einigen der Initialseiten und Evangelistenbilder eine Sonderstellung einnimmt, die es schwer macht zu entscheiden ob es älter oder jünger ist als das Londoner Evangelium. . . Von diesem Problem abgesehen, kann die Chronologie der Handschriften als gesichert gelten, zumal sie durch paläographische und textkritische Argumente kontrolliert und gestützt wird. . .“⁶.

Die Konsequenz dieser chronologischen Reihenfolge mußte naturgemäß zum Schlusse führen, daß die Entwicklung des Skriptoriums die Palastschule in Aachen – von der merowingisch-irischen Tradition ausgehend, dank angelsächsischer Vermittlung und schrittweiser direkter Übernahme italo-byzantinischen Formgutes, zunächst zu einer eigenartigen, zur Abstraktion neigenden Darstellungsweise gelangte, um dann, in ziemlich raschem Tempo, zu einer naturalistisch bedingten Stilisierung zu gelangen, einer Stilisierung die sich in den Kanontafeln der Evangelien aus Lorsch und Soissons und in der *Maestas Domini* Darstellung des ersteren mit der byzantinischen genau deckt. Das hieße, daß es in Aachen auf eigenen Wegen und Umwegen und auf

gänzlich verschiedenen Voraussetzungen fußend, zu einer Neuschaffung des bereits bestehenden byzantinischen Stils gekommen wäre. Soweit jedoch die bisherige kunstgeschichtliche Erfahrung lehrt, wäre ein solcher Fall nicht nur beispiellos, sondern auch theoretisch kaum denkbar.

Diese Betrachtungen haben die gegenwärtige Untersuchung angeregt. Sie beschränkt sich auf die figürlichen Darstellungen der engeren Gruppe, u.zw. der Evangelien aus Centula, Harley, Soissons, Ada und Lorsch, da das Godescalc-Evangelium zweifellos als ein stilistisch für sich bestehendes, wesentlich früheres und von der eigentlichen Palastschule in Aachen unabhängiges Werk zu betrachten ist.

Der allgemein anzutreffenden Tendenz, die grundsätzlichen stilistischen Eigenheiten der Figurendarstellungen zu erfassen und ihre Herkunft zu erklären, steht gegenüber ein kaum bemerkbares Interesse für die entsprechenden qualitativen Leistungen der an der Herstellung der erhaltenen Handschriften der Ada-Gruppe beteiligten Künstler. Bloß Robert Szentiványi und Wilhelm Koehler, letzterer aber nur in seinen postum veröffentlichten Aufzeichnungen, haben es versucht einiges Licht auf dieses Problem zu werfen. Die Tatsache, daß nur fünf mit Figurenschmuck versehene Evangelien des Skriptoriums erhalten sind und daß bei Kollektivarbeiten wie es diese Handschriften sind, die persönlichen, stilistischen Eigenheiten schwer zu fassen sind, hat wahrscheinlich viele in ihrem Versuch dieses Problem zu klären, zum Verzicht verpflichtet. Nach Szentiványis Meinung⁷ wäre der Meister der Titelseite zum Matthäus und der Darstellung der *Maestas Domini* des Lorsch Evangeliums identisch mit demjenigen des Dagulf-Psalters, die Evangelistenbilder hingegen Werke eines Schülers, eine Hypothese die auch eine abweichende Datierung der Handschrift bedingt. Koehler, seinerseits, unterscheidet⁸ im Evangelium aus Soissons drei Maler. Dem Maler A (den er als einen „Flächenkünst-

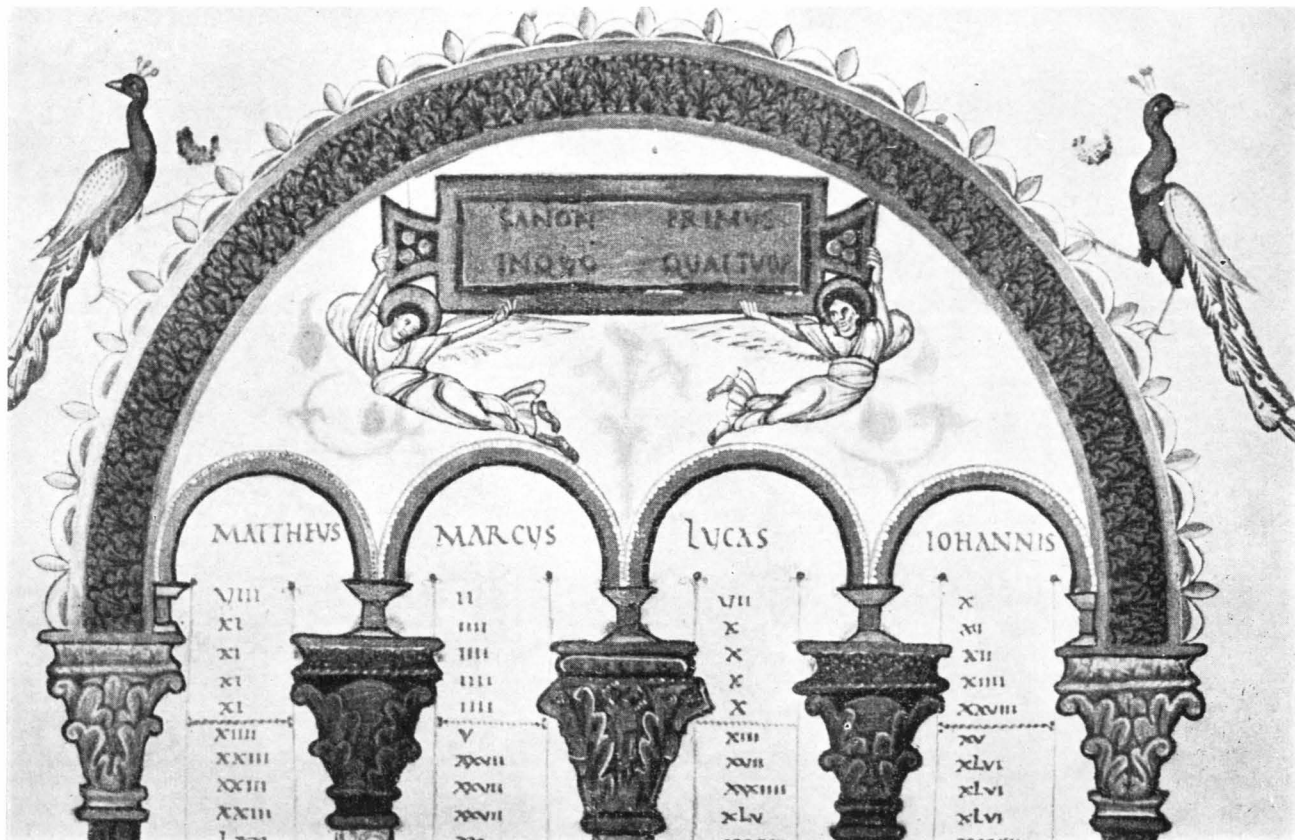


Abb. 1. — Lorsch, Canon primus, Alba-Iulia, Bibliothek Batthyaneum.

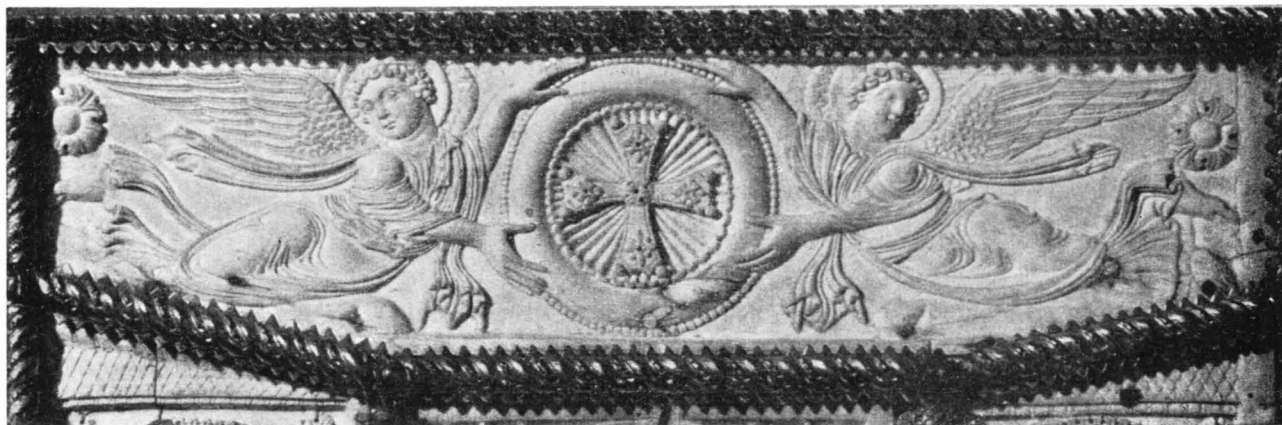


Abb. 2. — Lorsch, Engel der Christustafel, Vatican, Museo Sacro.

ler“ betrachtet, „kein Erfinder“ und als „Raphael“ benennt) schreibt er das Matthäusbild und die zugehörige Initialseite zu, sowie die Darstellungen des Matthäus und Markus im Ada-Evangeliar und des Johannes im Lorsch Evangeliar (siehe Abb. 26, 29, 35, 36). Ein anderer Maler,

B, wäre der Autor des Markusbildes (siehe Abb. 42) samt der zugehörigen Initialseite des Evangeliiars aus Soissons, während der Maler C (der begabteste, der Neuerer und Dramatiker, „Michelangelo“ benannt) in der Handschrift aus Soissons die Lukas- und Johannesbilder,



Abb. 3. — Lorsch, Engel der Marien tafel, London, Victoria & Albert Museum.



Abb. 4. — Harley, Canon secundus, London, British Museum.

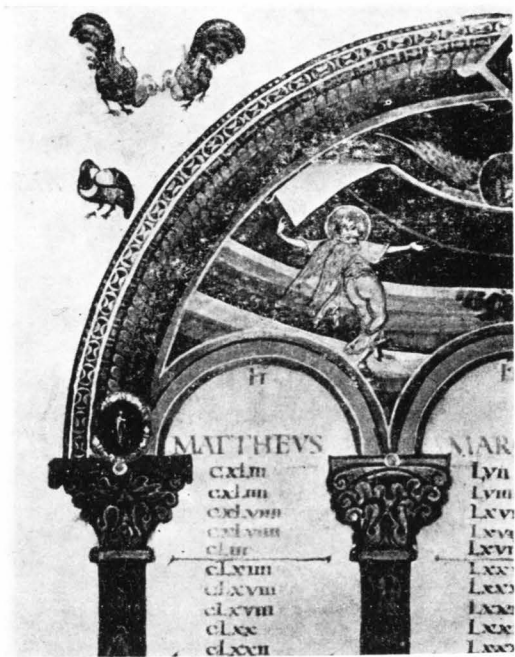


Abb. 5. — Soissons, Canon secundus, Paris, Bibliothèque Nationale.

die dazugehörigen Initialexen, die Fons Vitae, die Anbetung des Lammes, eventuell auch die Kanontafeln und weiterhin, im Ada-Evangelium, den Lukas und Johannes geschafft hätte (siehe Abb. 5, 7, 8, 14, 17, 21, 33, 34, 37, 38).

Um von einem stilistisch greifbaren Anhaltspunkt in unserer Untersuchung auszugehen, scheint es ratsam zunächst die spezifisch byzantinischen Darstellungen der Lorsch und Soissoner Evangelien zu prüfen. Diese beginnen in

beiden Handschriften mit den Engelgestalten in den Tympana der Kanontafeln. Im Lorsch Evangelium tragen zwei fliegende Engel eine typisch antike Tabula ansata, als Inschrifttafel mit dem „Canon primus“ (Abb. 1). Bewegung und Handlung sind überzeugend, trotz einiger, im übrigen unbedeutender, Verzeichnungen (die Arme und deren Gelenke); die Gewänder schmiegen sich an den Körper mit der betonten Absicht die Plastik der Glieder hervorzuheben. Ganz ähnlich

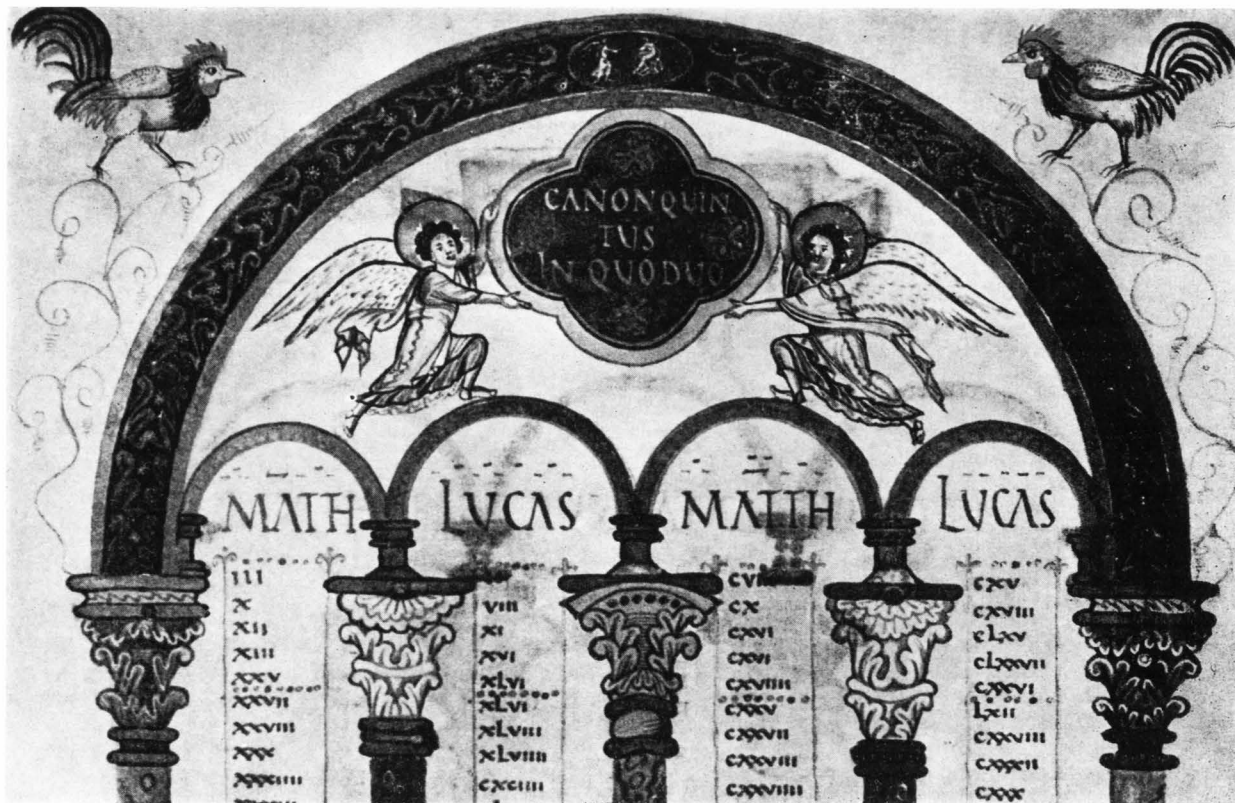


Abb. 6. — Lorsch, Canon quintus, Alba-Iulia, Bibliothek Batthyaneum.



Abb. 7. — Soissons, Canon tertius-quartus, Paris, Bibliothèque Nationale.



Abb. 8. — Soissons, Canon secundus-tertius, Paris, Bibliothèque Nationale.



Abb. 9. — Harley, Canon primus, London, British Museum.



Abb. 10. — Harley, Canon secundus-tertius, London, British Museum.



Abb. 11. — Harley, Canon quintus, London, British Museum.



Abb. 12. — Harley, Canon septimus-octavus, London, British Museum.

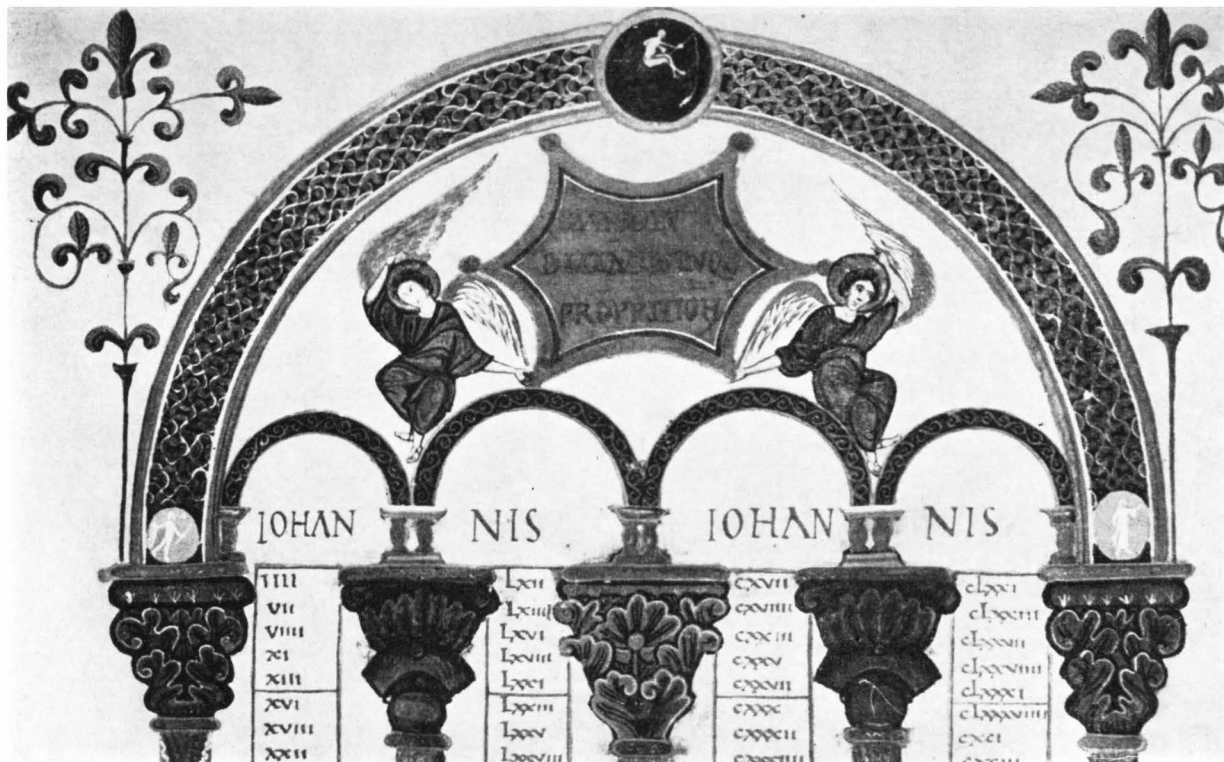


Abb. 13. — Lorsch, Canon decimus, Alba-Iulia, Bibliothek Batthyaneum.

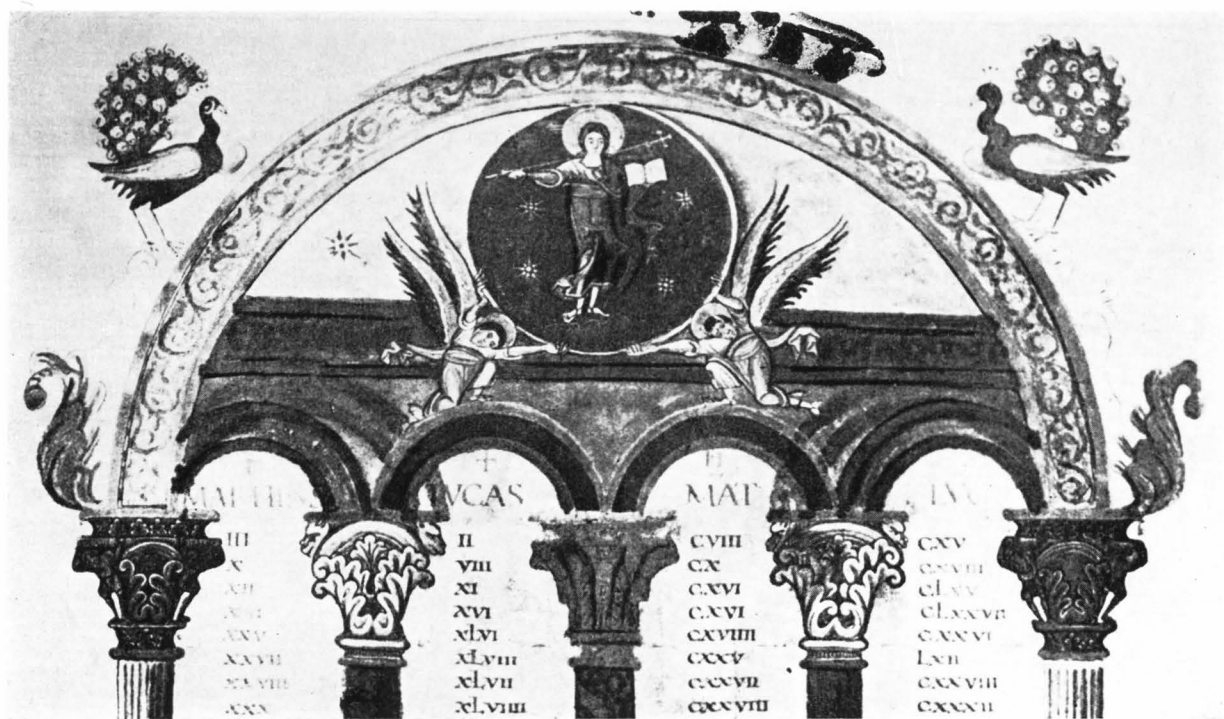


Abb. 14. — Soissons, Canon quintus-sextus, Paris, Bibliothèque Nationale



Abb. 17. — Soissons, Canon primus-se-cundus, Paris, Bibliothèque Nationale.

geschieht das auch auf den beiden Elfenbeintafeln des Lorscher Evangeliars (Abb. 2, Vatican, Museo Sacro, 3, London, Victoria & Albert Museum), obwohl die hier etwas zu dicht gehäuften Falten die Körperformen weniger klar umschreiben. Bezeichnend ist es dennoch, daß die eben erwähnte Tafel im Vatican von einem so guten Kenner byzantinischer Kunst, wie Ch. R. Morey⁹, als eine Originalarbeit des 5. Jahrhunderts angesehen werden konnte. Die zeitlich und örtlich enge Beziehung zwischen der obengenannten Miniatur und der Elfenbeinschnitzerei ist jedenfalls augenscheinlich und bestätigt die Beobachtung Hermann Schnitzlers, die Palastschule Karls des Großen betreffend, im Zusammenhang mit einem verwandten Stück — das Harrach-Diptychon und Analogien im Rabula-Codex — die zu folgendem Schluß führte: „Es wären dann die Buchmaler gewesen die vermittelt hätten — ein weiterer Hinweis darauf, wie eng die Zusammenarbeit mit den Elfenbeinschnitzern in der Hofschule zu denken ist“¹⁰.

Wie sieht nun ein fliegender Engel im Harley-Evangelium aus (Abb. 4)? Die Bewegung entspricht weniger einem Schweben, als eher einem Schwimmen. Schüchterne Versuche Körperformen anzudeuten sind vorhanden, aber die Mißverständnisse, oder, vielleicht richtiger, eine andere formale Einstellung annullieren die naturnahe Suggestion. Zu vergleichen sind diesbezüglich auch die Faltengruppen auf dem rechten Oberarm des Engels in Harley mit den entsprechenden auf der Elfenbeintafel (Abb. 3) des Lorscher Evangeliars. Es fragt sich nun, kann dieser Engel im Harley-Evangelium den Meistern des Lorscher Codex (Maler und Schnitzer) als Vorbild gedient haben, oder ist der Maler des Harley-Evangeliars vielmehr ein Nachahmer, dem die Prinzipien einer auf naturalistischen Voraussetzungen fußenden Stilisierung, wie sie die Byzantiner geschaffen hatten, teils unverständlich, teils unentsprechend schienen? Ob letzterer tatsächlich die Arbeit der Lorscher Meister als Vorlage benutzte, oder eine andere, verschollene, läßt sich nicht unbedingt entscheiden,



Abb. 18. — Lorsch, Maiestas Domini, Alba-Iulia, Bibliothek Batthyaneum.

aber, wie weiter gezeigt werden soll, mehr sich die Beispiele, die für eine nähere Beziehung zwischen dem Lorsch und dem Harley-Meister zeugen.

Zunächst ist es jedoch wichtig ganz allgemein auf die Engelfiguren im Evangeliar aus Soissons hinzuweisen. Ihre plastische Qualität und Bewegungsfreiheit scheint sogar die Leistungen im Lorsch Evangeliar zu übertreffen (z.B. auf einer Seite des Canon secundus, Abb. 5), obwohl sie, meines Erachtens nach, stilistisch

ohne Schwierigkeit demselben Meister zugeschrieben werden könnten.

Aufklärend für unsere Betrachtung ist das Motiv des laufenden und stützenden Engels, dargestellt in den Tympana des Canon quintus (Abb. 6) und sextus-septimus des Lorsch Evangeliers, im Canon tertius-quartus (Abb. 7) und im Canon septimus-octavus des Evangeliers aus Soissons, denen als Haltung auch der stützende Engel ebendasselbst, im Canon secundus-tertius (Abb. 8), angeschlossen werden

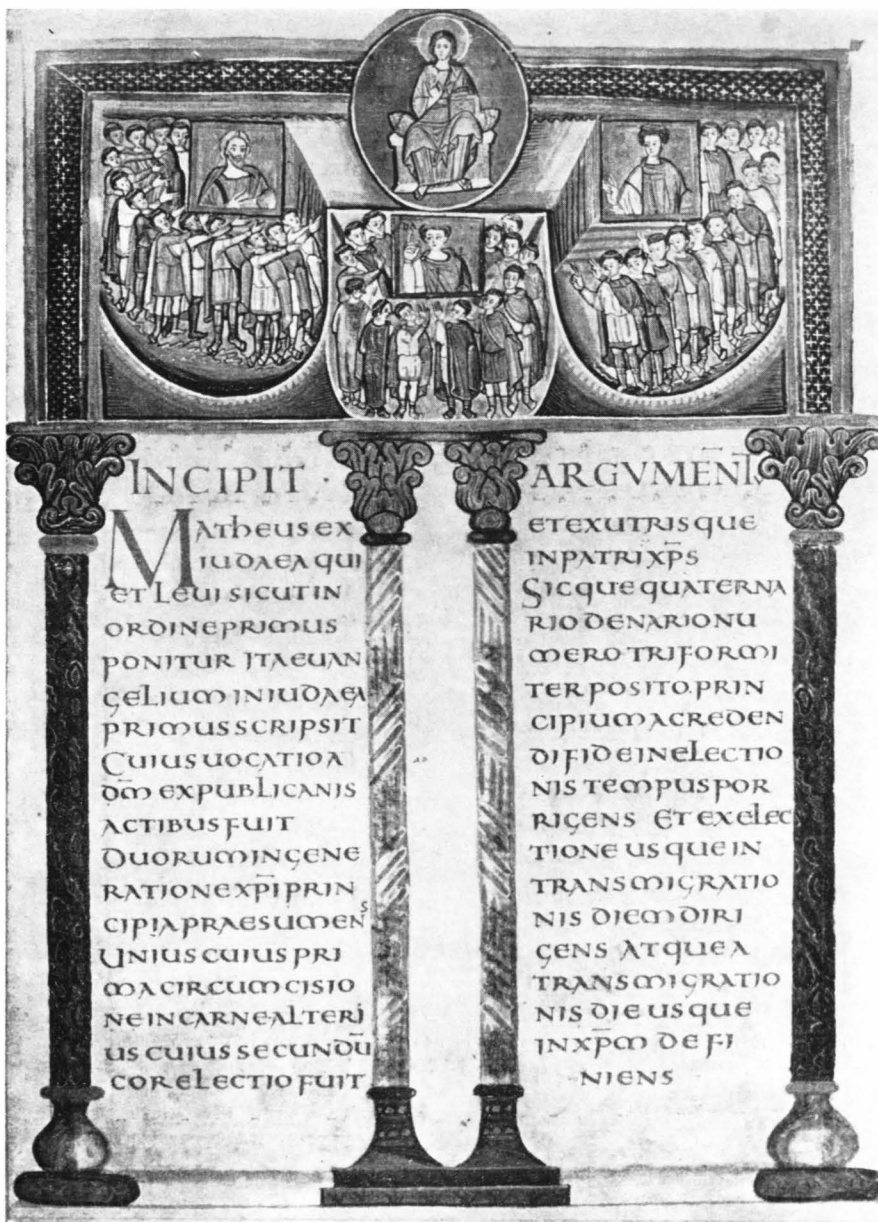


Abb. 19. — Lorsch, Genealogie, Alba-Iulia, Bibliothek Batthyaneum.

kann. In den Kanontafeln des Lorsch Evangeliiars sind diese Engel bloß Träger der Inschrifttafeln, während sie in den Kanontafeln des Soissonser Evangeliiars als Sinnbild des Matthäus auftreten. Dieselbe Rolle kommt allen Engeln im Harley-Evangeliar zu. Da wären zunächst die Engeldarstellungen im Canon primus (Abb. 9) und Canon secundus zu erwähnen, Halbfiguren, die wie zögernde Reduzierungen der Vorbilder anmuten. Ein Ver-

gleich des Faltenwurfs über dem linken Arm des Engels aus Harley mit dem entsprechenden aus Soissons (Abb. 8) bestätigt die etwas linksische Übernahme und Übertragung ins Liniare. Das Motiv des Laufens und gleichzeitigen Stützens wagt dann der Meister auf den Seiten des Canon secundus-tertius (Abb. 10), quintus (Abb. 11) und septimus-octavus (Abb. 12). Bei näherer Betrachtung hat man den Eindruck einer schrittweisen



Abb. 20. — Soissons, Q<uoniam>, Paris, Bibliothèque Nationale.

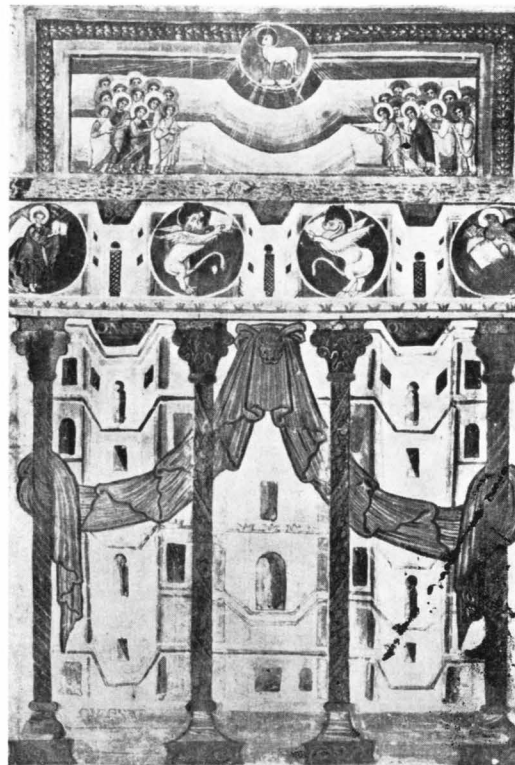


Abb. 21. — Soissons, Anbetung des Lammes, Paris, Bibliothèque Nationale.



Abb. 22. — Harley, Johannes, London, British Museum.



Abb. 23. — Centula, Matthäus, Abbeville, Bibliothèque Municipale.



Abb. 24. — Lorsch, Matthäus, Alba-Iulia, Bibliothek Batthyaneum.

Klärung beizuwohnen, u.zw. einer Akzentuierung des Linienspiels und einer Übertragung der für Lorsch kennzeichnenden naturalistischen Bewegung (vgl. Abb. 6) in eine zum Expressiven neigende Sprache (Abb. 12).

Ein weiteres Motiv ist dasjenige des sitzenden-tragenden Engels aus Lorsch, Canon decimus (Abb. 13), und der knieenden Engel aus Soissons, im Canon quintus-sextus (Abb. 14). Als Gegenstück sind dann die beiden Engel im Harley-Evangeliar, Canon nonus-decimus (Abb. 15), so verblüffend meisterhaft gezeichnet und bewegt — stilistisch auch so verschieden von den bisherigen Engelfiguren im genannten Evangeliar — daß man sich fragen muß, ob diese Seite nicht dem Meister der Kanontafeln aus Lorsch und Soissons zuzuschreiben ist.

Ein letztes Motiv ist der den Titeln entrollende Engel. Im Lorsch'schen Evangeliar schmückt er die beiden letzten Seiten des Canon secundus, wobei nur Kopf und Arme sichtbar bleiben (Abb. 16).



Abb. 25. — Lorsch, Christus, Detail aus der Christustafel, Vatican, Museo Sacro.

Bemerkenswert sind auf diesem Blatt auch die jugendlichen Atlantenpaare auf den Seitenkapitellen, die ebenso — aber in variiertter Haltung — auf dem Blatt des Canon quintus-sextus im Soissonser Evangeliar (vgl. Abb. 14) zu sehen sind. Der Engel mit dem Titelblatt findet sich im Soissonser Evangeliar am Ende des Canon primus (Abb. 17) wieder, wobei die Engel-

figur, etwas höher gestellt, als Brustbild erscheint. Leicht abgewandelt – Blickrichtung, Kopfwendung – wiederholt sich die gleiche Stellung im Matthäusengel der Evangelistenbilder in Centula (Abb. 23), Harley (Abb. 40) und Ada (Abb. 35), die aber alle anderen Meistern zugeschrieben werden müssen. Hier sei vorläufig nur allgemein auf die weniger korrekte Zeichnung des Faltenwurfs und auf den Versuch hingewiesen auch den Unterkörper der Symbolfiguren hinzuzufügen, jedesmal jedoch wenig übereinstimmend mit dem entsprechenden Brustbild.

Zu den besten Leistungen die man dem Meister der Kanontafeln im Lorsch und Soissonser Evangeliar zuschreiben kann, gehört die *Maiestas Domini* der Lorsch Handschrift (Abb. 18). Die jugendliche Figur als solche läßt sich auf ein frühchristliches Vorbild zurückführen, ein Vorbild das sich zumindest bis in das 6. Jahrhundert erhalten hat. Die Modellierung des Gesichtes, die naturnachahmend korrekt stilisierte Kleidung mit vertikal fallenden Falten, sowie der Segensgestus bezeugen aber die Übertragung in die byzantinische Formensprache. Das Gleiche gilt für die Symbolfigur des Matthäus und die acht Engelsköpfe, die den kreisförmigen Rahmen beleben. Zu den Eigenheiten der Christusfigur, die für weitere Vergleiche beachtenswert sein werden, gehören: der über die Taille als Gürtel geschlungene Mantel, die schräg-vertikale Doppelfalte über dem Unterleib, die wie eine Art *Clavis* aussieht (in der Tat lediglich eine Fortführung der oberen Brustfalte), der Faltenwurf mit Zipfel zwischen den Beinen, die seitlichen Treppenfalten, endlich die scharf gezeichnete Falte welche Handfläche und Finger trennt.

Dieselben Züge, einerseits etwas vereinfacht, weil stark verkleinert, andererseits aber bereichert durch eine vertikale Treppenfalte auf der linken Schulter, kehren in zwei weiteren Christusdarstellungen, eine im Medaillon über der Genealogie

im Lorsch Codex (Abb. 19), die andere im *Quoniam* der Titelseite zu Lukas in der Soissonser Handschrift (Abb. 20).

Die einzigartige ikonographische Fassung der Genealogie, wo die drei Stammväter (Abraham, David, Jechonias) als Brustbilder in Ikonen erscheinen, verrät, seitens des Meisters, eine zweifellos absichtliche Stellungnahme zum Problem des Bilderstreites, der auch im Karolingischen Reich seine Auswirkung gehabt hat (Frankfurter Synode, 794). Schwer zu entscheiden scheint die Frage der Autorschaft dieser beiden letztgenannten Christusdarstellungen. Der Hauptmeister, dem man die Kanontafeln und die *Maiestas* zuschreiben muß, könnte den Entwurf zur Genealogie geschaffen haben, kann aber für die Ausführung der je dreizehn Abkömmlinge der Stammväter kaum verantwortlich gemacht werden. In der Gruppe um Abraham verwirrt sich sogar die Anzahl der Füße und ihre Zugehörigkeit; in den Rückansichten zweier Figuren der Mittelgruppe (ganz links) werden ferner anatomische Details angedeutet, die eine naive Übernahme aus den Engeldarstellungen der Kanontafeln (vgl. Abb. 5, 7) verraten. Ähnliche Unzulänglichkeiten enthält auch das *Quoniam*-Blatt des Soissonser Codex, u.zw. in den Verkündigungsszenen an Zacharias und an Maria, sowie in der Heimsuchung. Dieser zweite Meister hat aller Wahrscheinlichkeit nach auch das Blatt mit der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten im Soissonser Evangeliar (Abb. 21) entworfen und ausgeführt. Die Figuren der Ältesten wirken genau so monoton, wie die Abkömmlinge in der Genealogie, und der Mangel an Verständnis für den natürlichen Faltenwurf ist augenscheinlich in der Draperie welche die Säulen umschlingt. Den Falten kommt hier eine rein dekorative Rolle zu.

Lehrreich scheint endlich ein Vergleich des Evangelisten Johannes aus dem Harley-Evangeliar (Abb. 22) mit Christus aus der Lorsch *Maiestas*. Beide sind streng frontal angeordnet und als Sitz-

figur ist der eine das Spiegelbild des andern. Christus schiebt den rechten Fuß leicht vor, Johannes den linken. Verscheiden ist nur die Haltung der Arme. Johannes taucht mit der Linken den Griffel (der Stilus der antiken Vorlagen wird überall in der Ada-Gruppe beibehalten, obwohl die Schreiber sich stets der Tinte bedienen) in das Tintenfaß, während er mit der Rechten das Evangelium hochhält. Die Gürtelfalten des Mantels kehren verdoppelt wieder und desgleichen die Falte über dem Unterleib. Das Schema der Falten ist in beiden Fällen dasselbe, aber im Johannesbild mehrt und verdichtet sich ihr Spiel, die Linien werden nervöser und die Kontraste kräftiger. Dem ruhigen, selbstbewußten Christus steht eine scharf blickende, entschlossene Persönlichkeit gegenüber. Die enge ikonographische Typenverwandtschaft ist unleugbar, aber wie läßt sich die Frage nach dem Vorbild, einerseits, und dessen Auswertung durch den Interpreten, andererseits, beantworten? Nach der bisherigen Auffassung wäre der Johannes früher als der Christus entstanden. Das hieße, daß der Maler der *Maiestas* aus der Johannesdarstellung die zwar stilisierten, aber naturalistisch wertvollen Elemente herausgeklaut und gleichzeitig alles was dem Johannes die spezifisch expressive Erscheinung verleiht, weggelassen hätte. Ist so etwas wahrscheinlich, oder auch nur möglich? Ist es erfahrungsgemäß nicht eher umgekehrt, d.h. ist der Johannes nicht eine vergeistigte und gleichzeitig eine energiegeladene Replik eines hochbegabten Interpreten?

In die Nähe dieses Interpreten läßt sich das Matthäusbild aus Centula (Abb. 23) rücken. Den Kopf des vorherbesprochenen Johannes mit demjenigen des Engels vergleichend, möchte man denselben Meister annehmen. Der Matthäus ist jedoch wesentlich bewegter und das Faltenspiel der Figuren etwas kleinlicher.

Mit dem Maler der *Maiestas* und der Kanontafeln aus Lorsch und Soissons —

ein seine Formenwelt beherrschender Meister byzantinischer Schulung, daher auch bis zu einem gewissen Grade fähig originell zu entwerfen — und dem selbständig interpretierenden Maler des Johannes aus Harley, beziehungsweise auch des Matthäus aus Centula, läßt sich qualitativ kaum ein anderer Figurenmaler der Gruppe vergleichen, obwohl sich die angebahnte Entwicklung zum Dekorativen und zur Unterstreichung des Ausdrucks weiter entfaltet. Aber alle sind nunmehr ausgesprochene Kompilatoren, mit mehr oder weniger Verständnis für die Formsprache die sie handhaben und deren Umwandlung offenbar durch das kulturelle Milieu bedingt wird. So bescheiden auch die Anzahl der erhaltenen Handschriften gegenüber derjenigen der im Skriptorium offensichtlich im Kollektiv arbeitenden Meister auch ist, so fragmentarisch daher auch die Anhaltspunkte für eine Begutachtung ihrer Tätigkeit vom qualitativen Standpunkt aus auch sind, so lassen sich dennoch einige aufschlußreiche Beobachtungen machen. Ausgangspunkt möge abermals das Lorsch-Evangelium sein, u.zw. der Matthäus mit seinem Sinnbild (Abb. 24). Zu beachten ist, daß dieses Blatt, sowie dasjenige des Evangelisten Markus, das weiter unten zu besprechen sein wird, den entsprechenden Lagen vorgeklebt sind¹¹, was W. Kochler entgangen war. Auffallend in der Matthäusdarstellung ist die plastische Betonung der Figuren, die ihresgleichen in den Ada-Evangeliaren sonst nicht aufzuweisen hat. Man könnte diesbezüglich höchstens einen Vergleich mit der plastischen Struktur der Christustafel (vgl. Abb. 2 und 25) vorschlagen. Die strenge Frontalität ist jedoch hier zu Gunsten einer Bewegung des Engels nach rechts und einer leichten Wendung des Evangelisten nach links gewichen. Bemerkenswert sind zunächst die Gesten des Engels: während er mit der Rechten schreibt, weist die gezierte Haltung der Linken nach oben, offensichtlich auf die himm-



Abb. 26. — Soissons, Matthäus, Paris, Bibliothèque Nationale.



Abb. 27. — Lorsch, Markus, Alba-Iulia, Bibliothek Batthyaneum.



Abb. 28. — Lorsch, Lukas, Biblioteca ap. Vaticana.



Abb. 29. — Lorsch, Johannes, Biblioteca ap. Vaticana.



Abb. 30. — Centula, Johannes, Abbeville, Bibliothèque Municipale.



Abb. 31. — Centula, Lukas, Abbeville, Bibliothèque Municipale.



Abb. 32. — Harlev, Markus, London, British Museum.



Abb. 33. — Soissons, Lukas, Paris, Bibliothèque Nationale.



Abb. 34. — Soissons, Johannes, Paris, Bibliothèque Nationale.



Abb. 35. — Ada, Matthäus, Trier, Stadtbibliothek.



Abb. 36. — Ada, Markus, Trier, Stadtbibliothek.



Abb. 37. — Ada, Lukas, Trier, Stadtbibliothek.



Abb. 38. — Ada, Johannes, Trier, Stadtbibliothek.



Abb. 39. — Centula, Markus, Abbeville, Bibliothèque Municipale.



Abb. 40. — Harley, Matthäus, London, British Museum.



Abb. 41. — Harley, Lukas, London, British Museum.



Abb. 42. — Soissons, Markus, Paris, Bibliothèque Nationale.



Abb. 43. — Krönungs-Evangeliar, Matthäus, Wien, Weltliche Schatzkammer der Hofburg.



Abb. 44. — Ebo-Evangeliar, Matthäus, Épernay, Bibliothèque Municipale.

lische Inspiration. Ob dieser Gestus als eine originelle Erfindung betrachtet werden kann ist kaum anzunehmen, aber es ist sicher, daß dieses Blatt zumindest dem Vorbild näher steht als die zu erwähnenden Repliken. Eine solche Replik ist zunächst der Evangelist Matthäus im Soissonser Evangeliar (Abb. 26). Seine Gesten entsprechen genau denjenigen des Engels aus Lorsch, aber der ursprüngliche Sinn der linken Hand ist verlorengegangen und man kann nicht recht erraten, was der Daumen und Zeigefinger, beide vor dem Auge zusammengespißt, zu bedeuten haben. Zupfen sie die Augenbraue, oder soll die Gebärde einen subtilen Gedanken unterstreichen?

Diesen Gestus und die ganze Haltung kopiert dann der bescheidene Maler des Markus im Lorsch Evangeliar (Abb. 27), fühlt sich aber verpflichtet einen Vorwand für die Haltung der linken Hand auszuklügeln; sie muß daher einen Griffel halten, auf den der Evangelist schießt. Dieses Motiv ist nun dem Matthäus aus Lorsch entliehen. Dabei sei aber auf die verworrene Zeichnung der beiden Arme des Markus hingewiesen. Man weiß nicht recht wohin der Ellenbogen der Hand mit dem Griffel gehört.

Eine in sich geschlossene Gestalt, trotz der widerspruchsvollen Perspektive des Truhensitzes und der Fußplatte, ist der Matthäus aus Lorsch (Abb. 24). Das Buch in der Linken, prüft er bedächtig den Griffel. Reiche, gerundete Gewandfalten, die eine gewisse Verwandtschaft mit dem Elfenbeindeckel (vgl. Abb. 25) aufweisen, heben die Plastizität hervor. Eine breite Clavis mit geometrischer Ranke schmückt die linke Seite des Untergewandes und eine ähnliche Clavis, nun in Gold ausgeführt – der rote Mantel ist überhaupt stark mit Goldlichtern gehöhnt – gibt der Falte über dem Unterleib, der wir zum ersten Mal in der Maiestasdarstellung begegnet sind – und die wir, mit wenigen Ausnahmen, bei den Evangelisten der Ada-Handschriften

immer wieder antreffen – ein neues Gepräge. Einzig in dieser Darstellung ist auch der Hintergrund: zwei Landschaftskulissen mit Bäumchen und Grasstauden steigen von Links nach rechts bergauf, vor einem architektonischen Hintergrund mit Fenstern, in welche ein von rechts einfallendes Licht abgestufte Schatten wirft. Auch die Plastik der Truhe ist mit ähnlichem Schattenspiel belebt. Matthäusbild und Engel sind das Werk eines Meisters der antike, im Landschaftsbild dagegen byzantinische Vorbilder zusammenschweißt, ohne sich durch etliche Inkongruenzen beunruhigen zu lassen. Freier, jedoch viel flächenhafter, trotz der zahlreichen Überschneidungen¹², ist der Matthäus des Soissonser Evangeliers, aber die Benützung des Lorsch Vorbildes offenbart sich dennoch in einigen weiteren Details: die Fußplatte über der aber der linke Fuß ohne Halt schwebt – wiederholt genau dieselbe geometrische Ranke, während die Gemme am Schlußstein des Bogens das Thema des Fischers glücklich variiert. Runde Falten – jedoch ganz verschieden konzipiert – wechseln auch hier mit straffen, die hinzugefügte Rückenlehne des Truhenthrones ist aber verzeichnet. Ärger verzerren sich dann die Dinge im Markusbild des Lorsch Evangeliers, obwohl die eigenwillig unterstrichenen Falten, darunter auch die Treppenfalte am Rücken, der Darstellung eine gewisse Nervosität aufprägen. Nolens-volens müssen wir drei verschiedene Maler als Autoren der einzigen drei härtigen Evangelisten der Ada-Handschriften annehmen.

Einige verwandte Züge mit Markus weist Lukas aus Lorsch auf (Abb. 28). Das Vorbild, nach dem Lukas konzipiert ist, stammt aber aus einem anderen antiken Bereich. Der jugendliche Evangelist sitzt zwar auch nach rechts gewendet, aber mit übergeschlagenen Beinen. Er hält das Buch mit beiden Händen, der Blick starrt jedoch ins Leere. Manches im Faltenwurf entspricht noch einer illusionistischen Auffassung, aber der schwere Mantelzipfel,

der straff auf der linken Seite herabhängt, berücksichtigt nicht die Kante des Thron-sitzes, genau wie beim Markus (vgl. Abb. 27, dagegen aber die etwas korrektere Zeichnung beim Matthäus aus Lorsch, Abb. 24 und aus Soissons, Abb. 26). Ähnlich behandelt, sind auch die kleinen Mantelfalten und ihre Belichtung am rechten Oberschenkel des Markus und Lukas. Als weitere Inkongruenzen beim letzteren wäre noch die mißverständene Landschaftskulisse rechts unten zu vermerken, welche die Thronlehne überschneidet. Man wäre geneigt die beiden Evangelisten demselben Eklektiker zuzuschreiben.

Das Vorbild des bartlosen, jugendlichen Gesichtes bei Lukas könnte der Lorsch Johannes (Abb. 29) gewesen sein. Hier aber hat das antike Vorbild seinen wesentlichen Charakter beibehalten. Die frontal-gesehene Sitzfigur ist diesmal eine ausgeglichene Gestaltung. Der Evangelist, das offene Buch auf das linke Knie gestützt, blickt sinnend auf die rechte Hand, die den Stilus in das Tintenfaß taucht; man hat den Eindruck einer der Überlegung gewidmeten Pause. Die geerbten illusionistischen Elemente herrschen vor, der Mantel trägt sogar ein gewirktes Ornament, ein Kreismuster, das sich jedoch mit dem Faltenspiel nur teilweise deckt. Es ist aber überraschend, daß auch in dieser Darstellung die Erinnerung an die Unterleibfalte nicht ausgelöscht ist: zwei kleine, vertikal angeordnete Kreise, genau unter der linken Ecke des Buches, beweisen es. Nichtsdestoweniger steht diese ausgewogene Figur wieder einzeln da.

Obgleich qualitativ zurückstehend, kann dennoch in diesem Zusammenhang, als Nachahmung eines antiken Vorbildes, auch der Johannes im Centula-Evangeliar (Abb. 30) erwähnt werden. Die etwas zu schräg fallende Treppenfalte am rechten Bein wirkt jedoch leicht störend. Zu diesem Johannes gehört womöglich auch der Lukas derselben Handschrift (Abb. 31). Beide zeichnen sich durch eine Vereinfachung

der Gewandfalten aus; zum Teil mag jedoch dieser Eindruck auch die Folge der Abblätterung der Farbschichten sein. Die vertikale Unterleibfalte ist auch beim Lukas noch zu erkennen.

Die bisher angetroffenen Stellungen der Evangelisten – frontal oder nach rechts gewendet, den Griffel ins Tintenfaß tauchend, schreibend, das Buch abwechselnd in der linken Hand, im Schoß, auf dem Pult – werden auch weiterhin beibehalten und abgewandelt. Das Kennzeichnende der Entwicklung bleibt, wie gesagt, der schrittweise Verzicht auf Logik und die Häufung des Faltenspiels, das jedoch das Grundsche-ma, das im Christus der Maestas erhalten ist, nie völlig verwischt. Bezeichnend für den Autor des Markus aus Harley (Abb. 32) ist die leicht gewellte, zögernd gezogene Falte über dem Schoß, die das linke Knie mit dem rechten Schenkel verbindet, sowie die nachträglich eingezeichnete Fußplatte, die den Mantelzipfel links und die Profile am Thron-sitz, rechts, überschneidet und dennoch durchblicken läßt. Ein anderer Maler, dem man den Lukas (Abb. 33) und den Johannes (Abb. 34) aus Soissons zuschreiben kann, gibt sich nicht nur dank der verwandten Gesichtsbildung, sondern auch infolge der Bemühung die linke Hüfte durch den Faltenwurf des Mantels abzurunden, zu erkennen. Dabei wird der Treppenfalte eine immer größere Rolle eingeräumt. Der Johannes sitzt mit übergeschlagenen Beinen, ähnlich dem Lukas aus Lorsch (vgl. Abb. 28), aber die Zeichnung ist wesentlich unklarerer. Treppenfalten kreuz und quer, ohne sich dem Gesetz der Schwere zu unterwerfen, entsprechend denen in der Anbetung des Lammes (vgl. Abb. 21), findet man ständig bei den noch zu besprechenden Evangelisten der Ada-Handschrift. Sie tauchten bereits unter der Brust des Engels auf, der sich auf der linken Seite der Christustafel befindet (vgl. Abb. 2), waren aber dort offenbar durch die Bewegung begründet. Beim Matthäus (Abb. 35), nach rechts

gewendet, schreibend, Kopf und Blick jedoch abgewendet, kehrt die Beinstellung des Matthäus aus Soissons (vgl. Abb. 26) und des Markus aus Lorsch (vgl. Abb. 27) wieder, bloß mit dem Unterschied, daß hier beide Füße haltlos schweben. Stilistisch verwandt, aber kaum von derselben Hand, ist der Markus (Abb. 36), dessen kindlich-sanftes Antlitz so anziehend wirkt, daß man leicht die Verzeichnung des Unterleibes im Verhältnis zum Oberkörper übersieht. Charakteristisch ist hier die gerundete Mantelfalte auf der linken Schulter, gleich am Hals, sowie die Falten, die die Knie leicht modellieren und die sich plastisch in den folgenden zwei Evangelistenbildern – im Lukas (Abb. 37) und im Johannes (Abb. 38) – verschärfen, wobei auch die Farbkontraste etwas härter werden. Neu sind aber in diesen Bildern die Gesichtszüge, mit den Aufmerksamkeit heischenden, hochgezogenen Brauen, die den didaktischen Gestus der den Stilus hochhaltenden rechten Hand begleiten. Man wäre geneigt, die letztgenannten drei Evangelistenbilder, d.h. den Markus, Lukas und Johannes, demselben Maler zuzuschreiben und die Wandlungen als eine schrittweise Entwicklung seiner Formensprache zu deuten. Ähnlich, aber wesentlich äußerlicher, dekorativer, verdichtet sich das Faltenspiel in den Darstellungen der Evangelisten Markus aus Centula (Abb. 39) und Matthäus aus Harley (Abb. 40). Beim Matthäus nehmen dann die Falten an der rechten Hüfte das Aussehen einer ausgesprochenen Halbpalmette an. Schließlich umfaßt das willkürliche Linienspiel auch die geschwungenen Formen des Thronsitzes (Lukas, aus Harley, Abb. 41).

Als Einzelgänger, im Kreise der Schöpfer der erhaltenen Evangelistenbilder, steht endlich der Maler des Markus im Evangeliar aus Soissons (Abb. 42). Sein Werk zeichnet sich durch eckige, energisch gebrochene Formen und durch den aufmerksamen und lebhaften Blick aus, den der

Evangelist auf sein inspirierendes Sinnbild richtet.

Die kurze Zeitspanne, die man wohl mit recht dem Skriptorium gönnt, hat sicherlich nicht schrittweise, d.h. nach und nach, zu den beschriebenen Wandlungen geführt. Vielmehr hat die große Anzahl der gleichzeitig tätigen Künstler die Verantwortung für all diese Variationen und Verflechtungen zu tragen. Wenn demnach auch nur sehr kurze Intervalle zwischen den erhaltenen Vorbildern, einerseits, und den stilistisch zum Expressiven neigenden, die Logik opfernden Umbildungen, anderseits, anzunehmen sind, so erhellt daraus dennoch, daß die bisher akzeptierte Chronologie als unhaltbar erscheint. Überraschend ist weiterhin auch die Art und Weise der Arbeitsverteilung im Skriptorium, oder, besser gesagt, der Mangel einer diesbezüglichen Konsequenz. Einen relativ einheitlichen Figureschmuck hat nur das Ada-Evangeliar aufzuweisen, weniger einheitlich sind das Evangeliar aus Centula und das Harley-Evangeliar, während diejenigen aus Lorsch und Soissons – abgesehen von der chronologisch an der Spitze stehenden gemeinsamen Autorschaft, welche die Kanontafeln und die Maiestas Domini betrifft – stark heterogen wirken. Für die Lorsch Handschrift liefern die, zum mindesten im ersten Teil, eingeklebten Evangelistenbilder eine Erklärung.

Eines erhellt ferner aus all diesem, u. zw. daß die Entstehung der Bilder mit der chronologischen Reihenfolge der Texte, der Abschrift und den Schmuckrahmen auf den Textseiten nicht unbedingt zusammenfällt. Bezeichnend ist in diesem Sinne auch die Ada-Handschrift. Hier wurden nicht nur sämtliche Evangelistenbilder nachträglich eingefügt; auch der Text erhielt nur zum Teil (d.h. nur auf den ersten acht Blättern) den üblichen Rahmenschmuck, dann folgen Blätter wo die Vorzeichnungen für den Rahmen unausgeführt blieben, und schließlich (mit dem Evangelium des Mar-

kus beginnend) bleiben auch diese Vorzeichnungen aus.

Die Auffassung, daß die Entwicklung der Figurendarstellungen in der Ada-Gruppe von der antiken, illusionistischen, inzwischen byzantinisch stilisierten Tradition ausging und erst allmählich zu einer augenscheinlich willkürlichen, im Grunde aber nach Expressivität ringenden Form neigte, läßt sich auch durch eine andere, parallel verlaufende Erscheinung belegen: das der Ada-Gruppe gleichzeitige Skriptorium, in welchem, unter anderem, das Wiener Krönungsevangeliar entstand und wo die italische antike Überlieferung sich gleich von Anfang an in viel reineren Formen durchsetzte, um dann aber rasch, noch im Verlauf der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, eine ausgesprochene und

reife expressive Zeichnung zu entwickeln. Beispielgebend wäre in diesem Sinne der Utrecht-Psalter. Besonders lehrreich ist ein Vergleich des Evangelisten Matthäus im Krönungsevangeliar (um 800, Abb. 43) mit dem Matthäus des Reimser Ebo-Evangeliars (zwischen 816–835, Abb. 44). Im Ebo-Evangeliar erreicht das von den Ada-Malern noch wirt erprobte Linienspiel nicht nur in der Gewandbehandlung, sondern auch in der Zeichnung der Gesichtszüge, endlich in der Landschaft und ganz allgemein in der alles umfassenden, sprühenden Bewegung seine Klärung und sein eigentliches Ziel. Es kommt eine wahrhaftig neue künstlerische Ausdrucksweise zu Wort, und zu dieser könnte man die Experimente der Ada-Meister als Vorspiel betrachten.

Anmerkungen

¹ Die Trierer Ada-Handschrift, bearbeitet und herausgegeben von: MENZEL, CORSEN, JANITSCHKE, SCHNÜTGEN, LAMPRECHT (Publ. der Gesellschaft f. rheinische Geschichtskunde, VI), Leipzig, 1889.

² Zu den meiner Kenntnis nach wichtigsten Abhandlungen gehören: ALBERT BOECKLER, *Die Evangelistenbilder der Adagruppe*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. III/IV, München, 1952/3; idem, *Die Kanonbogen der Adagruppe und ihre Vorlagen*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. V, München, 1954; idem, *Formgeschichtliche Studien zur Adagruppe*, in: *Bayerische Akad. d. Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Abhandlungen*, N.F. Heft 42, München, 1956; WOLFGANG BRAUNFELS, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München, 1968; HUGO BUCHTHAL, *A Byzantine Miniature of the Four Evangelists and its Relatives*, in: *Dumbarton Oaks Papers*, XV, 1961; A.M. FRIEND, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, in: *Art Studies* V–1927, VII–1929; A. GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei, I, Die karolingische Buchmalerei*, Florenz-München, 1928; *Karl der Große. Werk und Wirkung* (Ausstellungskatalog), Aachen, 1965; WILHELM KOEHLER, *Die karolingischen Miniaturen, I. Die Schule von Tours*, Berlin, 1930, II. *Die Hofschule Karls des Großen*, Berlin, 1958, III. *Die Gruppe des Wiener Krönungsevangeliars. Metzger Handschriften*, Berlin, 1960; WILHELM KOEHLER, *An Illustrated Evangelistary of the Ada School and its Model*, in: *Journal of the*

Warburg and Courtauld Institutes, XV, London, 1952; idem, *Buchmalerei des frühen Mittelalters. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlaß*, herausgegeben von Ernst Kitzinger und Florentine Mutherich, München, 1972; FLORENTINE MÜTHERICH, *Die Buchmalerei am Hofe Karls des Großen*, in: *Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben*, III, Düsseldorf, 1965; CARL NORDENFALK, *Die spätantiken Kanontafeln. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*, Göteborg, 1938; idem, *Kapitel Buchmalerei*, in: ANDRÉ GRABAR, C. NORDENFALK, *Das frühe Mittelalter vom 4. bis zum 11. Jahrhundert*, Genève, 1937; ELISABETH ROSENBAUM, *The Vine Columns of Old St. Peter's in Carolingian Canon Tables*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII, London, 1955; idem, *The Evangelist Portraits of the Ada School and their Models*, in: *The Art Bulletin*, XXXVIII, 1956; DAN SIMONESCU, *Codex Aureus*, Bucureşti, 1972; SZENTIVÁNYI ROBERT, *A gyulafehérvári Codex Aureus*, in: *Batthyaneum*, I, Braşov, 1911; derselbe *Der Codex Aureus von Lorsch, jetzt in Gyulafehérvár*, in: *Studien und Mitteilungen z. Geschichte des Benediktinerordens*, N.F. 2, 1912; derselbe *Catalogus concinnus librorum manuscriptorum bibliothecae Batthyanyanae*, ed. IV, retractata adaucta illuminata, Szeged, 1958; ROBERT M. WALKER, *Illustrations to the Priscillian Prologues in the Gospel Manuscripts of the Carolingian Ada School*, in: *The Art Bulletin*, XXX, 1948.

³ Die Trierer Ada-Handschrift, S. 85–91.

⁴ Den ersten Teil hielt man für verloren.

⁵ Die Trierer Ada-Handschrift, S. 59.

⁶ WILHELM KOEHLER, *Die karolingischen Miniaturen*, Bd. II, S. 13.

⁷ SZENTIVÁNYI R., *A gyulafehérvári Codex Aureus*, S. 15 ff.; derselbe, *Der Codex Aureus von Lorsch*, S. 9 ff.; derselbe, *Catalogus concinnus*, S. 92–93.

⁸ WILHELM KOEHLER, *Buchmalerei des frühen Mittelalters. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlaß*, S. 119–121 und Anm. 78 auf S. 193.

⁹ Karl der Große (Ausstellungskatalog), S. 255.

¹⁰ HERMANN SCHNITZLER, in *Karl der Große* (Ausstellungskatalog), S. 317.

¹¹ Der erste Teil des Lorsch-Evangeliiars besteht aus: 2 Ternios (fol. 1–6, 7–12), dem Blatt mit Matthäus (fol. 13 v.), 1 Binio (fol. 14–17), 7 Quaternios (fol. 18–25, 26–33, 34–41, 42–49, 50–57, 58–65, 66–73), dem Blatt mit Markus (fol. 74 v.), 4 Quaternios (fol. 75–82, 83–90, 91–98, 99–106), 1 Binio und ein dazugeklebtes Blatt (fol. 107–111).

¹² Dieselbe Feststellung bei KOEHLER, *Buchmalerei des frühen Mittelalters. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlaß*, S. 120.

L'ARCHITECTURE FOLKLORIQUE DE LA RÉGION DE MEGHRI DANS LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE SOVIÉTIQUE D'ARMÉNIE

Noubar Baboukhian
(Erevan)

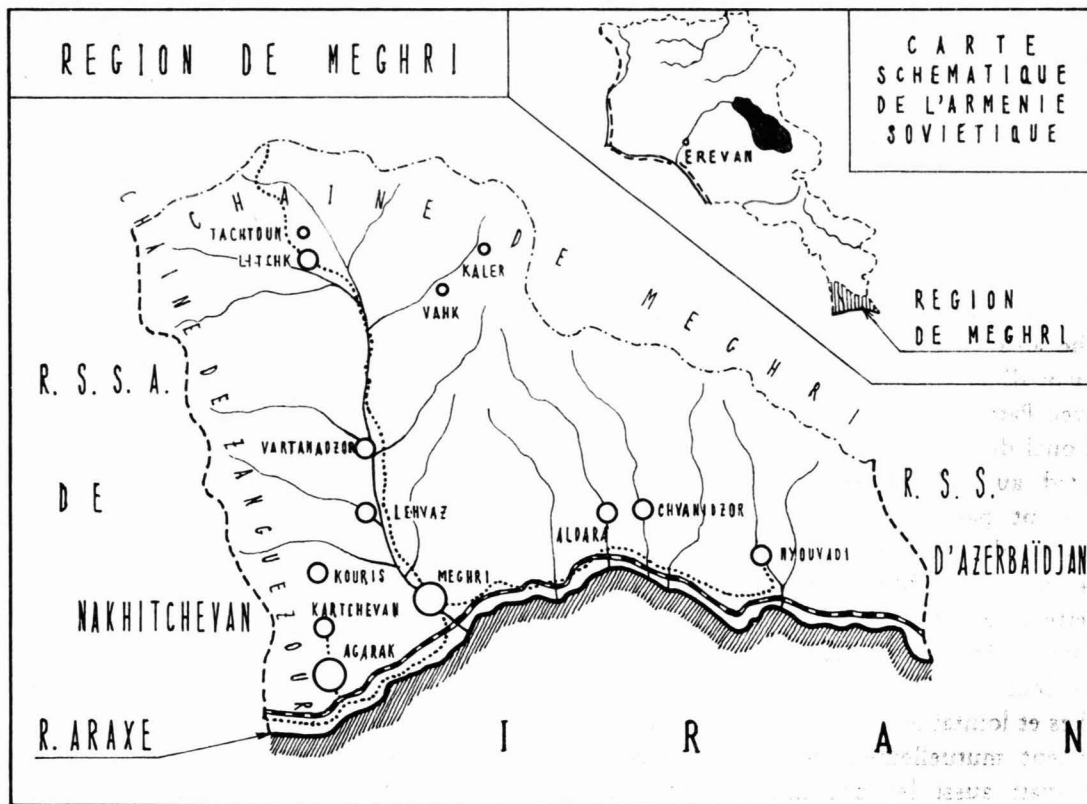
La région de Meghri occupe une place importante parmi les foyers de l'architecture folklorique arménienne. Elle s'est distinguée par ses modèles d'habitation de type architectural très ancien et intéressant.

Cette petite région située à l'extrémité méridionale de l'Arménie Soviétique se distingue aussi bien par ses particularités géo-climatiques que par ses particularités historico-ethnographiques. Le bassin du Meghraguède et quelques petites vallées serrées entre la zone méridionale de la chaîne des montagnes de Zanguézour, la chaîne des montagnes de Meghri et la rivière Araxe délimitent géographiquement une étendue triangulaire isolée (fig. 1). Le climat est en général tempéré et varie selon l'élévation du terrain, des régions sèches subtropicales jusqu'aux régions humides et froides. La végétation suit ces variations, embrassant sur une

petite étendue des zones semi-désertiques, des zones de plaine aride accidentée, des zones de montagne boisée et des zones alpestres.

La région de Meghri correspond à l'ancienne province d'Arévik, du pays de Siunik, dans l'Arménie médiévale. Là

Fig. 1. — Carte de la région de Meghri (Arévik).



aussi, les dominations perse, arabe, seldjoucide, mongole, turkmène et persane se sont succédé à divers intervalles de temps, ce qui fait que le despotisme, la destruction et le pillage ont fortement secoué la vie économique et culturelle du pays. Les nombreuses ruines de ses localités et la disparition des principaux monuments en sont les preuves les plus évidentes.

La situation instable du pays a été cause de plusieurs déplacements de la population. Les Arméniens du Ghara-dagh voisin (province de Parspatounik, de l'ancienne Arménie) formaient l'élément prépondérant de ces déplacements.

Une masse relativement grande d'Arméniens de Perse y est venue en 1828, après la guerre russo-persane. À cette époque, à la suite du rattachement de l'Arménie orientale à la Russie, la région de Meghri devient partie de la province de Zanguézour, le peuple étant une fois pour toutes libéré du cauchemar de l'insécurité de la vie. En 1920, l'instauration du pouvoir soviétique a eu une importance essentielle pour le développement économique et culturel de toute la contrée.

1. LES HABITATIONS

Les routes qui passaient par cette région ont joué un rôle décisif pour le choix et le développement des habitations. Au sud, la voie transitaire qui vient de Nakhitchévan et qui longe l'Araxe s'unit directement d'une part avec Tabriz et de l'autre avec Partave et Derbent. Le secteur méridional de l'artère principale, traversant du nord au sud le territoire de Siunik et passant par le col de Tachtoune de la chaîne des montagnes de Meghri et par la vallée du Meghraguède, s'unissait à cette voie. Toutes les localités ont eu une communication directe avec ces routes et, par leur intermédiaire, les habitations proches et lointaines ainsi que les pays voisins étaient mutuellement reliés entre eux. Il y avait aussi les chemins de montagne

qui menaient aux maisons de campagne, aux lieux d'hivernage et aux villages proches et lointains. À cause du passage difficile des cols, on a élevé au pied des montagnes des sanctuaires-chapelles, où les hommes, qui étaient groupés en caravanes, venaient faire leurs prières pour la réussite du voyage ¹.

Le chemin riverain de l'Araxe a été le plus employé. À l'époque du Moyen Âge développé, Gardjévan avait été un bourg célèbre, mais après la perte de l'indépendance du pays il descendit au niveau rural. Le bourg de Meghri était une localité renommée, au carrefour des chemins mentionnés, sur les deux rives du Meghraguède. Au XI^e siècle une solide forteresse y existait, surveillant les routes.

Les localités se trouvent sur le versant des montagnes (fig. 2, 3). L'une des conditions principales pour le choix de l'emplacement a été la présence de l'eau potable. Cependant, afin d'utiliser la partie du terrain la plus convenable, dans certains villages à Chevanidzor, Niouvadi, Aldara et ailleurs, l'eau a été amenée des endroits les plus proches par des rigoles couvertes de dalles de pierre.

Les habitants de la région de Meghri ont su aussi profiter des possibilités d'irrigation du terrain, surtout dans le Midi subtropical de la région, où sont situés la plupart des villages; les rigoles ont été souvent dallées pour l'utilisation raisonnable et économique de l'eau, un bon ordre étant établi pour sa distribution; les terres en pente ont été aménagées en terrasses et au prix d'un travail pénible une couche d'humus a été créée. L'aqueduc de pierre à arcade unique de Chevanidzor, par lequel l'eau d'irrigation passait d'un côté de la vallée à l'autre, est encore conservé (fig. 4). Les savants européens qui ont passé par là au début du XIX^e siècle ont écrit des lignes élogieuses au sujet de l'aqueduc et de l'alimentation en eau ².

Grâce à la circonstance d'être placés au fond des vallées, les villages sont pro-

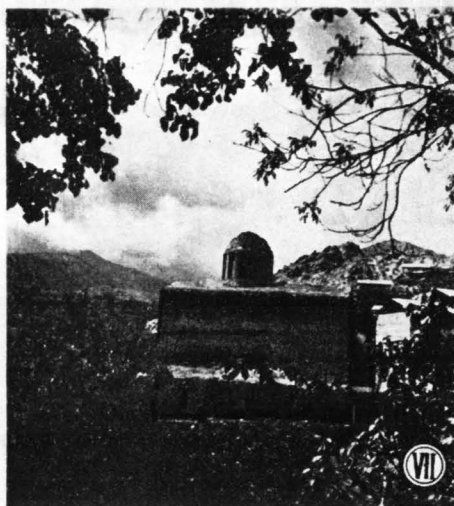
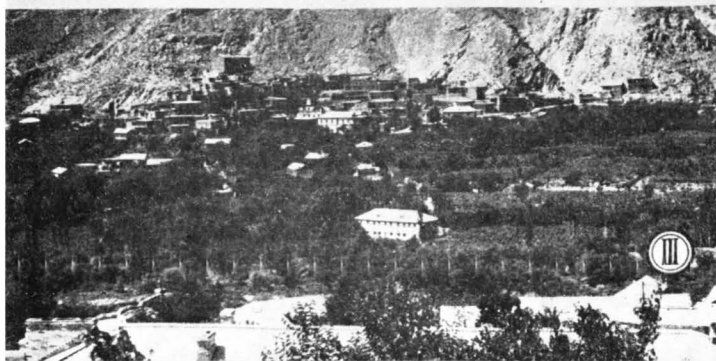
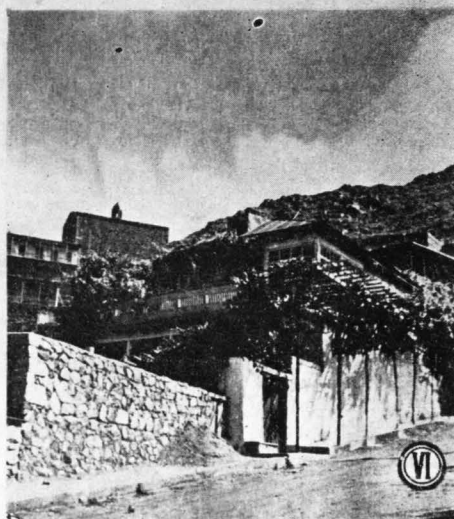
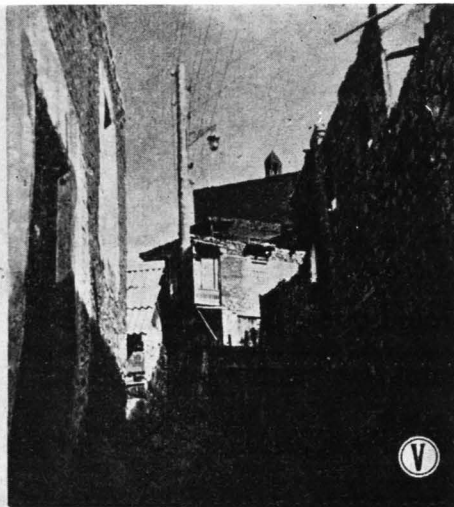
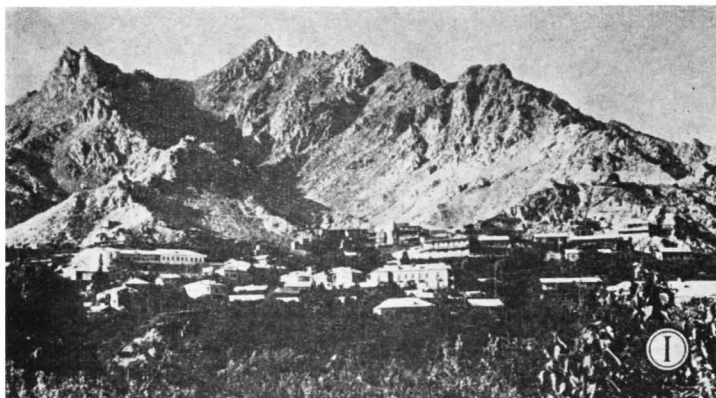


Fig. 2. — Le^ubourg de Meghri I. Grand- et Petit-Quartiers, II. Tours de défense, III. Petit-Quartier, IV—VI. Vues du Petit-Quartier, VII. Vue du quartier « Aiguestane ».



Fig. 3. — Lieu d'estivage et de villégiature de Chevanidzor.

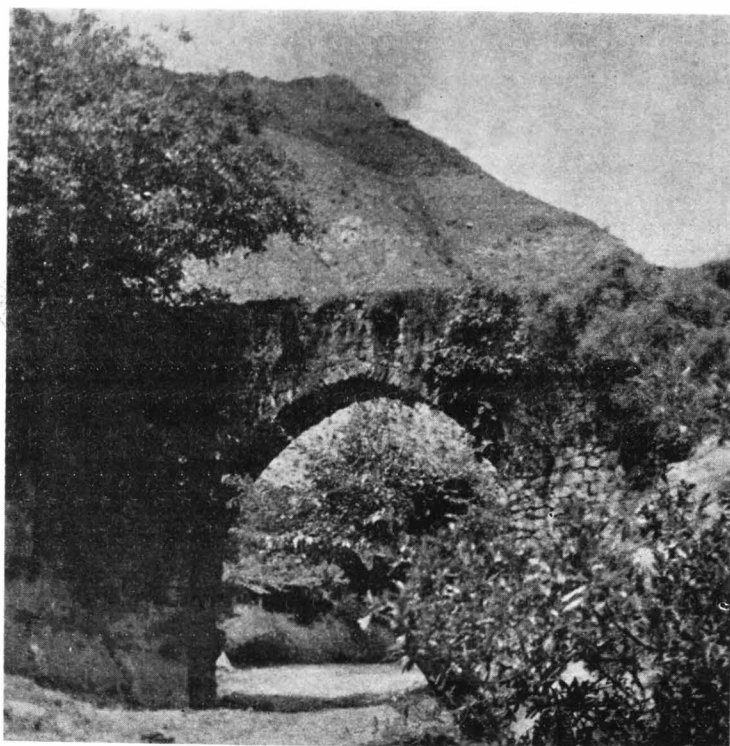


Fig. 4. — Aqueduc de Chevanidzor.

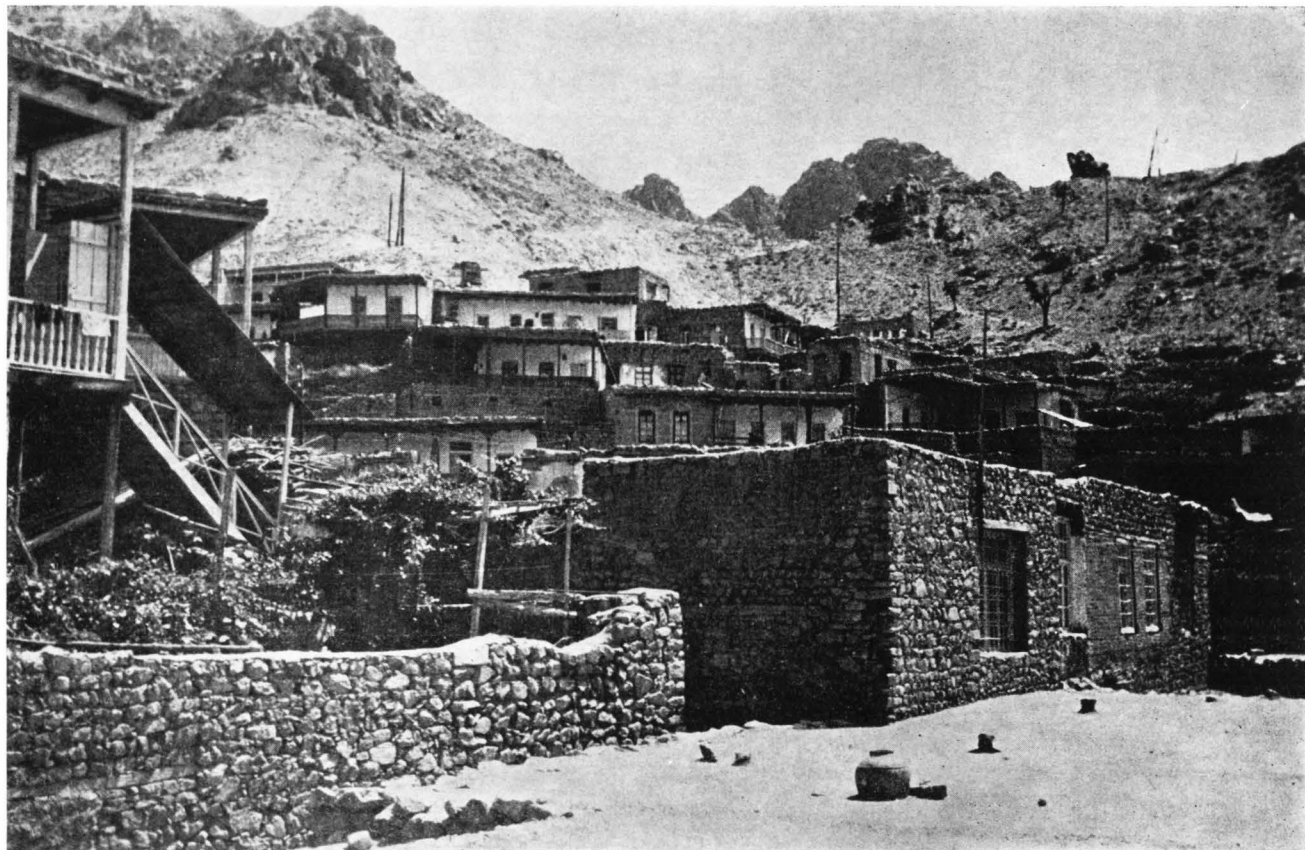


Fig. 5. — Vue du
Grand-Quartier de
Meghri.

tégés des courants froids, mais dans la zone riveraine de l'Araxe, lors des grandes chaleurs, ils profitent des zéphyrs descendant des hautes cimes des montagnes vers la vallée. Cette position des localités, cachées aux routes principales, a été aussi dictée, dans plusieurs cas, par une nécessité de défense et de protection.

L'édification en gradins sur les versants, dans des endroits impropres pour l'agriculture, très caractéristique pour le Siunik, est générale pour presque tous les genres d'habitations. Les toits servaient souvent de cour ou même de chemin. Dans le village il n'y avait qu'un seul chemin principal conduisant d'habitude vers la cour de l'église, qui avait une position dominante. Ce chemin, ainsi que les autres chemins vicinaux, n'était jamais en ligne droite. Les quartiers créés à l'intérieur des localités étaient autrefois peuplés par des groupes formés de membres de la même famille. La délimitation des

superficies susceptibles à la construction et ce genre de cohabitation familiale ont sensiblement contribué à l'agglomération des localités. Une construction très dense a contribué à la résistance des édifices contre les secousses sismiques, à l'économie des travaux et des matériaux de construction.

La forme de construction en terrasses, venue du fin fond de la société primitive, a facilité une bonne orientation dans les conditions d'une disposition assez dense des édifices. L'orientation avantageuse était la même pour tout le village, puisque la superficie utilisée avec beaucoup de parcimonie occupait la partie moyenne ou basse du versant. Lorsque la densité de la population augmentait, les édifices s'enfonçaient plus profondément dans le versant.

Le bourg de Meghri a été l'une des localités les plus originales de la région de Meghri et de l'Arménie en général.

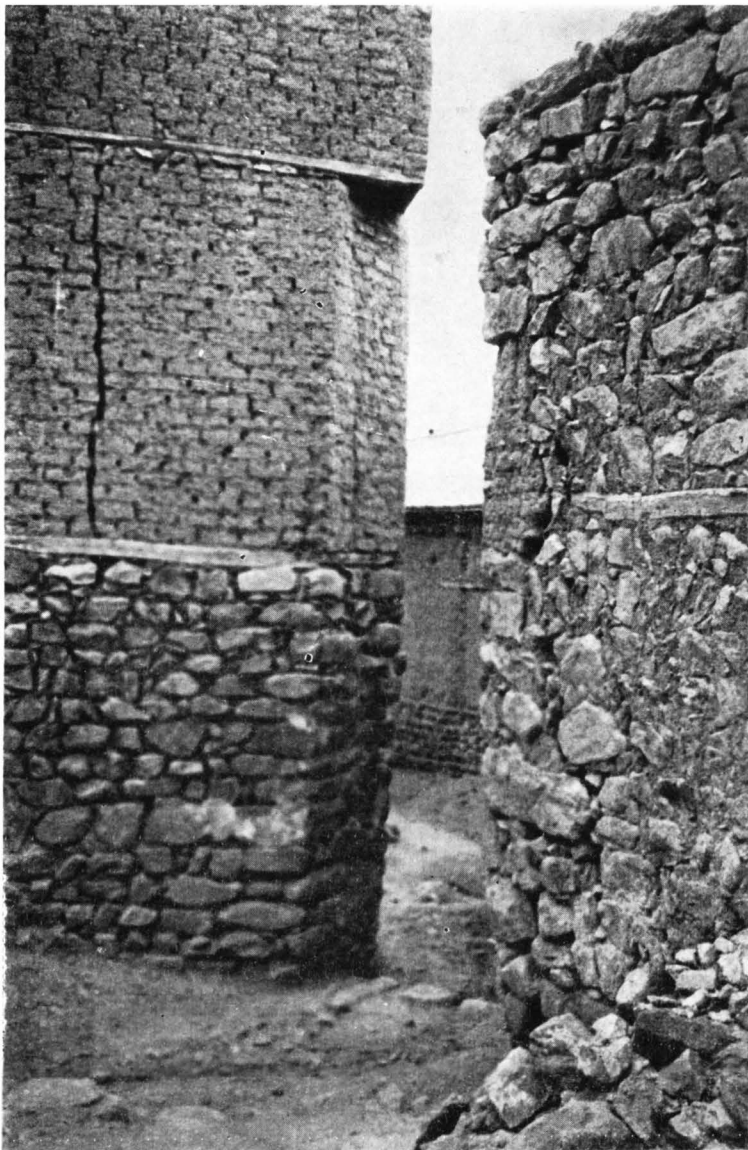


Fig. 6. — Angle d'un édifice de Meghri.

Lors des dernières années de la domination persane, le bourg s'est fait connaître comme résidence des Mélik. En 1766, le combattant pour la libération nationale arménienne Hovsep Emine, qui passa par le bourg, en parle comme d'une ville avec une importante administration publique, 3 000 maisons, un système d'agriculture et une industrie du tissage avancées³. Dans le dernier quart du XIX^e siècle, les intellectuels autochtones ont eu une participation active à l'édification, à l'aménagement et au développement économique de l'habitation.

Meghri est situé dans une vallée assez large de la basse partie de la rivière Meghraguède et il est composé de quartiers placés sur le versant des deux rives; chacun de ces quartiers a eu pour centre l'église⁴ (fig. 2, 5). Le Petit-Quartier est situé sur le versant de la rive droite tandis que le Grand-Quartier, dont la partie basse a été appelée Quartier-Mitoyen, est sur le versant de la rive gauche. Ils sont tous disposés en terrasses sur les mi-versants, les parties inférieures de ces versants étant laissés libres. Les jardins (vergers et vignobles) se sont étendus aussi dans la vallée, sur quelques kilomètres en amont et en aval hors des limites du bourg. Des pressoirs étaient éparpillés ça et là dans les vignobles et même chaque propriétaire-vigneron avait son pressoir qui lui servait non seulement pour la production, mais aussi de maison de campagne, à l'ombre des arbres touffus. Jadis on voyait beaucoup de ces pressoirs dans les vignobles des provinces voisines, à Goght et à Yerndjak.

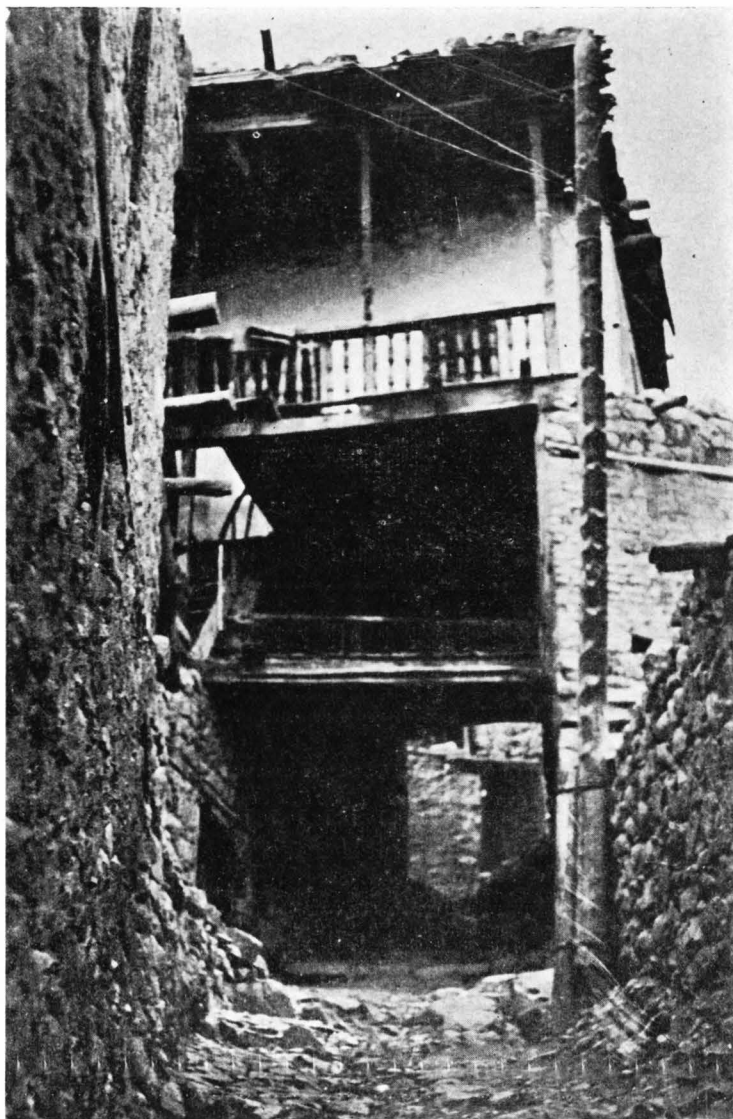
Le Petit-Quartier est plus récent. Le centre du bourg était formé d'une place disposée en amphithéâtre autour de l'église du Grand-Quartier et d'un marché, plus élevé; en bas du marché il y avait des édifices publics (école, salle de réunion, etc.). Cette partie forme actuellement le centre de la localité, où sont installés les établissements publics et administratifs. Sur l'emplacement de l'ancien marché, ombragé de platanes, il y a aujourd'hui une grande et belle place avec de petits bosquets.

Dans le but d'organiser la défense du bourg avec des armes à feu, on a créé au XVIII^e siècle, lors des années de luttes héroïques pour la libération nationale du peuple arménien contre la tyrannie turco-persane, un système solide défensif dans cette partie de la rive gauche du bourg⁵. L'étendue recouverte d'édifices a été entourée des trois côtés Est, Nord et Ouest par sept constructions à plan circulaire ou polygonal.

Les rochers inaccessibles jalonnés dans cette même direction et sur lesquels se dressent jusqu'à nos jours les ruines de ces fortifications ont joué le rôle de muraille ⁶ (fig. 2—I). Les fortifications de temps plus reculés n'ont pas été conservées.

Des rues étroites partaient du centre dans les diverses directions du bourg. S'enfonçant entre les constructions, elles se rétrécissaient sur le parcours, variant entre des limites de 2,50 m et 1,80 m, et devenaient irrégulières. Des impasses et des passages entrecoupaient les rues du Grand et du Petit-Quartier. Pour atténuer la grande inclinaison de la plupart des rues, leurs surfaces dallées alternaient parfois avec de petits espaces en gradins. Voici un autre phénomène bien intéressant: pour éviter les accidents mécaniques des maisons, on en amortit les parties angulaires, qui atteignent parfois la hauteur de tout le mur ou bien finissent juste sous le toit (fig. 6). Une telle mesure est caractéristique des villes et villages des pays orientaux. À partir de l'époque médiévale tardive, puis dans un rythme plus accéléré aux XIX^e et XX^e siècles, sous l'influence de facteurs contribuant à l'agglomération des espaces de construction, les hommes ont été obligés d'élever un étage au-dessus de l'ancienne maison ou bien de construire un nouveau bâtiment à étage à la place de l'ancienne maison, en unissant par-dessus la rue les premiers étages des édifices situés des deux côtés et en agrandissant la surface habitable par des balcons en encorbellement (fig. 7, 8). Ces rues, avec leurs balcons en saillie, avec des treillis de vignes, des portails et de petites clôtures, des murs orbes aux étages inférieurs des édifices et parfois même avec des constructions surplombant la rue, avaient un aspect très original.

Avant le XVII^e siècle, Meghri avait un autre aspect. On n'y voyait que des édifices de type rural sans étage, avec un avant-toit et une toiture plate, disposés en terrasses très denses. C'est ce dont en



témoignent les restes des anciens bâtiments faisant partie des nouveaux édifices.

À présent, le bourg s'étend dans la zone des vignobles, sur la vallée, et les maisons ont de 4 à 5 étages. Sur la route qui mène à la gare, les terrains vagues se couvrent de villas entourées de jardins. C'est là que se trouve aussi le quartier industriel.

La ville proprement dite s'étend en sens inverse, vers l'Ouest. Le quartier Aïgues-tane, plein de verdure, encadrant le couvent de Meghri, construit au XVII^e siècle, s'étend tout le long de la route qui mène à Vartanadzor (fig. 2—VII).

Fig. 7. — Construction surplombant la rue.

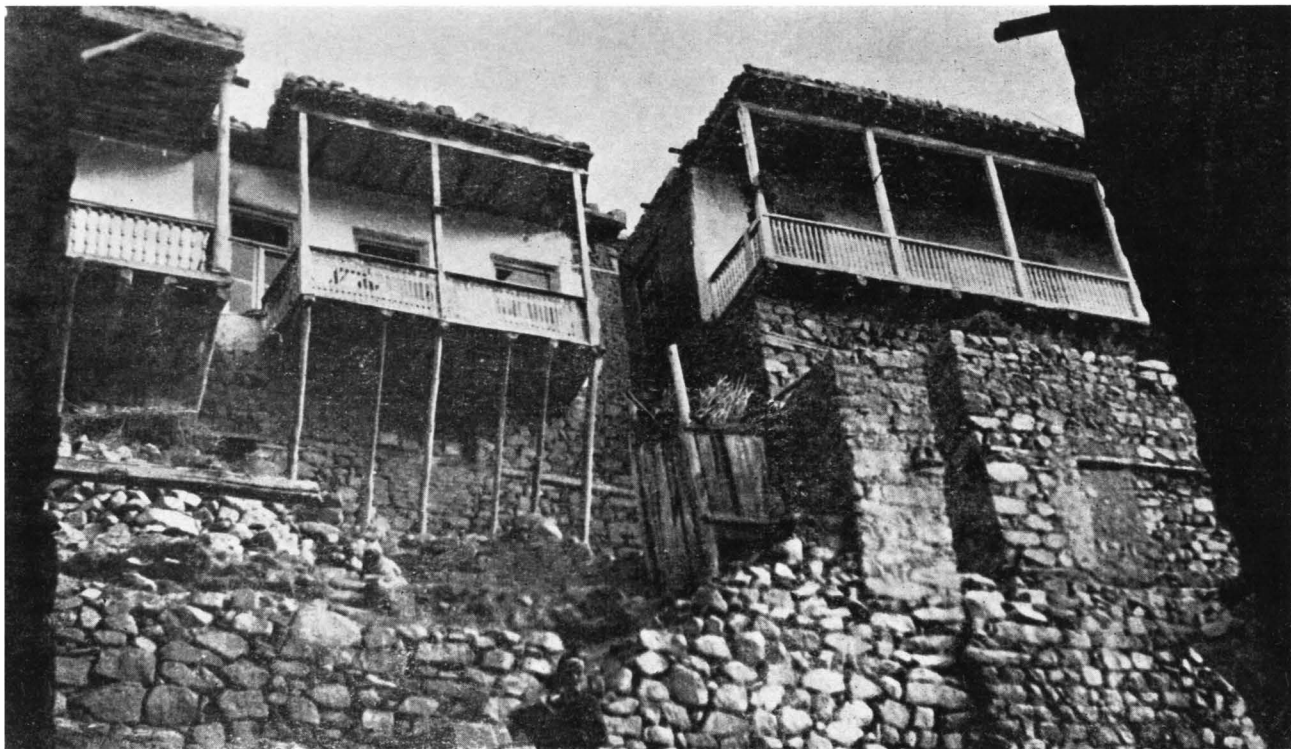


Fig. 8. — Balcons
dans le Petit-Quar-
tier de Meghri.

L'édification en terrasses de ces villes différait en quelque sorte pour les secteurs nord et sud de la région. Dans le secteur nord on sent l'influence du climat froid et celle des traditions de Zangué-zour; par contre dans le secteur sud celle du climat chaud et des traditions des Arméniens de Perse⁷. Au sud (à Meghri, à Chevanidzor, à Kardjévane et ailleurs), sur des terrasses denses, les maisons étaient de type rural à toiture plate, les cours avaient des portails rectangulaires et de hautes clôtures étant souvent aménagées en espaces verts. Même dans les conditions d'une construction très dense on cultivait la vigne et les plantes d'appartement. La plupart des portes des maisons isolées loin de la rue, ouvraient sur la cour. Selon la tradition orientale, les rues et les chemins étaient bordés de murs orbes dans lesquels on avait aménagé çà et là des fenêtres sans battants ou à grilles, des portes et des portails. Les ouvertures et les balcons étaient très répandus au cours des derniers siècles, sauf pour le rez-de-chaussée.

Les villages du nord (Vank, Kalère, Tachtoune, Lidjk avaient un aspect tout à fait différent. Leur édification en terrasses atteignaient à une densité extrême, les arbres, la végétation et les cours clôturées disparaissant presque tout à fait; autrefois, les glkhadounes (maisons surmontées d'une coupole formée de poutres) étaient en assez grand nombre, phénomène très caractéristique pour les alentours de Zangué-zour et pour tout le Siunik. Mais aucune de ces glkhadounes ne nous est parvenue. St. Lissitsian en a vu quelques spécimens⁸. Leur disparition est une conséquence de la situation politique et socio-économique des XIX^e et XX^e siècles, ainsi que de l'influence méridionale.

Les systèmes économiques ont influencé les particularités de l'habitat. Dans la construction des logements, une place insignifiante a été réservée aux bâtiments pour le bétail, puisque l'agriculture occupait dans la région de Meghri une place importante. En hiver, le bétail était gardé dans des étables et des bergeries instal-

lées aux alentours du village. Aux mois d'été et en automne les éleveurs de bétail des zones subtropicales faisaient séjourner leurs troupeaux dans les alpages où il y avait aussi des endroits pour la villégiature. Aujourd'hui encore les habitants de cette région profitent de ces endroits, logeant dans de petites constructions, sous des toits ou des constructions en forme de tente. Rien que les habitants de Kardjévank disposent de trois endroits de villégiature de cette sorte. Ceux de Chevanidzor appellent le leur «Guïoumérants»; celui-ci a l'aspect d'un village organisé (fig. 3). Les maisons, dont la plupart sont orientées vers l'Ouest et quelques-unes vers le Sud, sont disposées en terrasses relativement plus libres. L'édifice de l'église y occupe une position centrale. Les anciens bâtiments pour le bétail n'ont pas été conservés.

Autrefois les villages azerbaïdjans de cette contrée et de toute la région de Zanguézour servaient à l'hivernage et leurs habitants étaient des pâtres nomades venus de Gharadagh⁹.

Après l'instauration du pouvoir soviétique en Arménie, l'aspect architectural des villages a subi de grands changements. Des bâtiments de plus en plus espacés, une réglementation de la construction qui prévoit des logements beaucoup plus confortables au point de vue moderne, hygiénique et vital et des édifices administratifs, culturels, publics et sanitaires, aménagés d'une manière adéquate, avec l'isolation nécessaire, en sont les premiers témoignages. Les places du village sont ornées de monuments, on construit des fontaines en maçonnerie de pierre, des conduites d'eau, d'égout et d'électricité, les lignes de communication s'intensifient. Des installations agricoles modernes sont créées aux extrémités du village. L'industrie minière de molybdène et de cuivre en plein essor, la cité ouvrière d'Agarak et le développement industriel de Meghri ouvrent de grandes perspectives pour la région. La construction des logements est

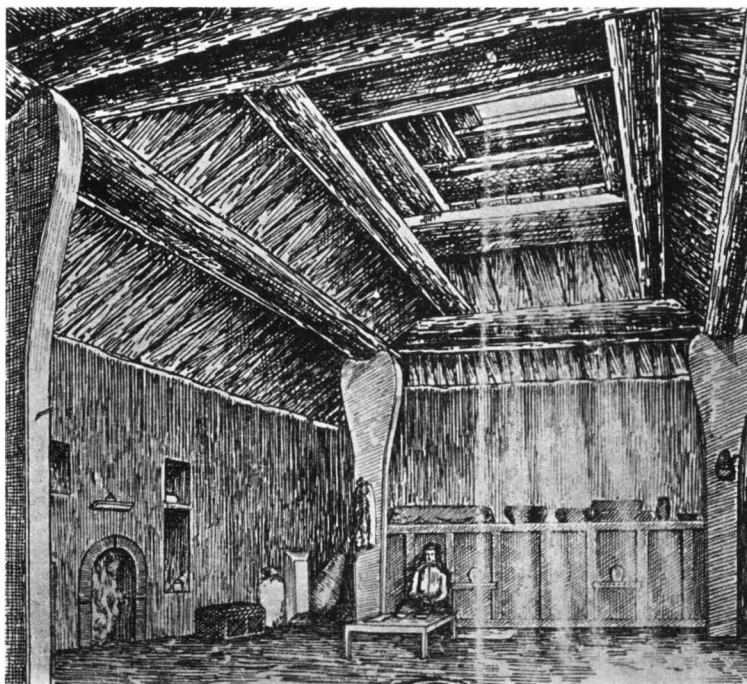


Fig. 9. — Intérieur d'une glkhadouna de Zanguézour.

soumise au contrôle des spécialistes et prend une envergure de plus en plus grande.

2. LES CONSTRUCTIONS RURALES DE TYPE ANCIEN

On n'a pas de renseignements concrets au sujet des habitations primitives de la région de Meghri. Utilisés à titre de domiciles provisoires dans les localités de villégiature, les toits maçonnés des trois côtés ou simplement à l'arrière et soutenus au devant par des piliers nous rappellent le logement fort simple de l'homme primitif. L'existence de monuments mégalithiques à Vartanakerte montre qu'ici, ainsi que dans le Zanguézour, il y a eu des habitats primitifs et des maisons évoquant la forme des dolmens. Dans ce sens, la région de Meghri est l'une des régions les moins étudiées de l'Arménie.

Les deux types plus anciens d'habitations rurales en usage: la glkhadouna et la maison de type rural à toiture plate du midi, viennent du fond des siècles: leurs prototypes étaient connus en Arménie à l'époque ourartouienne et aux époques

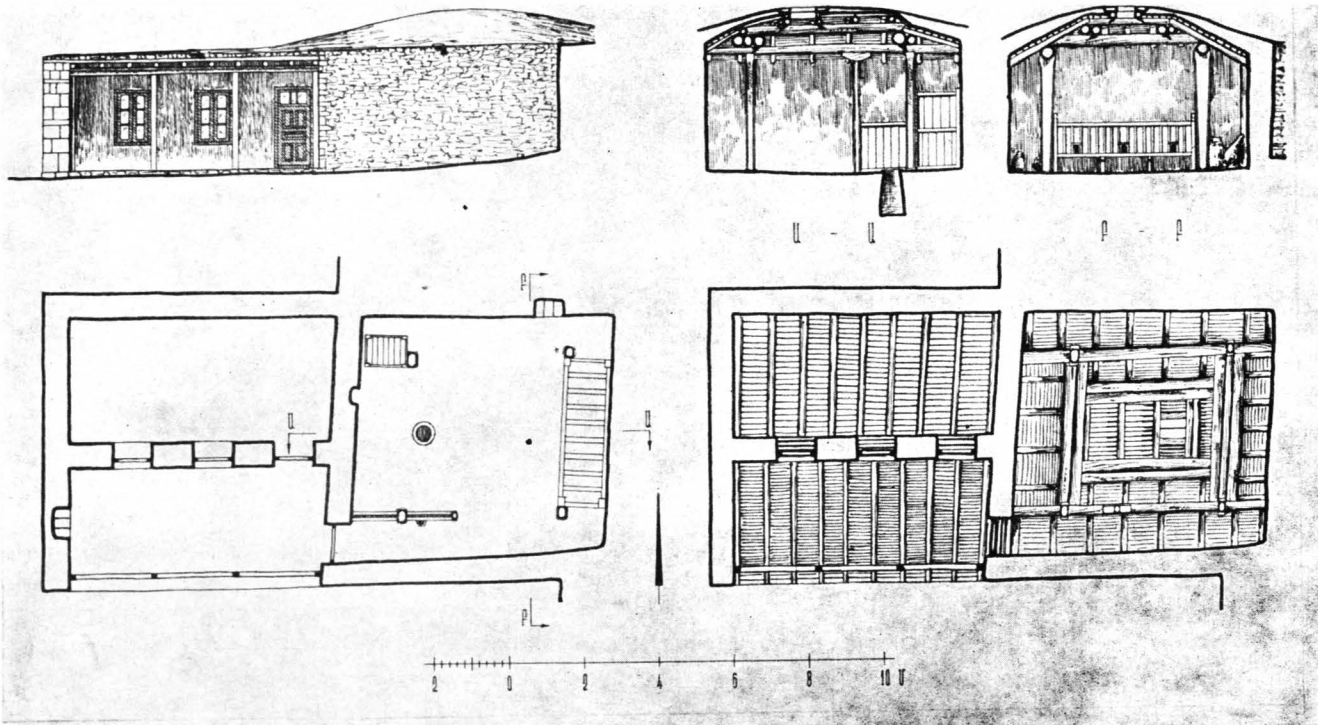


Fig. 10. — Une glkhadouna de Zan-guezour.

qui la précèdent (I^{er} au II^e millénaire avant notre ère¹⁰).

La glkhadouna, dans les régions montagneuses de l'Arménie, a été le type caractéristique de logement, sa sphère d'extension dépassant les limites du pays et s'étendant jusqu'en Inde¹¹. C'est une chambre à moitié enfoncée dans le sol, dont la toiture en son entier ou en sa partie centrale a une forme très originale, construite de poutres horizontales sur un plan carré, rectangulaire ou polygonal. Cette voûte s'appuie sur des piliers ou directement sur les murs et est recouverte d'une couche de terre étanche et isolante. On laissait pour la lumière et l'aération une ouverture carrée ou circulaire au sommet des rangées de poutres. Cette sorte de toit avait l'avantage d'éloigner la fumée du foyer ou du « tonir »¹² de la chambre, d'assurer l'écoulement des précipitations atmosphériques et de couvrir de grandes travées. Il existait maintes variantes de toits, résultant de la disposition et de la forme des rangées de poutres et de piliers, des particularités de la

composition, du système d'appui ou de la maçonnerie de pierres et de chaux de toute la toiture. La variante la plus répandue est la forme la plus simple, typique au Siunik: une rangée de poutres en position rectangulaire s'élevant sur des piliers placés à distance égale des murs (fig. 9). Ce logement fort simple, sans fenêtre, était composé d'une seule pièce, devant laquelle il y avait un avant-toit soutenu par des piliers de bois. Le tonir était creusé dans le sol, tandis que le foyer, avec sa grande cheminée, était pratiqué dans l'un des murs longitudinaux; l'avant-toit avait le rôle de chambre-cuisine. Dans les autres régions montagneuses de l'Arménie, à la place de l'avant-toit il y avait une antichambre fermée et couverte sur laquelle donnaient les portes des divisions intérieures.

D'habitude, les murs maçonnés en pierres velues de la glkhadouna étaient blanchis à la chaux. Le sol était en terre battue ou bien enduit de torchis et recouvert de peaux et de feutre. Les gens aisés le recouvraient de tapis posés sur des nattes.

Cette chambre-logis, servant à divers buts, contenait presque toutes les espèces d'objets et de meubles pour la vie courante (huches pour le blé et la farine, canapé, table basse appelée « koursi », quelques caisses, parfois un métier à tapisserie, etc.). Pour placer les objets, on avait aménagé des niches et des redans dans le mur. On pouvait annexer à la glkhadoune les bâtiments de l'entrepôt, de la grange et de l'étable, dont les entrées s'ouvraient en général sur la cour, comme dans tout le Zanguézour. Souvent l'entrée de l'entrepôt s'ouvrait sur la glkhadoune. Vers la seconde moitié du XIX^e siècle, la cheminée et parfois une ou deux fenêtres dans la façade font leur apparition. À cette époque, le salon, avec fenêtres et plafond plat, appelé « otakh » (fig. 10), apparaît près de l'entrée du complexe d'habitation. Par le passé des familles entières composées de 40 à 50 membres vivaient sous de pareils toits, sur une surface habitable de 100 mètres carrés et même un peu plus. Au XIX^e siècle, sous le régime capitaliste, les grandes familles se divisant en petites branches, les glkhadounes deviennent plus petites. Peu à peu, sous l'influence de la vie urbaine, la glkhadoune a perdu de son importance de logis principal et a disparu de diverses régions ethnographiques. Sur le territoire de l'Arménie Soviétique elle continue à exister ça et là, servant dans la plupart des cas à des besoins auxiliaires. Au nord de la région de Meghri, leur nombre a diminué lors des destructions et des exodes causés par la guerre russo-persane, quelques rares spécimens s'étant conservés jusqu'à la première décennie du pouvoir soviétique.

Un type très original de maison rurale à toiture plate, dont on a comparé certaines variantes à l'édifice des Mégarones¹³ (fig. 11—I), était très caractéristique de la région de Meghri. Un logement qui, comme la glkhadoune, a joué des rôles bien variés dans la vie courante, a prédominé parmi ces types de complexe

d'habitation au point de vue de la composition et de la fonction. Les complexes d'habitation étaient partiellement enfoncés dans le flanc de la montagne, ils avaient un seuil sous forme d'avant-toit sur piliers ou de chambre et une toiture en terre, construite sur des poutres. Outre ces généralités il y avait aussi des différences essentielles. Dans la plupart de ces complexes d'habitation il y avait une deuxième pièce qui était directement reliée à la chambre principale et qui servait d'antichambre ou bien était réservée aux besoins auxiliaires. C'est dans des cas bien rares que la pièce du fond était plus petite et qu'elle servait de chambre à coucher (fig. 11—V). Les dénominations de « maison intérieure » et de « maison extérieure » montrent elles-mêmes quelles pouvaient être les fonctions de la chambre principale.

Dans les temps les plus reculés le foyer, qui se trouvait au milieu du sol, constituait, probablement, la partie indivisible de ces logements. Ces foyers à plan circulaire, construits avec soin et blanchis à la chaux, étaient déjà connus aux habitants des logis énéolithiques. La variante perfectionnée de ce foyer, appelée « tonir », qui s'est conservée jusqu'à nos jours dans les logements de type ancien de Meghri a connu, dès l'antiquité, une large extension en ces contrées. À cause de la toiture plate, la ventilation se faisait difficilement et, durant les derniers siècles, on a dû isoler, séparer la fonction de chauffage et, parfois, construire en ce but une cheminée. Pour la cuisson du pain et des aliments on a souvent utilisé la cheminée et le tonir construits sous une couverture élevée devant la maison. La cheminée était placée au milieu d'un des murs longitudinaux. Le changement des formes du foyer a exercé une certaine influence sur l'organisation de la ventilation, de la lumière et de la disposition des piliers.

Par l'ouverture aménagée dans la toiture plate de la maison du type précité la fumée ne pouvait s'échapper aussi rapi-

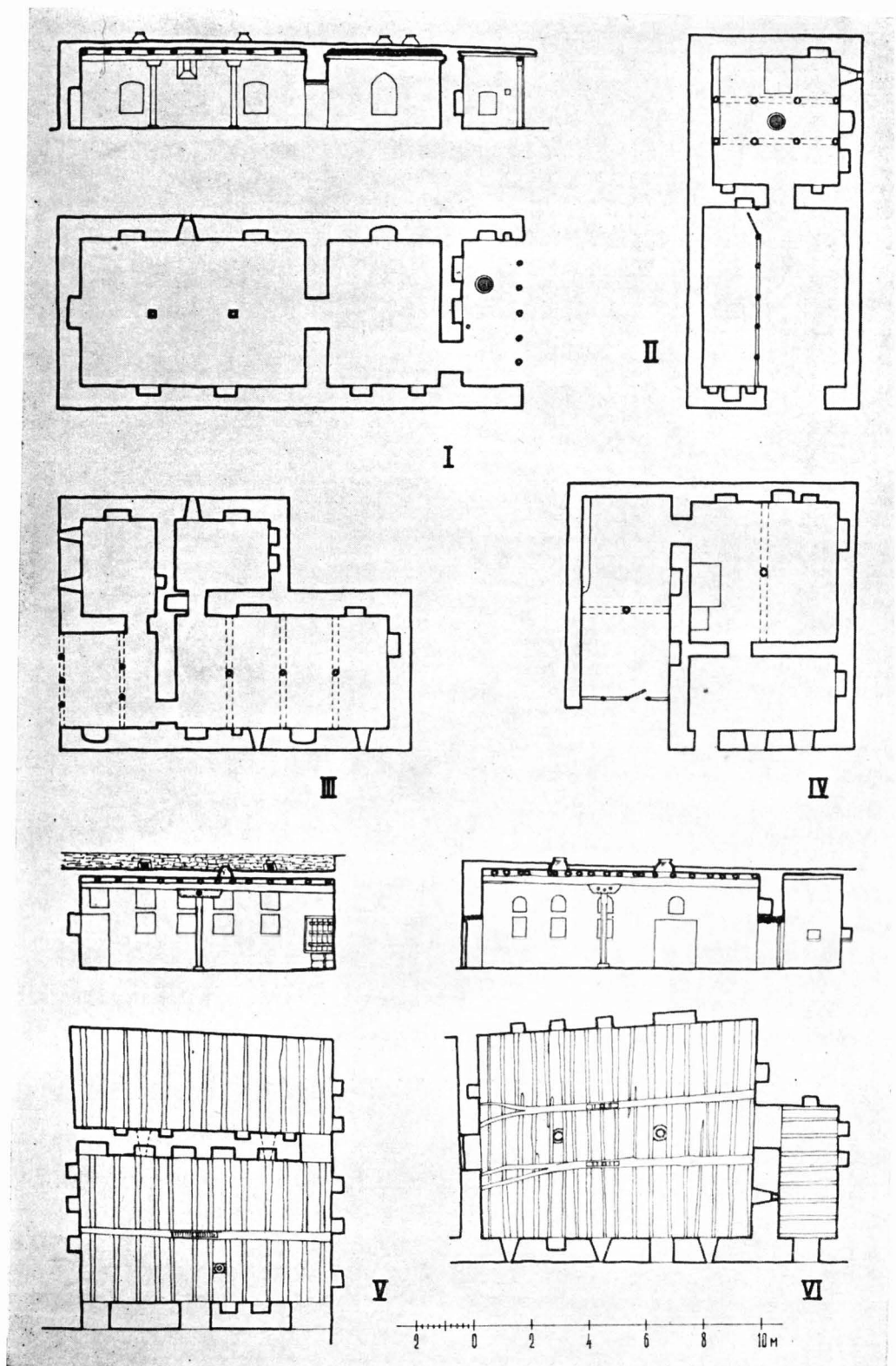


Fig. 11. — Maisons rurales de type ancien de la région de Meghri: (I–IV. Mesurage: St. Lissitsian) I, V, VI à Meghri; II. à Vank; III. à Vartanadzor; IV. à Lidjk.

dement que par celle de la glkhadoune, par conséquent, comme moyen auxiliaire de ventilation on a aménagé dans la partie supérieure des murs de la plupart des pièces des fenêtres étroites, se rétrécissant vers l'intérieur. Les nouvelles conditions ont contribué à donner une forme rectangulaire aux pièces; cependant, l'ouverture dans la toiture, comme seul moyen pour donner de la lumière et aérer, conférait au logement une forme conique dans sa partie supérieure. Cette circonstance rendait aussi plus facile l'aplanissement du terrain incliné.

La nécessité d'abriter sous un seul toit une famille nombreuse obligea les constructeurs à augmenter le plus possible la surface habitable. Pour cette raison on a choisi, en fonction de la toiture, formée de maîtresses-poutres et de poutres secondaires, une structure compliquée qui avait, dans la plupart des cas, des variantes soutenues par des poutres et, plus rarement, sans poutres. On a porté une grande attention à l'ornementation des chapiteaux placés tout le long des poutres et appuyés sur des piliers (fig. 12).

Le complexe d'habitation le plus simple était composé d'une seule pièce et d'une couverture sur piliers, renfermée entre les murs latéraux. Ce type était relativement rare. Le plus répandu était composé de deux pièces et d'une couverture sur piliers, dont la disposition pouvait varier. Dans la variante la plus répandue les chambres étaient adjacentes autour d'un axe, par le côté transversal ou longitudinal, selon le goût du bâtisseur, et la composition du complexe dépendait de l'inclinaison du terrain. Le volume principal de l'habitation et toute sa composition étaient conditionnés par la disposition de ces divisions, les divisions auxiliaires ayant joué un rôle secondaire ou n'ayant pas existé du tout.

Dans tous les cas l'avant-toit était l'élément obligatoire d'union, et la porte d'une des chambres, si l'habitation était de deux pièces, ou bien deux portes, si

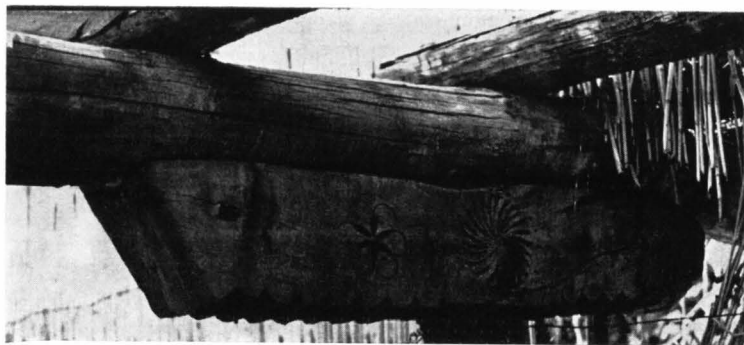


Fig. 12. — Chapiteaux aux ornements incisés.

le complexe était composé de plusieurs pièces, s'ouvrant sur l'avant-toit (fig. 11 — I, III). Parfois, dans les conditions des grands froids du Nord, l'avant-toit était remplacé par un seuil clôturé de maçonnerie (fig. 11 — II, IV). Lorsque l'inclinaison était grande, l'habitation avait un étage, le rez-de-chaussée enfoncé entièrement ou à moitié dans le sol étant réservé pour garder le bétail ou pour d'autres besoins, pouvant servir comme pressoir ou entrepôt. Il y avait des entrées camouflées et des caves secrètes. Les pièces du rez-de-chaussée ou du sous-sol étaient quelquefois d'une construction voûtée.

Cet ancien type d'habitation à toiture plate a perdu graduellement, comme la glkhadoune, son rôle de logis fondamental. À présent, leurs traces apparaissent dans les nouveaux complexes d'habitation comme division auxiliaires (fig. 13). Parfois, dans les nouveaux logements, une chambre de type très ancien était construite comme entrepôt ou cuisine.

La construction de la maison, les détails intérieurs et l'ameublement ont été presque les mêmes que pour les glkhadoune. Les niches, se distinguant par leur grandeur et leur décoration soignée et formant souvent une rangée rythmique, sont très originales (fig. 11 — V, VI). Les percées ou les ouvertures en forme de fenêtre ont servi pour la communication et le contact mutuel entre les complexes d'habitation attenants, ce qui est caractéristique de toutes les habitations montagnardes.

D'habitude une étable dont la porte

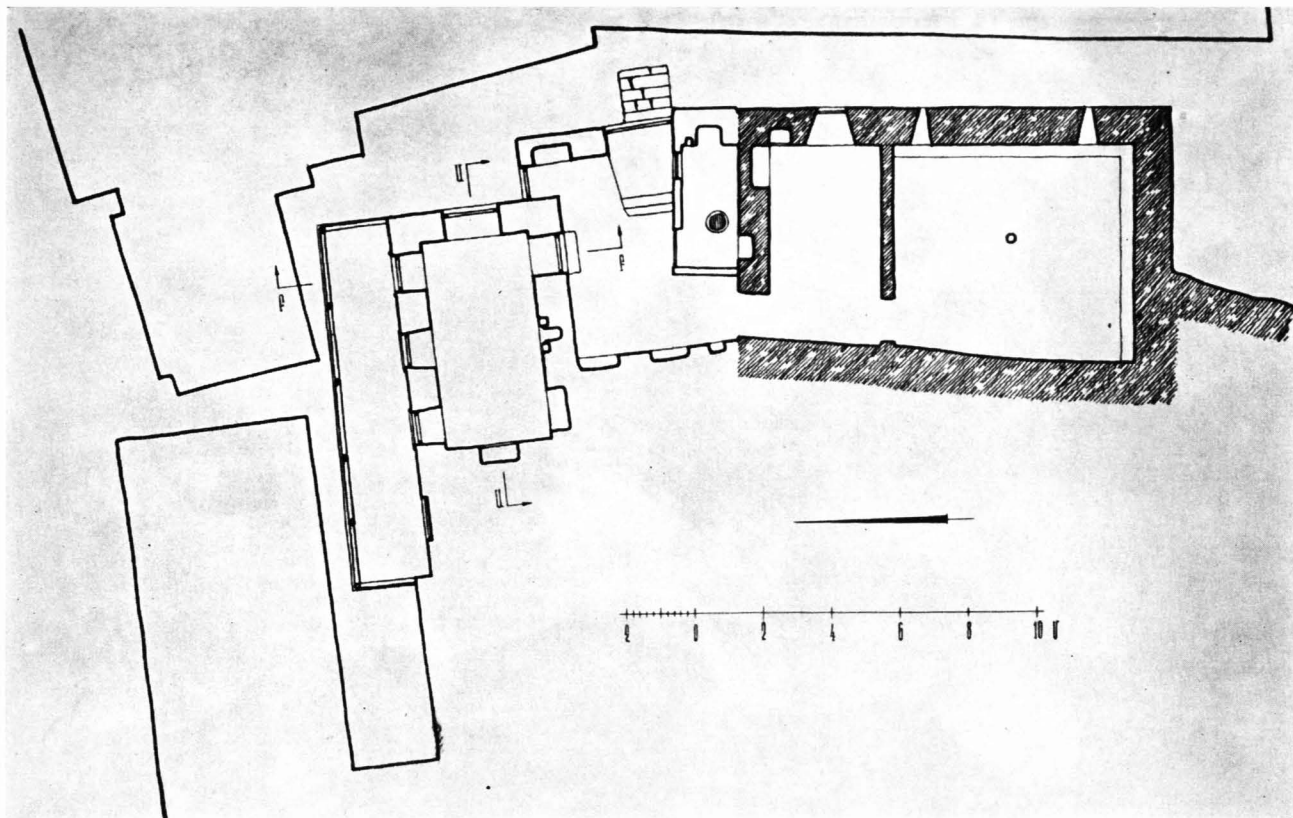


Fig. 13. — Anciennes et nouvelles parties d'une habitation de Meghri (plan).

s'ouvrait sur la cour faisant aussi partie du complexe d'habitation rurale. Dans la région agricole du sud la maison avait la forme d'une petite pièce rectangulaire, avec, parfois, des crèches appuyées contre un ou deux murs longitudinaux, selon l'espèce de bétail que l'on y gardait. Suivant les dimensions de l'étable, la construction du toit pouvait avoir des piliers ou non. Les grandes étables, comme constructions isolées, étaient divisées en trois parties par deux colonnades, tandis que des cloisons séparaient les compartiments destinés aux différentes espèces de bêtes. Les étables pour l'hivernage étaient éclairées par des ouvertures aménagées dans la toiture, tandis que les étables pour l'estivage avaient, dans la partie supérieure des murs, des fenêtres avec ou sans battants.

Les bergeries construites aux alentours du village avaient une composition totalement différente. C'étaient des bâtiments irréguliers, bas, s'appuyant sur des piliers

si bas que l'homme ne pouvait y circuler que le dos courbé. Un compartiment doté d'une entrée et situé sur une plateforme élevée dans un des coins de l'étable était destiné aux bergers.

Hormis les maisons d'habitation et l'église, les autres bâtisses: ateliers, boutiques, pressoirs à olives, moulins à eau, etc. n'ont exercé presque aucune influence sur l'architecture du village. C'étaient, pour la plupart, des édifices simples, divisés en compartiments, et répétant les formes des constructions des habitations¹⁴.

3. LOGEMENTS DE TYPE URBAIN

Les bâtisses de type urbain ont apparu dans les régions montagneuses sous l'influence de la vie urbaine, surtout dans la période de formation des rapports capitalistes (XIX^e siècle); leur extension dans le bourg de Meghri s'est produite relativement plus tôt (XVII^e—XVIII^e siècles) à cause des relations économiques et

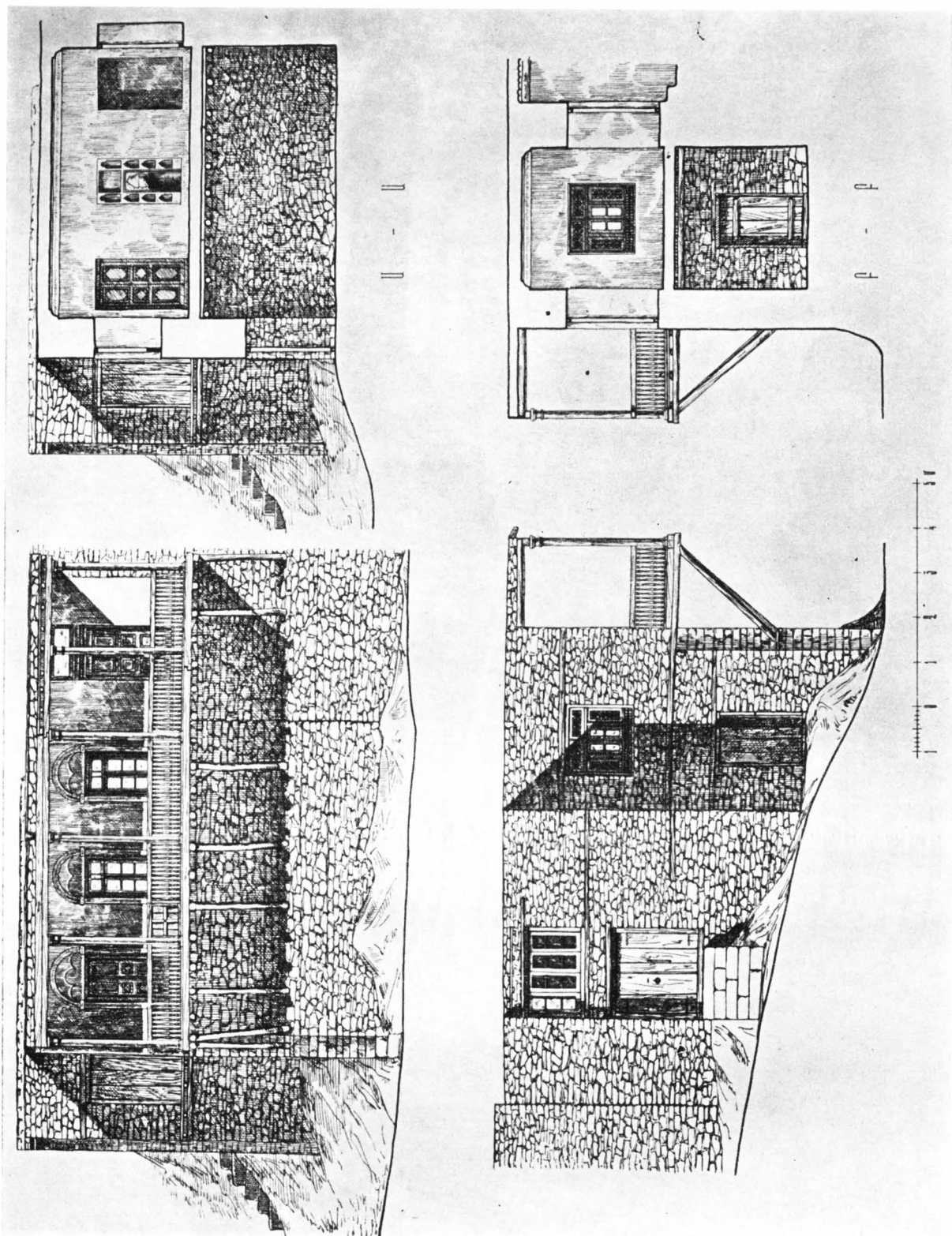


Fig. 14. — Anciennes et nouvelles parties d'une habitation de Meghri (façades et coupes).

culturelles. Ce phénomène s'est révélé d'abord dans la composition de l'habitation par l'apparition des pièces à grandes fenêtres de type urbain, ainsi que par l'augmentation de leur nombre et de leur volume. Par conséquent, l'importance d'abord vitale, puis structurale des divisions de type ancien diminue, jusqu'à ce qu'enfin, le modèle de la maison urbaine pénètre dans le village. L'architecture du bourg de Meghri, où les traditions de la construction rurale sont encore conservées, fut néanmoins beaucoup plus proche de l'architecture urbaine.

Dans ces complexes d'habitation, les pièces d'utilité domestique et industrielle étaient moins nombreuses et tenaient une place bien moindre que dans les complexes d'habitation rurale. Elles occupaient habituellement le rez-de-chaussée de l'édifice ou bien une petite construction attenante qui s'ouvrait sur la cour. L'édification strictement en terrasses a contribué à l'extension des édifices avec étage ou bien à l'installation des diverses parties du complexe d'habitation sur des niveaux différents, quoique les maisons sans étages aient été beaucoup plus répandues dans les villages. La tradition locale d'orientation et de répartition des étages a été conservée dans les complexes d'habitation avec étage de type urbain. Des parties de l'ancien logement étaient souvent conservées au rez-de-chaussée pour des services auxiliaires. Il y avait aussi des cas où ces restes se trouvaient au même niveau que les parties du nouvel édifice, unis par une antichambre commune (fig. 13, 14).

L'avant-toit sur piliers est apparu comme construction unissant les diverses parties de l'édifice et jouant le rôle d'antichambre, surtout dans les habitations de la zone subtropicale. L'usage d'insérer un compartiment pour la cuisine dans le complexe de l'édifice s'est maintenu même lorsque les constructions sont devenues très denses; dans le cas où l'on disposait d'un terrain plus large, la cuisine était construite dans la cour, adossée soit à

l'édifice, soit à une autre construction attenante. On arrive ainsi à de nouveaux moyens de chauffage, surtout à une utilisation généralisée de la cheminée. Parfois la cuisson du pain était transférée à l'extérieur de la maison, mais la cuisson des repas avait lieu dans l'une des pièces, habituellement au-dessus du feu de la cheminée de la cuisine ou du balcon. Dans les édifices avec étage, de type urbain, le balcon n'était pas utilisé comme cuisine.

Dans les habitations de type urbain de la région de Meghri, les pièces étaient disposées en rangées, ayant diverses combinaisons de balcons, à ailes droites, perpendiculaires ou en forme de la lettre « U ». Dans les édifices à un étage, le premier étage seul avait un balcon et, si la place venait à manquer, on construisait des balcons en encorbellement ou bien dans un arc au-dessus de la rue (fig. 7, 8). Il est intéressant de mentionner que la température stable et les autres problèmes microclimatiques ont été résolus par la disposition du balcon, par les espaces verts, par l'épaisseur des murs et par l'orientation des ouvertures.

La plupart des habitations de type urbain de la région de Meghri, avec leurs longues cours, leurs balcons et leurs ouvertures donnaient sur la vallée. Dans le midi subtropical certains de ces édifices recevaient très peu de soleil, d'autres étaient exposés au soleil ardent, mais protégés par l'ombre du balcon. Leur orientation était conditionnée par les panoramas de la vallée ou par l'une des particularités du climat.

Les édifices de type urbain du bourg se distinguaient des édifices ruraux non seulement par le nombre et la grandeur de leurs compartiments, mais aussi par la destination des pièces. Dans les maisons de Meghri, le salon attirait l'attention soit par son ornementation, soit par ses proportions. Il devait obligatoirement donner sur la rue ou bien sur le plus beau panorama de l'entourage (fig. 13–15). Par leur décoration, les niches du

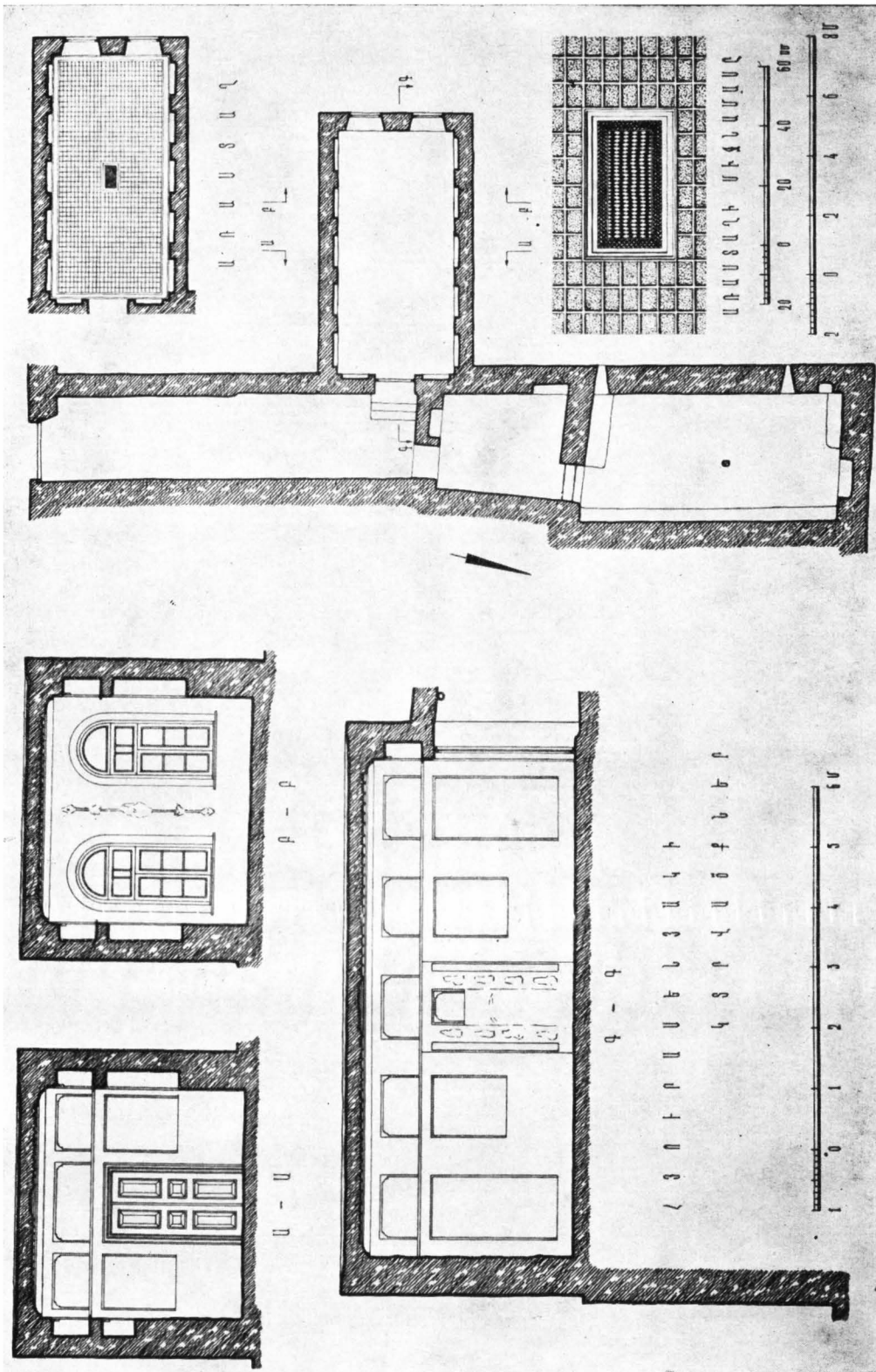


Fig. 15. — Maison de type ancien avec salon de Meghri (coupes, plan, plafond et fragment du plafond).

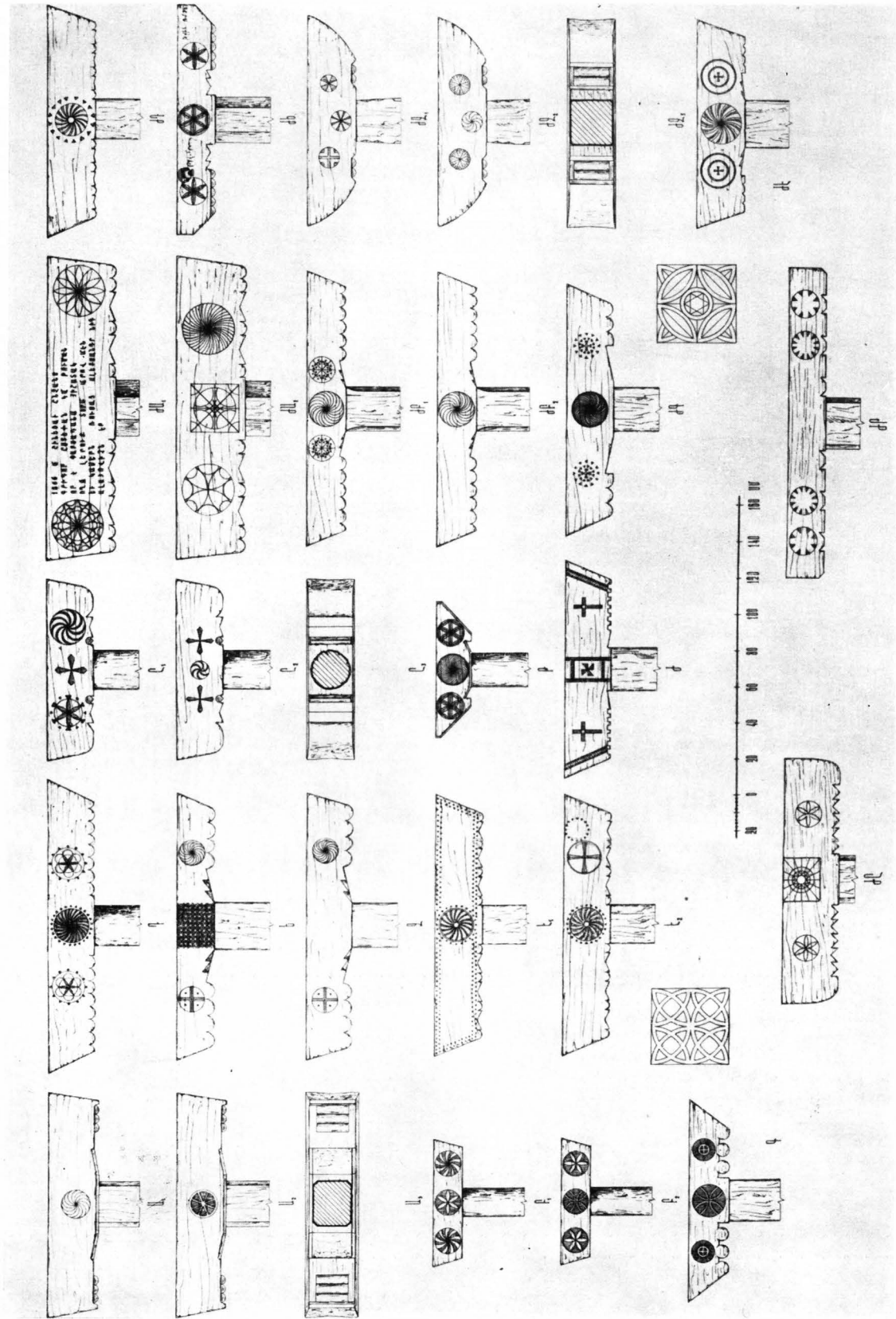


Fig. 16. — Chapiteaux aux ornements incisés.

salon se distinguaient sensiblement de celles des autres pièces. Dans maintes maisons ces niches, munies de battants, se transformaient en armoires fixes; l'une des plus répandues était la forme traditionnelle de la cheminée placée au milieu d'un des murs longitudinaux, avec des niches à côté, sauf que l'ornementation de la cheminée était d'un autre style et que les niches avaient des battants. La fenêtre du salon était souvent aménagée dans la façade étroite du mur transversal, le mur longitudinal étant utilisé pour les niches, et même, parfois, pour la cheminée. Les plafonds étaient quelquefois revêtus de planches et d'ornements originaux (fig. 15). On prêtait très peu d'attention au sol, presque toujours en terre battue et couvert de tapis en sparterie; de cette manière le sol ne pouvait prendre feu des étincelles échappées de la cheminée.

Bien que les habitations aient été le résultat des nouveaux rapports socio-économiques et culturels, elles se conformaient à certaines traditions constructives et architecturales; aussi la partie indivisible de la création des maîtres populaires conserve-t-elle la conception traditionnelle quant à la position face au versant, aux compartiments de type ancien pour les niches et balcons. À présent la construction d'État se développe dans le bourg à un rythme accéléré et les traditions populaires continuent à prédominer au village.

4. PARTICULARITÉS ARTISTIQUES DES ÉDIFICES

L'habitation ancienne et celle de type urbain se distinguent sensiblement l'une de l'autre par leurs particularités artistiques. La première cherchait à satisfaire aux besoins de la vie courante. La nécessité de se mettre à l'abri des dangers de l'extérieur et des rigueurs de la montagne a obligé les hommes à mener leur existence dans des maisons souvent collées, accouplées et à demi enfouies, avec de pauvres

toits de terre. Le bourg édifié en terrasses denses, où le volume de l'église occupait une position dominante, s'harmonisait avec les montagnes environnantes. Il offrait un panorama pittoresque, surtout si on le regardait du même niveau ou d'un bas; vu d'en haut, il faisait un avec le versant de la montagne. Une splendeur particulière lui venait des espaces verts, qui étaient d'ailleurs aussi des facteurs créant des conditions climatiques de salubrité.

Dans les logements de type ancien on accordait une plus grande attention à l'embellissement de l'intérieur. La maçonnerie exécutée avec soin, la disposition des fenêtres étroites, la boiserie sculptée du balcon, les portails des maisons du Midi, surtout de Meghri et de Khardjévan, étaient les principaux moyens d'ornementation extérieure.

On se préoccupait d'avantage de la décoration des pièces habitées. La forme la plus simple des murs intérieurs est le mur sans crépi, maçonné en pierres de taille ou demi-taille. Comme éléments de parement il y avait les niches, bordées parfois de pierres de taille, et la cheminée: les placards et les niches, disposés souvent en ordre rythmique constituaient des ornements muraux.

La boiserie sculptée est encore plus intéressante. Les ornements appliqués sont probablement des survivances des temps préhistoriques, étant donné que, après les instruments de travail, la maison a été l'un des premiers objets que l'homme se préoccupa d'embellir. Nous ne savons pas beaucoup sur la boiserie sculptée de la glkhadoue, puisque de tels ornements n'ont pas été conservés. À en juger d'après les régions plus au nord de Zanguézour, il est possible que seulement les piliers aient été ornés. Cette remarque est valable aussi pour les anciennes habitations et pressoirs à toiture plate.

Les piliers des habitations à toiture plate avaient de petites bases en pierre brute et il y avait tout le long de la poutre des

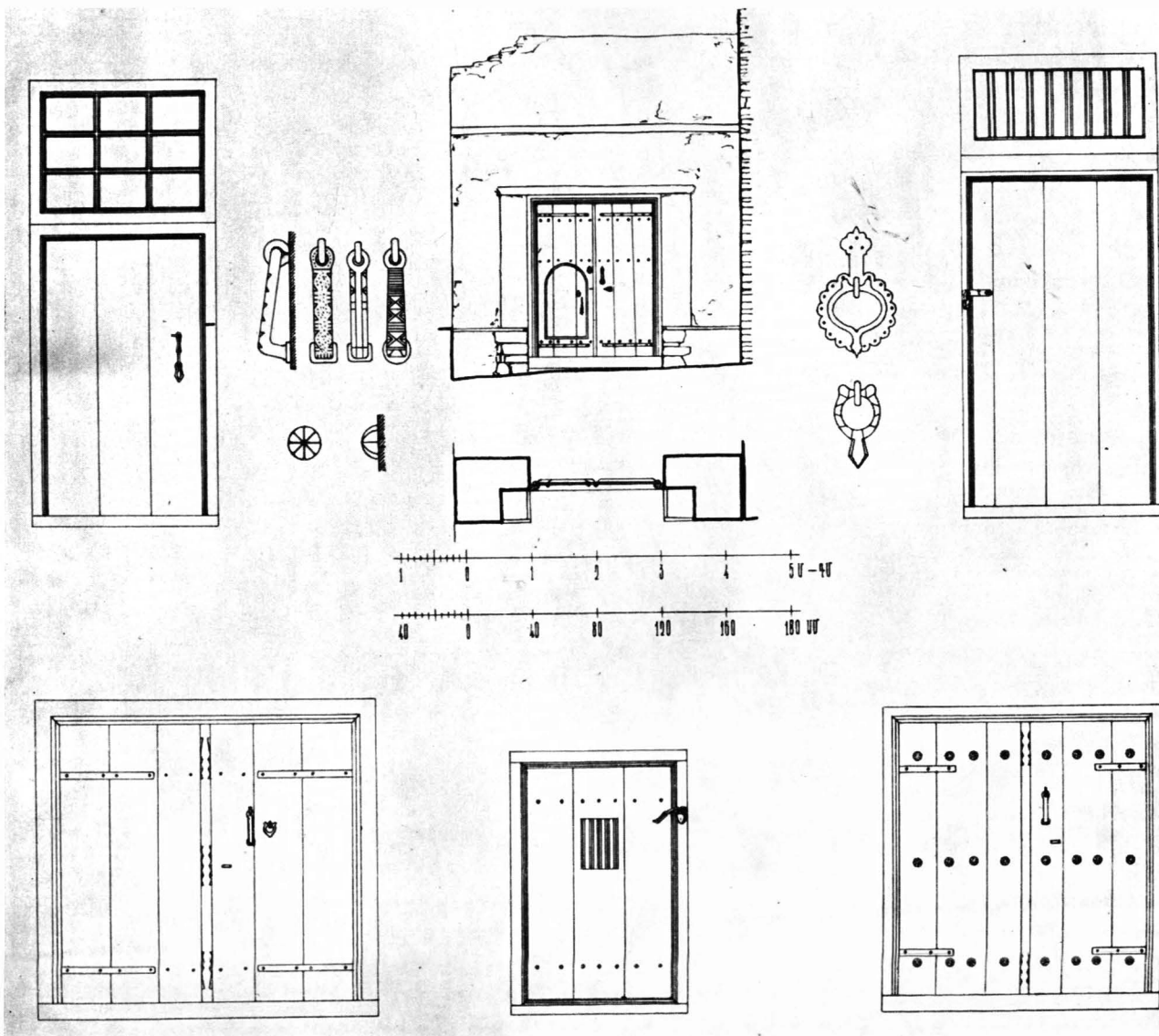


Fig. 17. — Portes et portails.

chapiteaux taillés et sculptés, la plupart gravés (fig. 12, 16). Le fût des piliers était circulaire, carré ou polygonal. Le chapiteau s'élargissait insensiblement vers le haut, et la partie exposée à la lumière était gravée d'ornements. On ne sculptait les deux faces des chapiteaux que dans le cas où il y avait assez de lumière pour voir les ornements des deux côtés. Des inscriptions gravées concernant la construction apparaissaient très souvent sur les chapiteaux. La décoration géométrique était fréquente, la rosace constituant l'un des motifs prédominants. La même chose

pour les meubles de la maison. Les signes de la croix et de l'éternité étaient sculptés pour éloigner les diverses calamités et assurer le bonheur. Les formes variées du signe de l'éternité sont les échos des temps les plus reculés du paganisme. L'importance du culte de cette forme, symbolisant le Soleil éternel ou l'Éternité, est confirmée par la fréquence du signe de la croix qui l'a remplacé ou l'a accompagné. La croix était le symbole principal de la nouvelle religion et apparaissait dans la partie principale du bâtiment, sur le pilier, qui, comme on le sait, occupe

une place importante dans les récits et croyances populaires: ces formes de rosaces ont été largement utilisées dans les constructions non seulement publiques, mais aussi monumentales et commémoratives de l'architecture médiévale arménienne. En Arménie, même à l'époque paléochrétienne, cette forme symbolique liée aux cérémonies et aux traditions du paganisme a été adaptée à la nouvelle doctrine. On retrouve ces rosaces traditionnelles également aux édifices urbains et commémoratifs des communautés arméniennes en Pologne ¹⁵ et en Moldavie ¹⁶.

Les chapiteaux de la région de Meghri ne sont pas surchargés d'ornements, ce qui contribue à la simplification des travaux de construction. Par leur composition et leur ornementation unilatérale, ils ressemblent beaucoup aux chapiteaux en pierre des palais royaux du haut Moyen Âge et à ceux en bois des IX^e – X^e siècles découverts sur l'île de Sévan, et qui avaient appartenu à quelque palais. Cette ressemblance consiste avant tout en ce qu'une seule face de ces chapiteaux était sculptée, celle, notamment, qui était exposée à la lumière.

On accordait une grande attention à l'ornementation des portes (fig. 17). Jadis c'était l'usage de graver les ceintures de bois unissant les planches. La planche verticale obturant la fente des portes à deux battants, la poignée de fer, les anneaux, les heurtoirs étaient couverts d'ornementations géométriques. Le revêtement de toute la surface de la porte par des ornements gravés ou en relief était propre aux édifices religieux.

Le lien étroit qui unissait la maison de type ancien et toute habitation avec le versant et la verdure environnante, la prédominance de l'ornementation intérieure par rapport à l'extérieure, la décoration des niches, des piliers et des autres parties de l'édifice ont des rapports fondamentaux avec les édifices correspondants de Siunik, d'Aterpatakan, et de toute l'architecture folklorique arméni-

enne, malgré la présence de certaines particularités. Mais en général, l'habitation à toiture plate de la zone subtropicale est unique en son genre, non seulement par l'ordonnance structurale-spatiale, mais aussi par la forme artistique. D'après nous, elle devait être très répandue autrefois chez les Arméniens de Perse avec lesquels les habitants de Meghri ont eu jadis des relations étroites. La ressemblance des variantes principales du type précité avec les mégarons grecs vient confirmer non seulement ce fait, mais aussi l'idée que ce genre est en général caractéristique des pays orientaux ¹⁷.

La prédominance de la décoration extérieure est une des particularités fondamentales des édifices de type urbain. Le goût artistique s'est manifesté dans toute la construction du bâtiment. Le côté avec l'avant-toit sur piliers a gardé son importance traditionnelle; dans les conditions nouvelles il est devenu la façade qui supporte les balcons et la décoration extérieure. Au point de vue de la composition, le balcon est devenu l'élément principal de décoration des édifices (fig. 18). Dans les maisons de type rural, l'avant-toit à piliers servait bien souvent d'élément rattachant l'habitation à la nature, élément répété à plusieurs reprises et visible dans l'ensemble du village, tandis que dans le bourg le balcon a été conçu avec l'édifice entier, dans le but d'être vu de près. Les portails, les balcons en encorbellement, les arcades formées par les bâtisses au-dessus des rues, la disposition rythmique des petites ouvertures des étages inférieurs et celle des grandes ouvertures des étages supérieurs, les diverses combinaisons des ceintures, des corniches, des chambranles et d'autres procédés architecturaux ont introduit de l'animation dans l'encadrement des murs orbes des étages inférieurs et des clôtures. C'est pour cette raison que le passant s'acheminant par les rues étroites rencontre à chaque pas de nouvelles solutions artistiques.

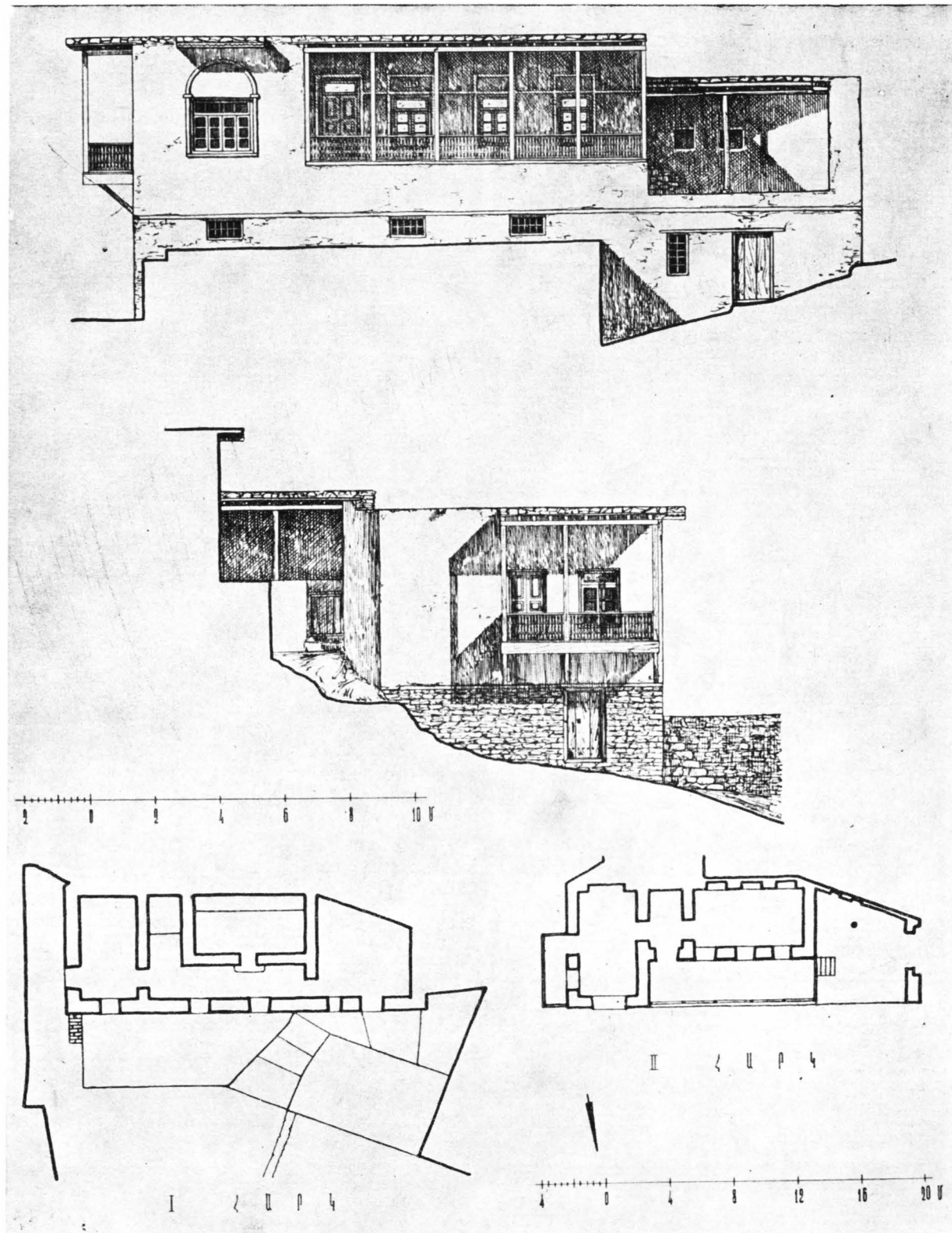


Fig. 18. — Maison de type urbain de Meghri (façades principale et latérale). Plans du rez-de-chaussée et du 1^{er} étage).

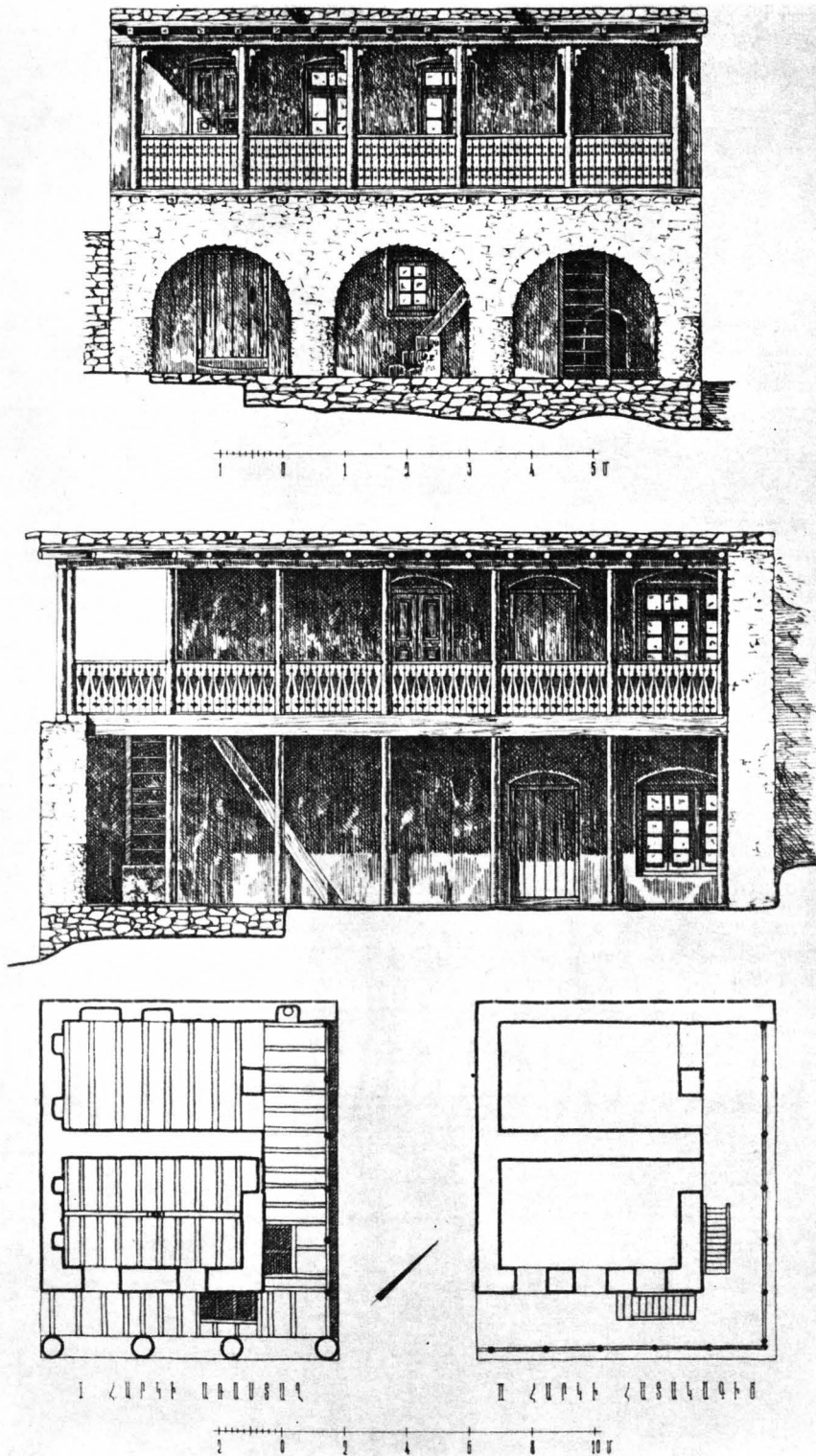


Fig. 19. — Maison d'habitation rurale de type urbain à Chevanidzor (façades principale et latérale, plafond du rez-de-chaussée et plan du 1^{er} étage).

Les habitants de Meghri et de Kardjévan surtout aiment ombrager et orner de plantes certaines parties de leur habitation; les fleurs et les cultures subtropicales ont pénétré depuis bien longtemps dans leur vie, surtout la vigne qui grimpe partout ornant la façade des clôtures, les cours, les balcons et même les rues (fig. 2 — IV, VI).

L'absence de la pierre de taille ou de la pierre polie a une importance capitale pour l'ornementation des façades des édifices de la région de Meghri: les façades enduites de glaise, parfois tout simplement de plâtre ne pouvaient naturellement offrir les mêmes possibilités de décoration que la pierre. C'est pour cette raison que l'accent de l'ornementation a été mis sur la solution de l'espace total et particulièrement sur la boiserie sculptée (fig. 19).

L'ornementation des balcons a pris des formes multiples. Les balcons vitrés étaient inexistant; il y avait des ornements aussi bien sur les parties supérieures des piliers en bois, que sur les balustrades. Depuis les temps les plus reculés, l'usage de construire des balustrades ornementées a été très répandu. La balustrade était formée d'une rangée de planches posées côte à côte verticalement; ces planches étaient sciées dans les formes les plus diverses. Les variantes des piliers et des barreaux des balustrades travaillés au tour étaient aussi répandues. Les surfaces planes de ces balustrades sont remarquables par leur aspect léger ainsi que par leur symétrie. Taillés selon un procédé circulaire, les piliers, se rétrécissant vers le haut, étaient surmontés de petits chapiteaux. D'autres ornements avaient un caractère exceptionnel. Les embrasures aménagées dans la façade principale des édifices, surtout celles des balcons, étaient encadrées de chambranles consistant en couronnes et ceintures de mortier d'albâtre (fig. 14, 18).

Les maisons de type urbain de la région de Meghri se remarquent aussi par l'élaboration des espaces intérieurs. Les pièces habitées ont des niches et des cheminées

harmonieuses destinées à divers usages. La salle de réception (le salon) est plus grande que les autres pièces, ses embrasures sont plus nombreuses, sa cheminée est plus richement ornée et attire l'attention par sa structure et sa disposition symétrique. Les murs du salon, avec ou sans ceintures crépies, sont divisés en panneaux rectangulaires ou en niches de belles proportions. La suite rythmique créée par de grandes et de petites niches superposées est dans la tradition de l'architecture folklorique: la jolie vaisselle et les objets précieux y étaient disposés. Ces chambres avaient des corniches et même, parfois, une ceinture sous les niches d'en haut. Dans le Grand-Quartier de Meghri, dans l'une de ces pièces construites par les habitants d'Agou-lisse, il y avait une jolie composition du plafond, formée de petites tiges de bois (fig. 15). Au milieu du mur opposé à la porte, il y avait un bas-relief entre deux fenêtres arquées. Dans le salon d'un autre édifice du Petit-Quartier, dont on a fait le relèvement, il y avait une fenêtre à carreaux multicolores (fig. 14, 20).

Autrefois en Arménie les grilles de bois n'étaient pas très répandues, néanmoins elles étaient utilisées dans les régions chaudes¹⁸. Leur apparition dans cette région s'explique par le truchement de la Perse. Le grand romancier arménien Raffi¹⁹ a écrit quelques lignes qui méritent l'attention au sujet du privilège de pareils travaux accomplis par les maîtres arméniens dans ce pays. La ressemblance de certains éléments des portes et des portails d'Ordoubad (tels que heurtoirs, poignées, clous et même portes entières) avec les parties correspondantes des maisons de Meghri est le résultat d'une influence réciproque.

Dans les circonstances d'un contact durable, continu, ces influences réciproques étaient inévitables. Quoique la décoration de l'habitation du paysan, de l'artisan ou du commerçant arméniens soit bien éloignée du luxe royal de la

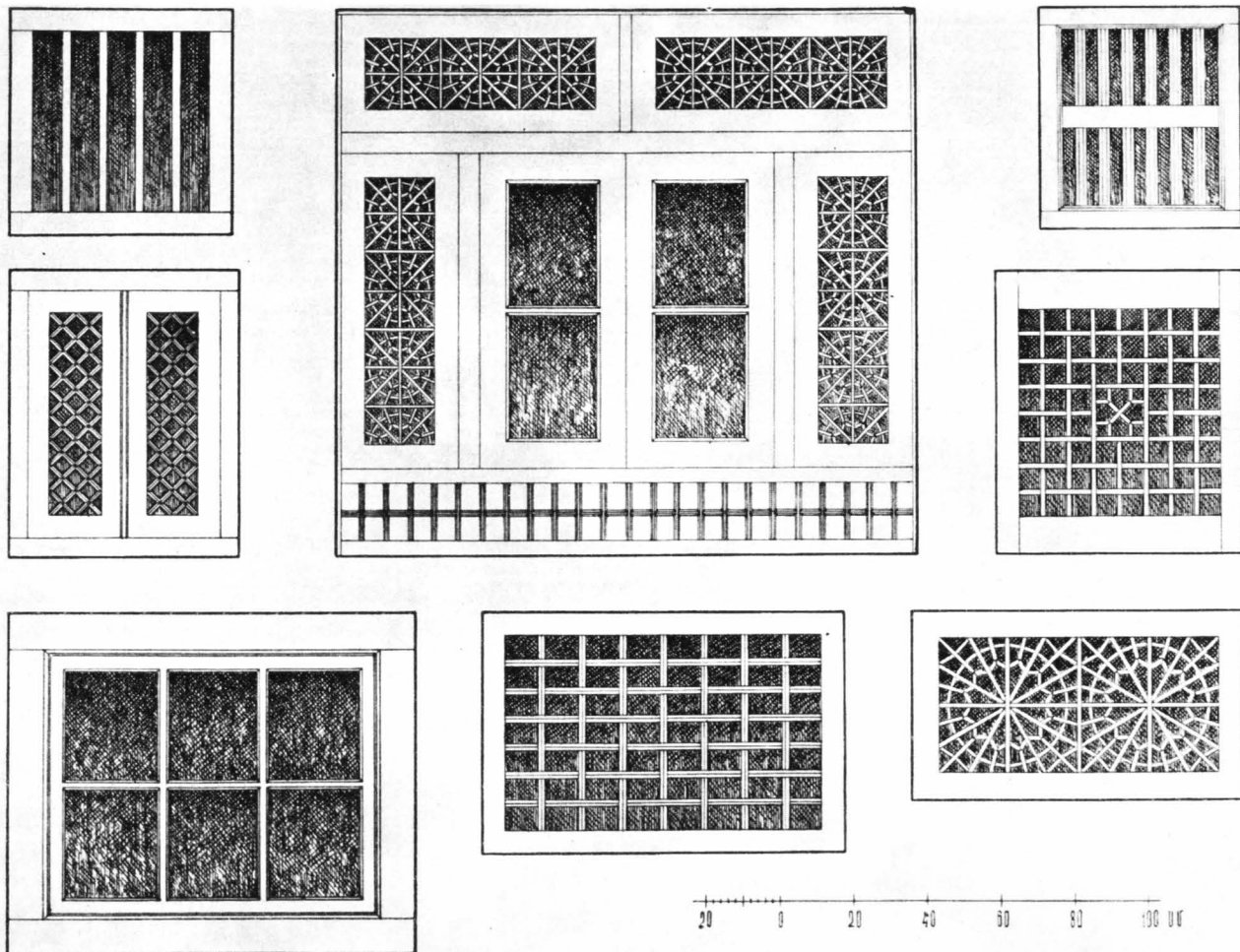


Fig. 20. — Quadrilages aux fenêtres des maisons de Meghri.

haute classe islamique, elle a su trouver néanmoins des expressions bien variées, surtout dans les salons, auxquels on a accordé un aspect luxueux et solennel. Les maisons des riches Arméniens d'Agoulisse, de l'ancien et du nouveau Djougha et d'Ordoubad, qui avaient des contacts immédiats avec la région de Meghri, ont été bâties avec beaucoup plus de luxe, sans aucun doute d'après les principes cités ci-dessus. Certains documents, ainsi que les maisons des réfugiés venus à Meghri de ces contrées en témoignent ²⁰.

Au point de vue de la technique constructive et surtout de la décoration des salons, on y trouve aussi une grande ressemblance avec les maisons de l'ancien Erevan, et même avec celles de la lointaine ville de Van. Dans ces lieux on

pouvait rencontrer des niches analogues, des cheminées ornées, ayant la même disposition rythmique et surtout des plafonds décorés de tiges de bois et de peinture ²¹. Les Meghriotes ont appliqué leur riche expérience dans la région montagneuse de Gharabagh, à Chouchi, où, au début du siècle passé, des réfugiés ont occupé tout un quartier. Après la destruction de la ville de Chouchi, la veille de l'instauration du pouvoir soviétique, il n'est plus rien resté de leurs maisons; on sait seulement que leur église, construite en 1838, a été bâtie selon la technique traditionnelle de Meghri ²².

Notre étude s'est efforcée de prouver que les particularités artistiques de l'architecture folklorique de la région de Meghri ont été subordonnées à l'utilité

et aux exigences économiques. La décoration de l'édifice n'a jamais été en contradiction avec la composition et la construction, ayant plutôt contribué à son expressivité et à la perception simultanée des détails dans un ensemble.

Cette brève caractérisation historico-artistique montre que la région de Meghri a eu une architecture folklorique assez originale, dans un rapport étroit avec les conditions historiques et climatiques. Les

traditions de construction, transmises oralement d'une génération à l'autre, sont les échos des temps les plus reculés : traditions de construction qui apparaissent au cours de l'analyse architecturale des édifices. Malgré la présence de particularités aborigènes très précises, l'architecture folklorique de cette région n'a pas été un phénomène isolé de la culture de l'Arménie, des pays voisins et même des pays lointains.

Notes

¹ Voir ST. LISSITSIAN, *Des sanctuaires près des cols*, in *L'Ethnographie soviétique*, Moscou, 1936, n^{os} 4, 5, (en russe).

² Voir DUBOIS de MONTPEREUX, *Voyage autour du Caucase*, Paris, 1839, p. 47, 49; B. Chantre, *À travers l'Arménie Russe*, Paris, 1893, p. 134.

³ Voir GH. ALICHAN, *Sissakan*, Venise, 1893, p. 304.

⁴ Ces bâtisses, qui sont encore intactes, ont été construites au XVIII^e siècle.

⁵ Voir M. M. HASRATIAN, *La Forteresse de Meghri*, in *Messenger des Sciences sociales*, Erevan, 1968, n^o 8, p. 109-115 (en arménien).

⁶ A cette époque, l'encadrement des habitations par des fortifications a été caractéristique de toutes les localités plus importantes situées sur le territoire s'étendant de Tabriz jusqu'à la mer Caspienne (P. AM. JAUBERT, *Voyage en Arménie et en Perse*, Paris, 1821, p. 146).

⁷ Voir NOUBAR BABOUKIAN, *L'Architecture folklorique de Simik*, Erevan, 1972, chapitre I^{er} (en arménien).

⁸ Voir ST. LISSITSIAN, *Etudes concernant les maisons d'habitation de l'Arménie, logements ruraux de la région de Meghri*, in *Bulletin de l'Institut d'histoire et d'archéologie du Caucase*, tome VI, Tiflis, 1927 (en russe).

⁹ Voir ST. LISSITSIAN, *Les Arméniens de Zanguéour*, Erevan, 1969, p. 53-69.

¹⁰ Voir H. MARTIROSSIAN, *La ville de Teichébanî*, Erevan, 1961, p. 25-27 (en russe); *Essai sur l'histoire de l'architecture arménienne* (ouvrage collectif), Erevan, 1964, p. 28-32 (en arménien).

¹¹ Voir M. ILVINA, *Les Types de logements les plus anciens de la Transcaucasie*, in *Information de l'Institut de la théorie et de l'histoire de l'architecture*, Moscou, 1946, n^o 5, chapitres IV, VII (en russe); R. AGHABABIAN, *Étude comparative des édifices à coupole de la Géorgie et de l'Arménie*, Erevan, 1950, chapitre II (en russe).

¹² Le foyer est une petite fosse carrée ou circulaire bordée de pierre ou de terre glaise, tandis que le « tonir » est un foyer en forme cylindrique qui s'enfonce en s'élargissant dans

le sol et sert au chauffage et à la cuisson du pain et des aliments.

¹³ Voir *Essai sur l'histoire de l'architecture arménienne*, p. 29.

¹⁴ À propos de la description ethnographique et architecturale de ces bâtisses, voir notre ouvrage *L'Architecture folklorique de Simik*, chapitre III.

¹⁵ Voir EDWARD TRIAZSKY, *Deux inscriptions des Arméniens de Pologne de la ville de Zamostie*, in *Revue historico-philologique*, Erevan, 1971, n^o 4, p. 255-264 (en russe).

¹⁶ Voir A. THOROMANIAN, *L'Architecture des monuments funéraires arméniens à Kichinev*, in *Revue historico-philologique*, Erevan, 1968, n^o 4, p. 251-255 (en russe); idem, *À propos des relations de l'architecture arménienne et moldave*, in *Revue historico-philologique*, 1972, n^o 2, p. 204-205 (en russe). Ce signe symbolique, apparu chez maints peuples existait déjà dans l'art roumain de l'époque néolithique; il connut des formes très variées (voir Paul Petrescu, *Solar signs in folk art of Romania*, in *Revue roumaine d'histoire de l'art*, tome I, 1964, n^o 1, p. 13-17).

¹⁷ À propos de l'existence de telles habitations, dotées de pièces extérieures et intérieures, on y fait aussi allusion dans la bible (exemple Livre I, Règne des Juges, XV 1, XV 9, 12; Livre II, Règne des Rois, IV 7, etc.).

¹⁸ Voir T. THOROMANIAN, *Matériaux sur l'histoire de l'architecture arménienne*, vol. I, Erevan, 1948, p. 144 (en arménien).

¹⁹ Voir RAFFI, *Œuvres*, volume IX, *La Population arménienne en Perse*, Erevan, 1958, p. 140-142 (en arménien).

²⁰ Voir *L'Histoire de la Perse* (XVIII^e siècle), écrite par le moine Khatchadour Djoughaetsi en collaboration avec le Vartabed Babbène Aghavéliantz, Vagharchapate, 1902, p. 102 (en arménien); voir aussi le *Journal de Zakaria d'Agouliisse*, Erevan, 1938, p. 116 (en arménien).

²¹ Voir E. LALAYAN, *Vaspourakan, ethnographie* (recopié de la *Revue d'ethnographie*, Tiflis, 1911, p. 8-15 (en arménien).

²² Voir M. BARCHOUDARIAN, *Aitsakh*, Bakou, 1895, p. 142 (en arménien).

A SURVEY OF MORMON HOUSING TRADITIONS IN UTAH

Jan Harold Brunvand
(Salt Lake City)

Because of its vast area, relatively late settlement, the heterogeneous culture of settlers, a high degree of technological development, and wide influence of mass communications, the United States of America is a difficult field for ethnographic studies among its major population groups. No nationwide atlases of folklife materials comparable to those of Europe have been developed, although gathering data for such works is now beginning in the American Folklore Society. Earlier attempts to describe and catalog artifacts of traditional cultures in America were usually limited to Native Americans (Indians) or to small enclaves set apart from the majority by occupation, ethnic background, or geography. Most aspects of general American history and culture tended towards early homogeneity or a random distribution of such features as housetypes. Descriptive terms like "Cape Cod cottage", "New England salt-box house", "Ranch house", or "Spanish mission style" no longer have much geographic validity; most types of houses once associated with certain regions may now be found almost anywhere, both in city and country. Even so, some folklife scholars urge us to find out what can be learned from the surviving traditions of regional housing¹. They buttress their arguments with special studies², and have given us one impressive attempt at synthesis over a broad sweep of the United States³.

The present survey is restricted to housing traditions of the Mormon inhabitants of Utah, who were the most ambitious and successful settlers of the harsh desert environment of what is called the "Great Basin Province". Drawing on my own observations and the studies of folklorists, architects, geographers, historians, sociologists and others who have taken an interest in Utah housing, I present this subject only in summary form, indicating some general influences from Eastern traditions, point-

ing to a few specific Western features, and outlining housing traditions that developed among the Utah Mormons.

Political boundaries, such as those of an individual state, usually have little significance for cultural patterns. Utah is an exception to this rule, because the Mormon culture has dominated here ever since its mass introduction dating from 1847 into this then nearly uninhabited region. Although Mormon settlement patterns eventually extended outside of Utah, and "Gentile" (here meaning "non-Mormon") influences have crept in, to a great extent Utah still is unique "Mormon country"⁴. Before examining how folk housing is a key to these developments, we will describe the region and its dominant culture⁵.

The Great Basin Province is roughly heart-shaped, including all of the state of Nevada, the western half of Utah, a thin slice of southern Idaho and Oregon, and a corner of southern California (see fig. 1). It is bounded on the east by the Wasatch mountains and on the west, 600 miles away, by the Sierra Nevada mountains. The northern border is the Columbia Plateau Province, through which all the great northwestern rivers drain to the Pacific; but from here south for some 900 miles, between the two parallel



Fig. 1. — United States showing Utah.
<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

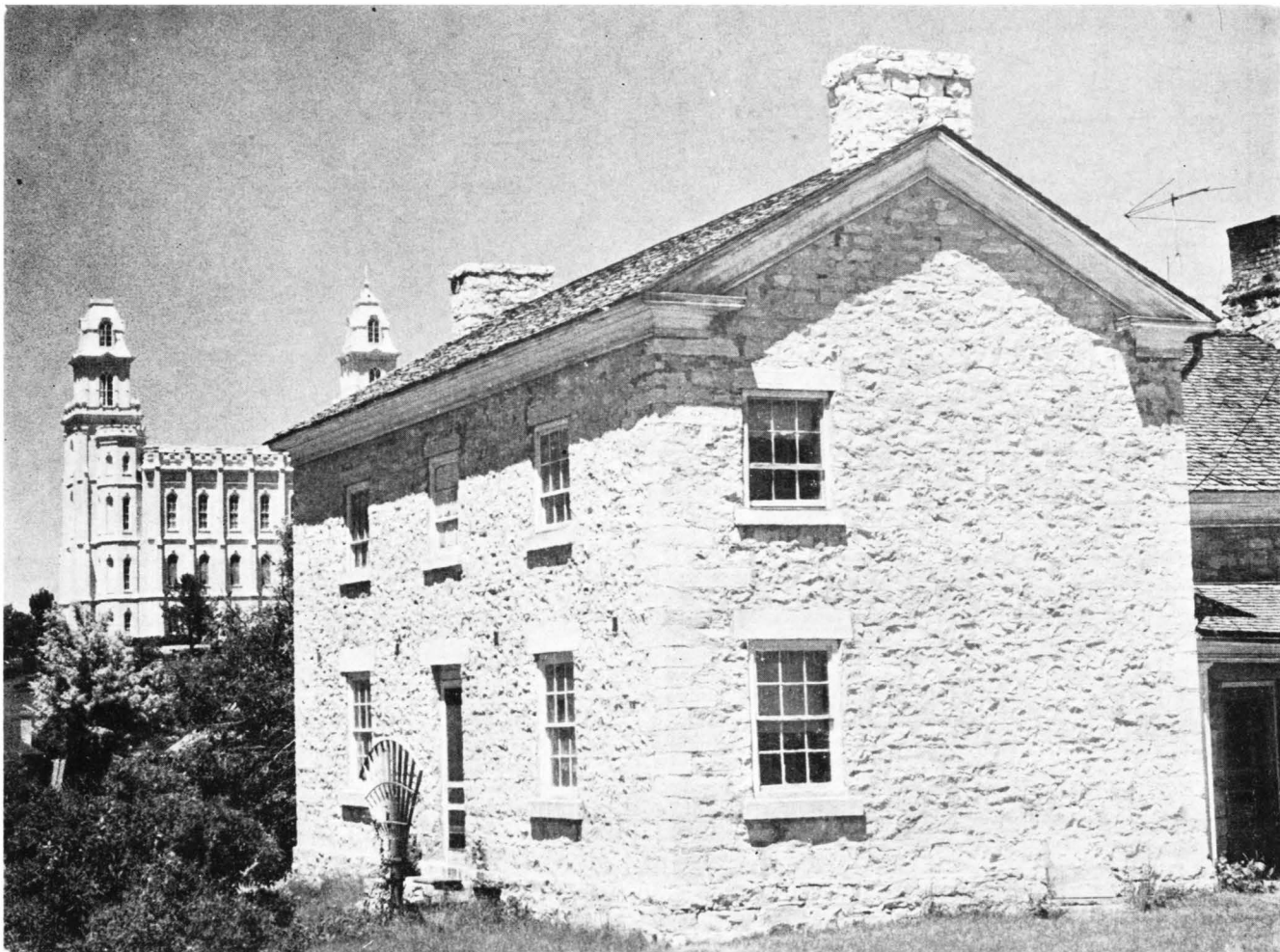


Fig. 3. — Limestone
"I" house and LDS
temple, Manti. (Photo-
graph by Jan Brun-
vand)

For a stone that keeps rolling will gather
no moss^{11 12}.

An historical study poses the same contrast between two settlements in southern Utah, "St. George, a Mormon agricultural town, and Silver Reef <west of Leeds>, a Gentile mining camp. The two were about twenty miles apart. The year of comparison was 1880... Silver Reef was *worldly* — a treeless, grassless, red-sand location. St. George was *other-worldly* — a community of fields, gardens, and flowers. Silver Reef was a shack town, its main street lined with saloons, gambling places, and other conveniences for sinners. St. George was a moral family town, where the humble domestic virtues were glorified"¹³.

Besides a general philosophy of settle-

ment, the Mormons brought with them a complete plan of village layout for the "City of Zion" which had been developed in 1833 by Joseph Smith and was first applied in the far west to Salt Lake City¹⁴. Smith's ideal pattern was based on a city to be laid out one mile square and divided into ten acre blocks, then subdivided into individual lots of 1 1/4 acres, all using a gridiron pattern of wide streets crossing at right angles and oriented to the cardinal compass points. Farmland and agricultural buildings were to be on the outskirts of these villages with major public buildings (including an LDS meeting house) in a central square. Homes were to be substantially built of brick or stone, and the maximum population of a single village was set at around one

Fig. 4. — Indian stone tower, Hovenweep National Monument. (Photograph from Utah State Historical Society)



thousand families. The Mormon village plan and typical community spirit may be exemplified today in such a setting as Manti, Utah, with its impressive temple on a hill overlooking a compact town of solid homes constructed of the same native limestone (fig. 3).

A combination of this original concept in city planning with certain geographic and climatic features of Utah, plus the folklife traditions of Mormonism (based on frugality, conservatism, the work ethic, etc.) have resulted in the visual formula of a distinctive "Mormon landscape" which a cultural geographer

has identified with these ten specific features¹⁵:

1. Wide streets;
2. Roadside irrigation ditches;
3. Barns and granaries right in town;
4. Unpainted farm buildings;
5. Open field landscape around the town;
6. The hay derrick. <"Wooden post and boom implement used to swing and load hay with".>
7. The "Mormon fence". <Crude, unpainted fencing of vertical palings in a variety of widths all in one fence. See fig. 28.>

8. Domestic architectural style. <To be explained below.>
9. Dominant use of brick.
10. Mormon ward chapels. <The Mormon "ward" corresponds to the Protestant "congregation" or the Catholic "parish". See figs. 27 and 29.>

Pre-Mormon housing in Utah had been minimal, indeed almost non-existent. Indians of the northern Wasatch area left no lasting dwellings whatever, while the prehistoric Pueblo Indians who had been in southeastern Utah since about A.D. 400 left only ruins of massive stone homes and towers which they had constructed from the tenth to the thirteenth centuries before abandoning them after a twenty-four year drought that began in the San Juan river area about 1276¹⁶. Many sizeable portions of these remarkable structures still stand, the best of them in Hovenweep National Monument near Bluff, Utah, despite the disappearance of most of their mortar long ago (fig. 4). When the Mormon pioneers arrived in northern Utah they found only a single previous settler, Miles Goodyear, a fur trapper and trader, who had erected a crude log cabin on the Weber River in 1845 (fig. 5). A restoration of his cabin stands now in Temple Square, Ogden, Utah¹⁷. Thus, in 1847 there was virtually no shelter for the Mormon pioneers other than the wagons they arrived in and whatever they built for themselves.

The first dwellings constructed in the Salt Lake Valley and elsewhere as the Mormons spread through the region were crude temporary structures, most of which have long since disappeared. On this desert and mountain land there were probably few if any sod houses built, such as were first used by homesteaders on the Great Plains where grass was plentiful. "Dugout" homes were excavated into the sides of hills and given a stone or log entrance wall; pictures or ruins of a few such dwellings

still survive (fig. 6). The earliest settlers took land near the mountains where water and timber were available, and their first houses usually were basic log cabins; as the words of one of their folksongs describe:

Oh, of logs we've built our houses, of dirt we have for floors,
Of sods we've built our chimneys and shakes we have for doors.
Sing tittery-irie-aye, sing tittery-irie-o¹⁸.

One of the first homes erected in the Salt Lake Valley is preserved today in Temple Square, Salt Lake City. It is a rustic log cabin with one room measuring 15 by 20 feet, having an internal rock and adobe chimney at one gable end, and (like most other Utah cabins) a window directly adjoining the offset front door. It was built in 1847 by Osmyn Deuel near the entrance to the first pioneer fort (fig. 7). Several other log cabins of Utah have been similarly preserved, generally by a local chapter of the Daughters of Utah Pioneers organization, and often located in a city park or the grounds of an LDS ward chapel and having a commemorative plaque, but unfortunately usually with careless or inaccurate restoration work and inauthentic furnishings. A typical example is the George Lamar Wood cabin built in 1851 in Parowan, moved four times, and now displayed in the City Park in Cedar City (fig. 8)¹⁹.

The typical southwestern building material, sun dried brick of adobe (mud mixed with straw), was soon being made in Utah for the construction of protective forts and then for homes. Many adobe barns and houses are still standing in Utah, a good example being the Jesse N. Smith's home in Parowan which was built in 1856-1857 as a simple four-room house (two rooms over two) and with a lean-to extension (or "salt box" addition) containing four smaller rooms added in 1865 (fig. 9). Native building stone in Utah is plentiful and varied,

Fig. 5. — Miles Goodyear cabin.
(After HABS Catalog)

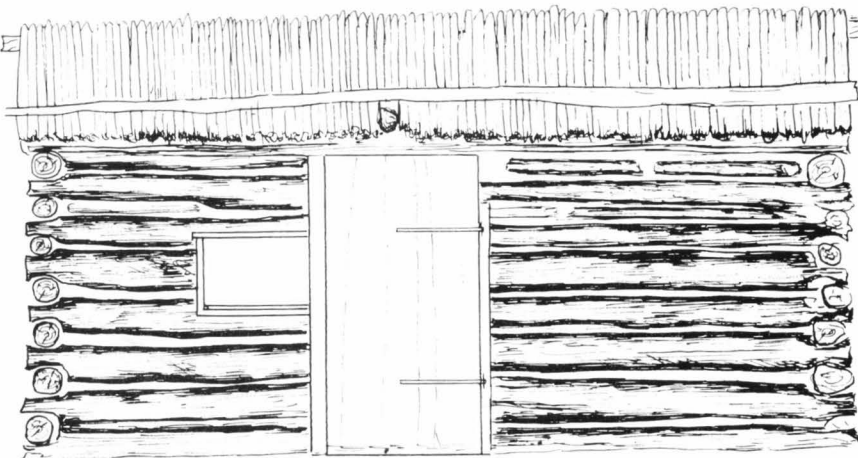
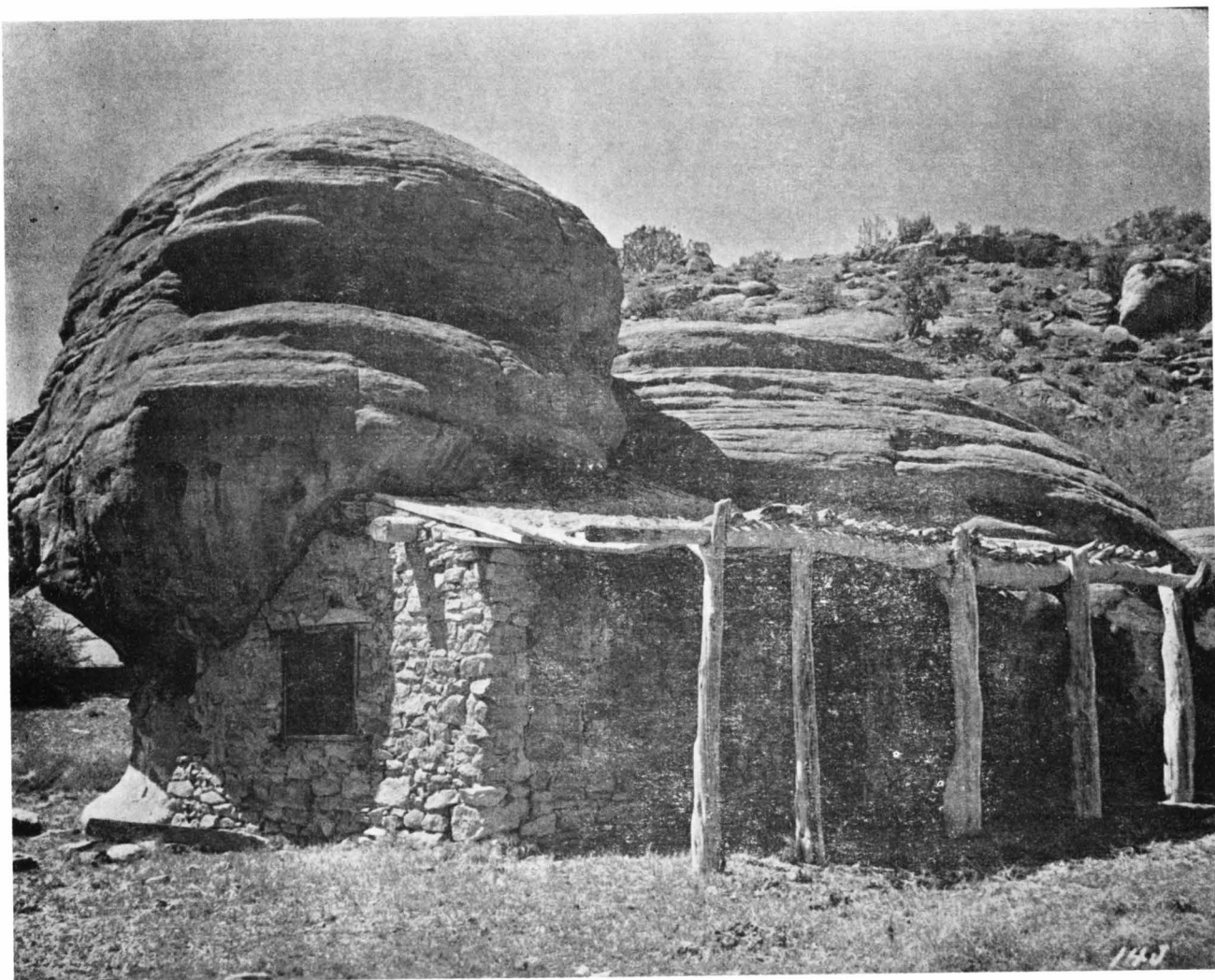


Fig. 6. — Dugout house on a ranch, upper
Paria River. (Photograph from Utah State
Historical Society)



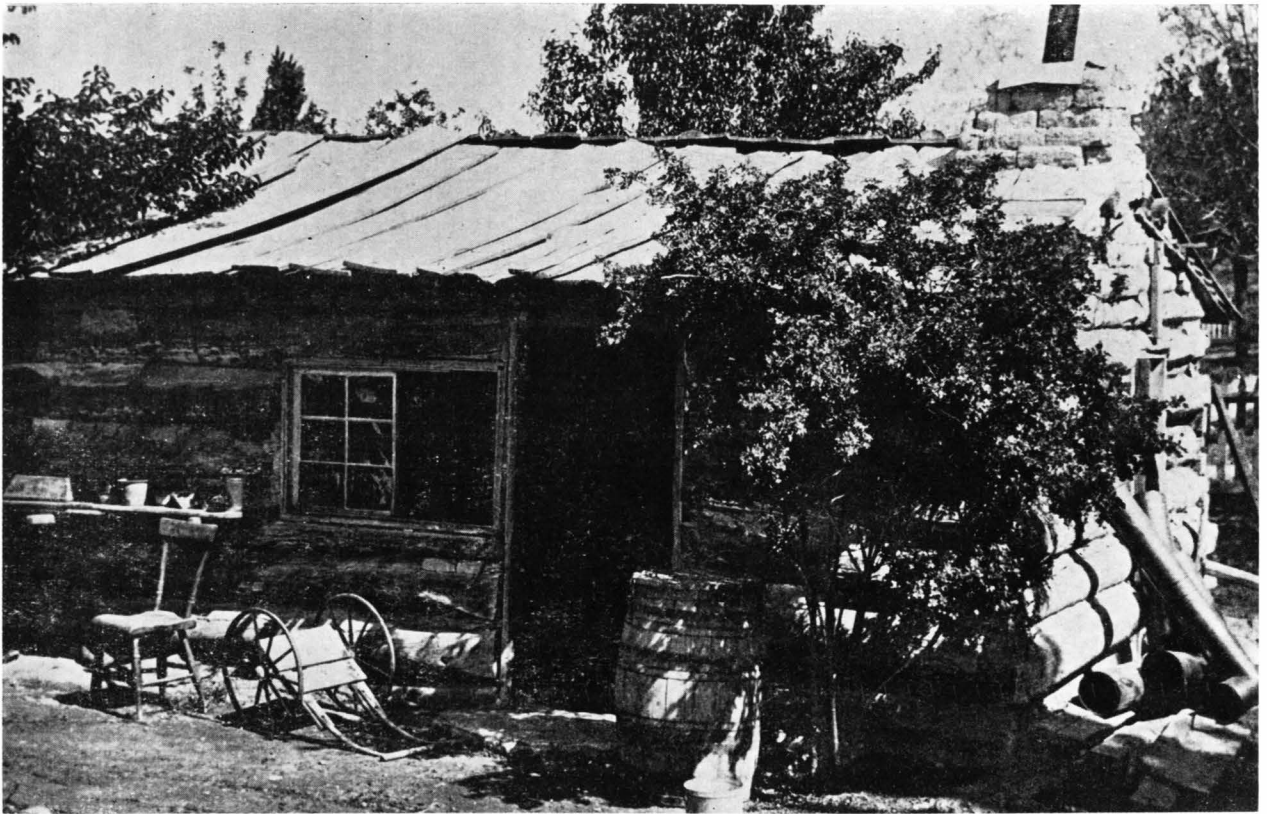


Fig. 7. — Osmyn Deuel cabin, Salt Lake City. (Photograph from Utah State Historical Society)

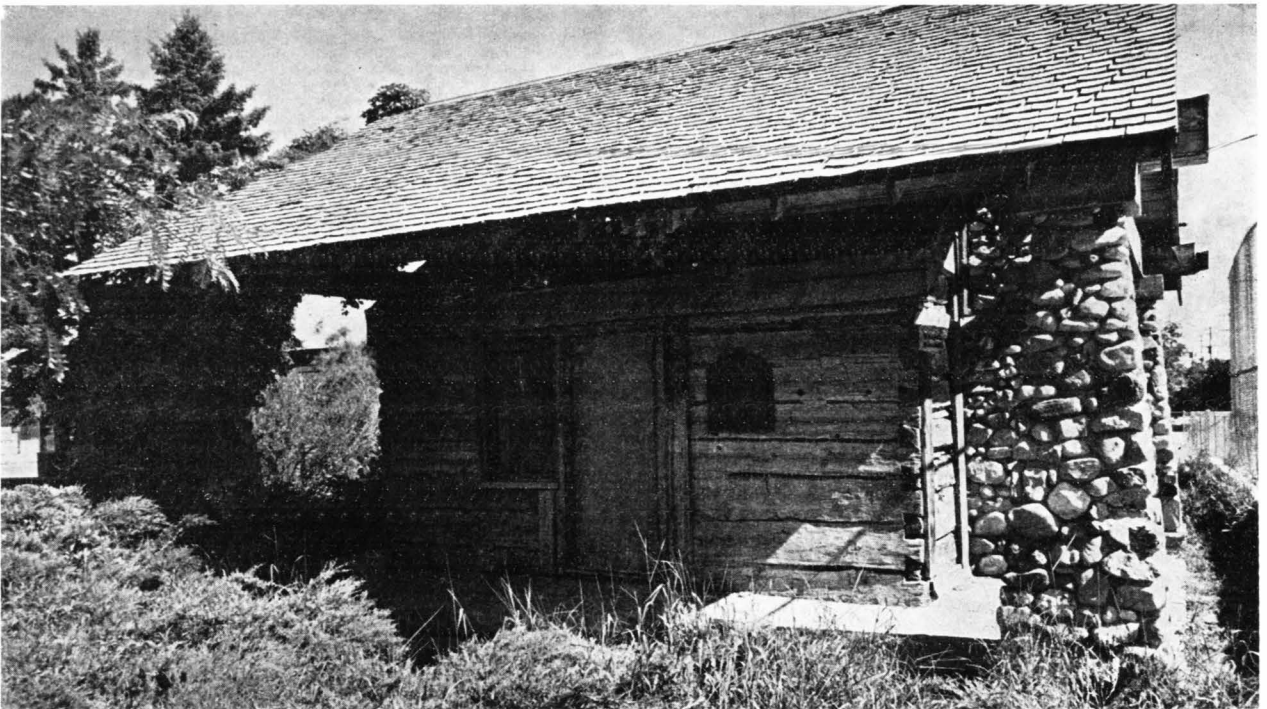


Fig. 8. — George Lamar Wood cabin, Cedar City. (Photograph by Jan Brunvand)



Fig. 9. — Jesse N. Smith adobe house, Parowan. (Photograph by Jan Brunvand)



Fig. 10. — Remains of Moyle stone tower, Alpine. (Photograph by Jan Brunvand)



Fig. 11. — Stone house, Toquerville. (Photograph by Jan Brunvand)

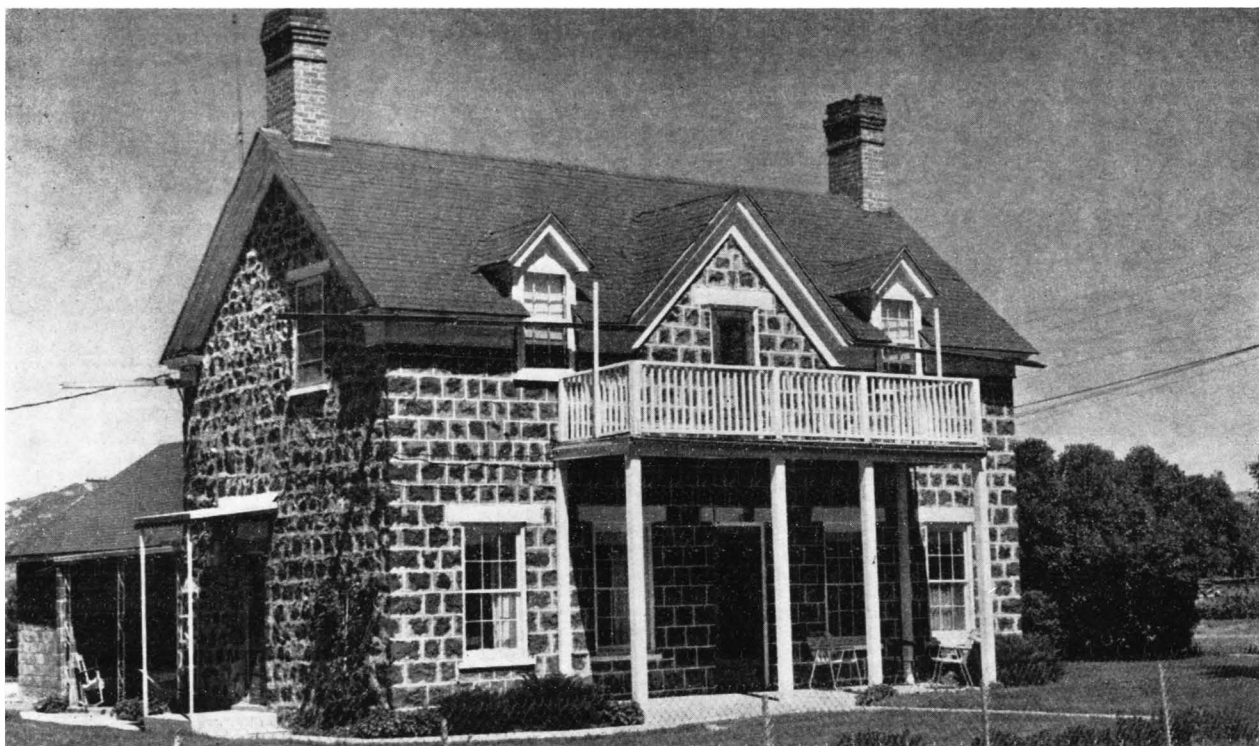


Fig. 12. — Volcanic stone "I" house, Beaver. (Photograph by Jan Brunvand)



Fig. 13. — Brick house, Fountain Green. (Photograph by Jan Brunvand)



Fig. 14. — Log cabin, Grafton, with half-dovetail corners. (Photograph by Jan Brunvand)

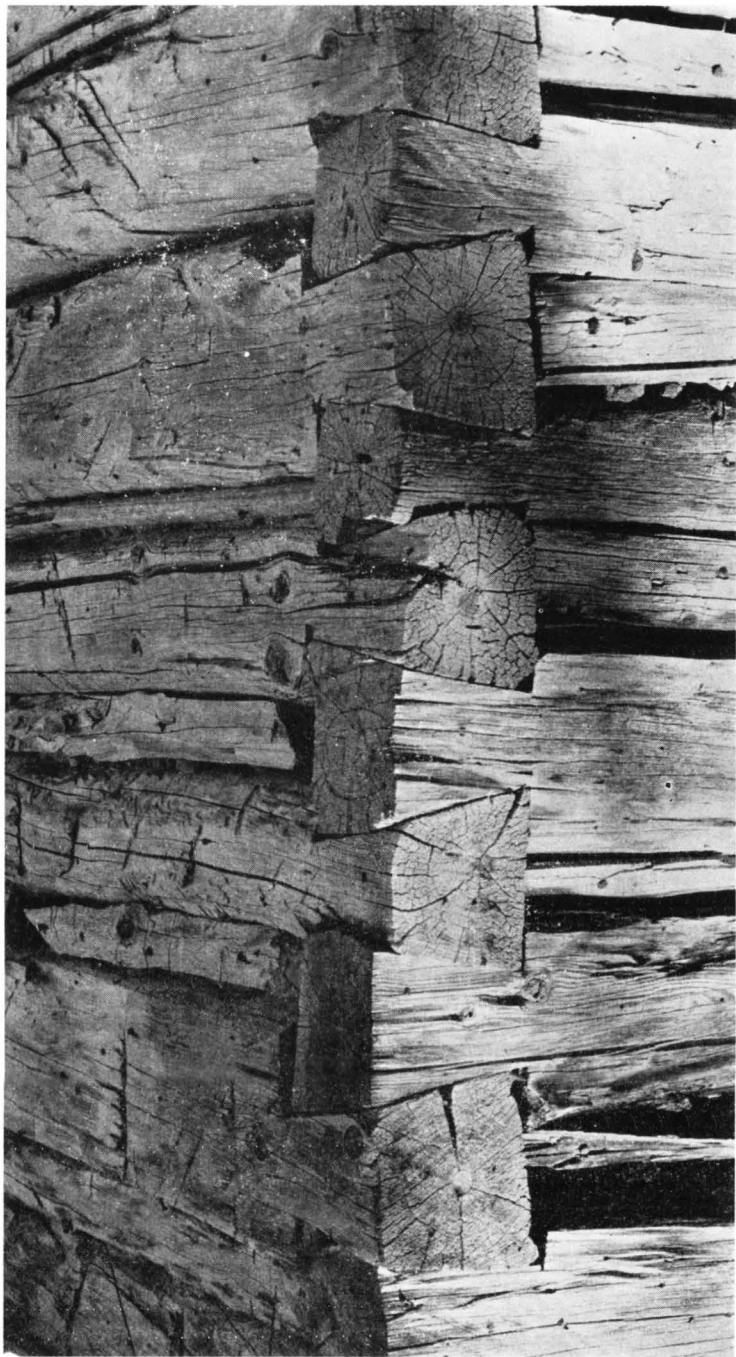


Fig. 15. — Dovetail log cabin corners, Grafton. (Photograph by Jan Brundvand)

ranging from granite washed out of fields and canyons and quarried in the north to limestone found in central Utah and sandstone in the south. Rather crude stone construction, reminiscent of the Hovenweep towers in everything but craftsmanship, is seen in the ruins of a defensive tower built about 1858 by a

settler named Moyle in Alpine (fig. 10). Substantial houses, both large and small ones (see figs. 3, 11, 18, 25 and 26) were made of native stones, often utilizing the skills of foreign craftsmen who were converted to Mormonism and brought to Utah. They showed great ingenuity, not only in adapting traditional house designs, but also in their use of such special native materials as volcanic rock (fig. 12). Kiln-fired brick was made in Utah from the 1860's and quickly put into use for houses (figs. 13, 23, and 24), ranging from the classically simple to the palatial, and also for public buildings. During the recent period in Utah such manufactured or imported building materials as mill-cut shingles and trim, marble, concrete, steel, tempered glass,

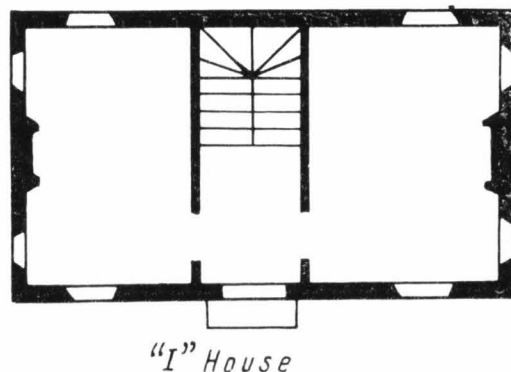


Fig. 16. — Floor plan of "I" house. (After Richard Francaviglia, *Mormon Central-Hall Houses*, 1971)

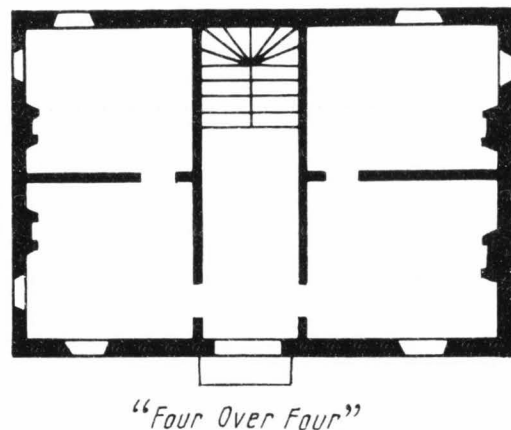


Fig. 17. — Floor plan of "Four over Four" house. (After Richard Francaviglia, *Mormon Central-Hall Houses*, 1971)

asbestos or metal siding, and plywood have come into wide use, but these have little or not bearing on folk housing except sometimes as coverings over original materials²⁰.

Whereas at first the forms of houses built by Utah settlers were simple and traditional, gradually contemporary fashions in architecture penetrated from the outside, although these were often modified by local conditions or tastes. Log dwellings, for example, were almost completely traditional, being the simple rectangular one-room cabin with a chimney at one gable end, constructed of horizontal hewn logs joined with V-notching or (most often) dovetail or half-dovetail notching which are found commonly in the southern mountains and the eastern part of the country²¹. In Utah the only distinctions these cabins may have is a tendency to place chimneys inside the gable-end wall, to position a front window directly against the main door, and sometimes to attach classical-styled lintels over windows and doors (figs. 7, 8, 14, 15, 27, and 28).

Both because of the relative scarcity of timber in Utah and the Mormon leaders' specific directives, brick and stone were used almost exclusively for the construction of larger more permanent homes as soon as the pioneers were able to provide them for their families. The domestic architectural style prevailing in Utah is one of two variants of a central-hall house with a symmetrical façade and a chimney at each end which derived from the strong influence of Georgian architecture on the eastern United States by the time of Mormon beginnings there²². The smaller form of this house type is one and one-half to two stories high but only one room deep (figs. 3, 12, and 16). It has been called an "I" house, presumably because its narrow floorplan resemble the capital letter "I". The larger variant, the "Four over Four" plan, is two rooms rather than one room deep

but otherwise with the same symmetrical plan (figs. 17, 18, 19, and 26). Although an outdated fashion by the time of Westward expansion, central-hall houses continued to be built by Mormons after Victorian and later styles were being preferred by others, including the Gentile settlers in Utah. In the folk speech of the region this house type is sometimes called a "Nauvoo-style house", an "Old Mormon house" or (with reference to a former church practice) a "Polygamy house". Even the larger Mormon houses in Utah were often made simply as combinations of two or more central-hall houses in a "T", "I", "U" or other shape.

The brick and stone central-hall houses of Utah embody virtues of solidity, simplicity, and practicality that well characterize the Saints themselves. Perhaps nowhere is this illustrated so well as in the architectural responses to the peculiar Mormon doctrine of polygamy which was publicly announced in Salt Lake City in 1852 and ended in 1890 when the church bowed to national pressure and issued a "Manifesto" against the temporal practice of polygamy. To provide their wives with "equal comforts" the husband in polygamy might create a house plan which divided itself as a mirror image, or he could subdivide his second storey into nearly equal connecting bedrooms. Another result of plural wives was the placing of a secret "polygamy pit" under a house for the husband to hide in when federal marshals came searching for him (fig. 19)²³. Popular usage in Utah tends to attribute any instance of symmetry in house types to polygamy, especially the fairly common phenomena of two front doors on houses. As an outstanding example of a genuine polygamy house, the flamboyant Watkins-Coleman house of Midway can be pointed to with its perfect symmetry, its dramatic red and white adobe brick work, and the lacey bargeboards created by a local carpenter named Moroni Blood

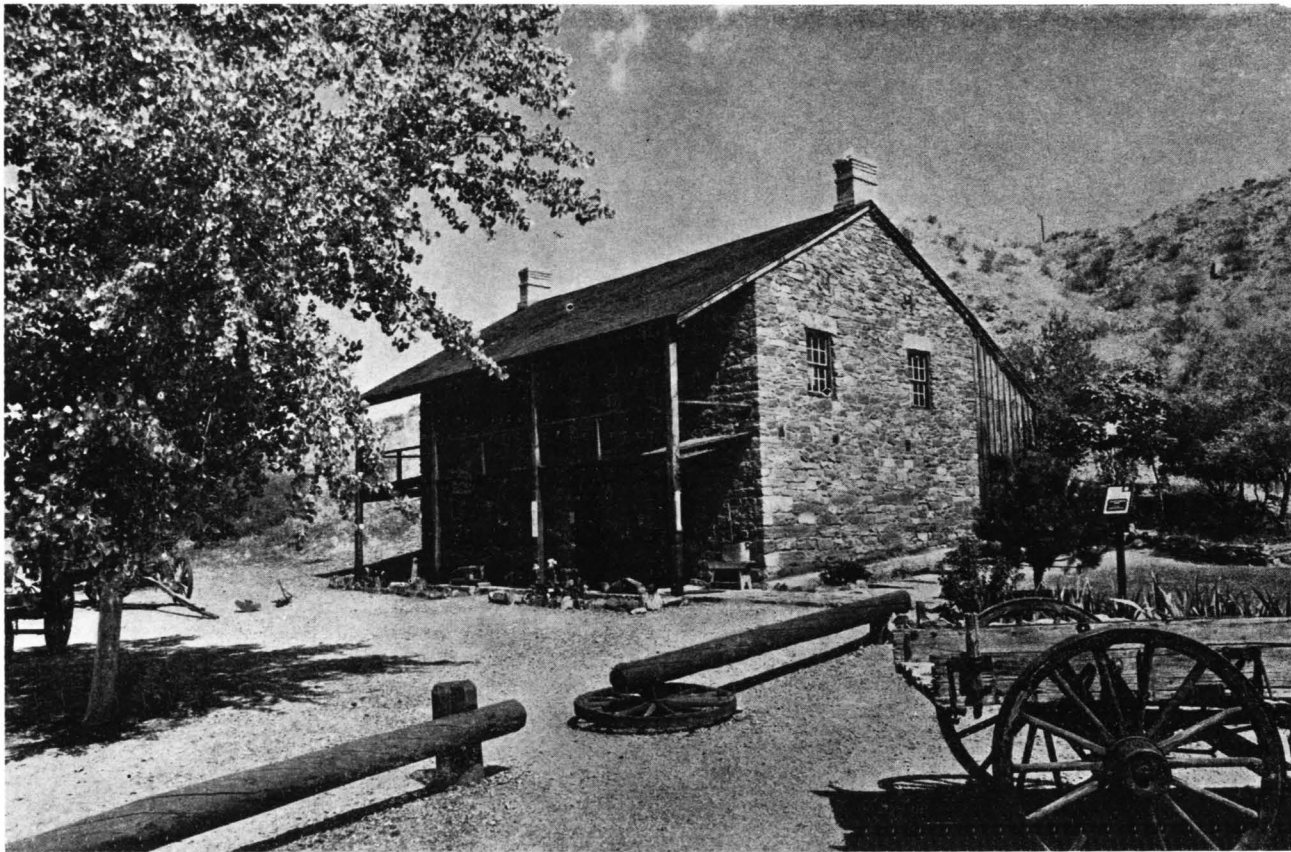


Fig. 18. — Jacob Hamblin stone „Four over Four” house, Santa Clara. (Photograph by Jan Brunvand)

(fig. 20). The basic plan of this house, however, came from a design for a timber cottage in a published house pattern book. The symmetrical sandstone dwellings at Fort Douglas erected in 1875–1876 overlooking Salt Lake City are, of course, not polygamy dwellings (although they may have inspired some copies). These are duplex houses each designed for two separate officer’s families (fig. 21). In later urban architecture the William Dougall home in Salt Lake City seems to suggest harmony in a polygamous family with its symmetry of construction slightly broken by different drapings of the front windows, but joined together by the oval sweep of the porch decorations (fig. 22).

Besides the mirror-image polygamy houses, a Utah architectural historian identifies three other features as indigenous to the state’s domestic vernacular architecture²⁴. One is a second storey door

and balcony (sometimes without the balcony!) placed directly above the main entry to the house (figs. 11, 12, 13, 23, and 24). Second, he points to wooden lintels suggesting the shape of a triangular pediment (figs. 20 and 27). The third feature is the so-called “Dixie dormer”, an effect achieved by carrying the cornice up and around dormer windows and eaves in a single continuous line (figs. 23 and 24). “Dixie”, it should be understood, generally refers to the southern part of the United States, but by extension was applied (because of the warm climate) to southern Utah which was first colonized in the 1860’s. Dixie dormers are found mainly in settlements south of Cedar City.

Certain regional developments in Utah housing deserve attention, such as the several houses in Midway decorated by Moroni Blood already mentioned (fig. 20). Another small town with a special

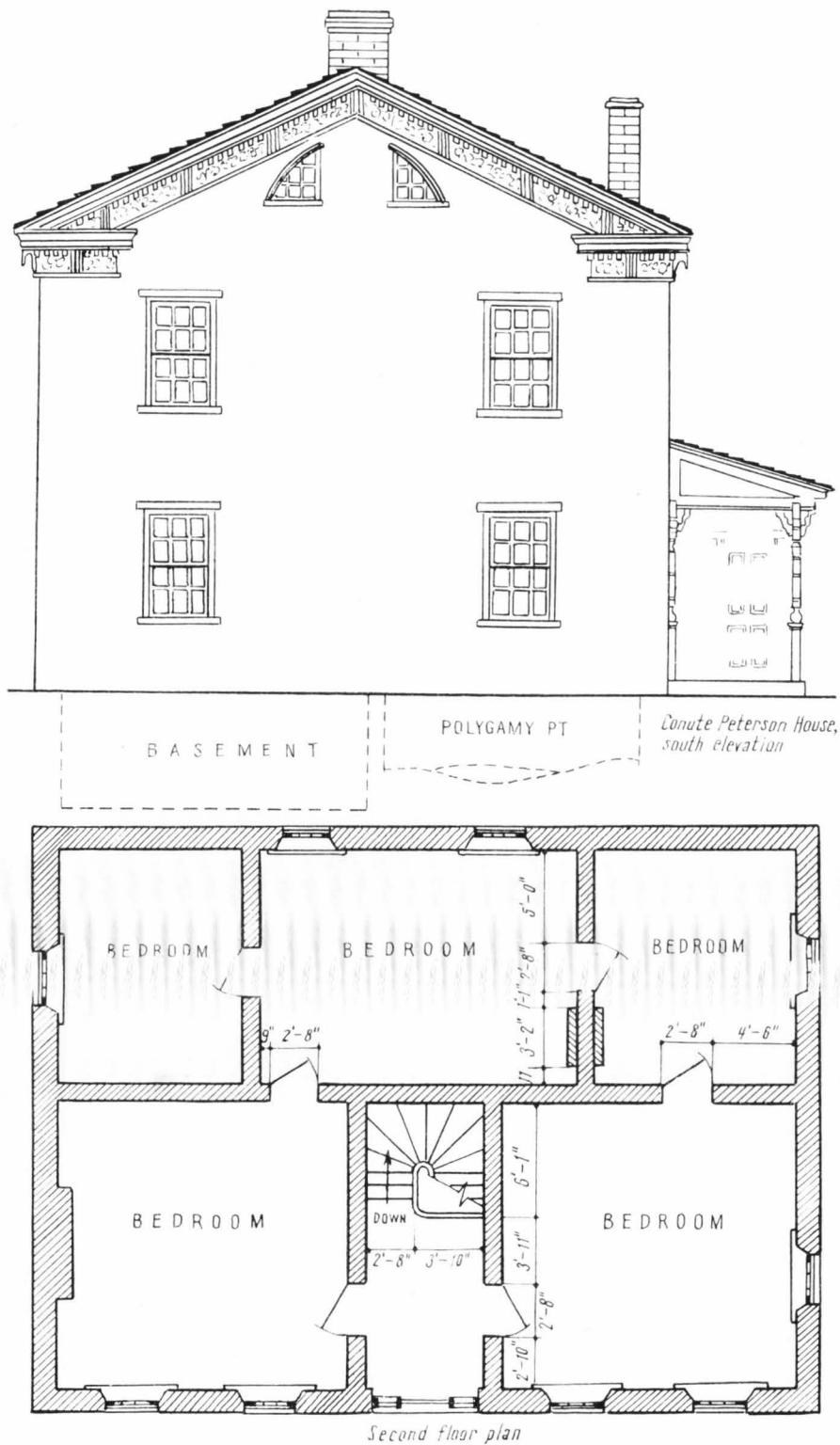


Fig. 19. — Side elevation and second floor plan of Canute Peterson house, Ephraim.
(After HABS Catalog)



Fig. 20. — Watkins-Coleman house, Midway. (Photograph by Jan Brunvand)

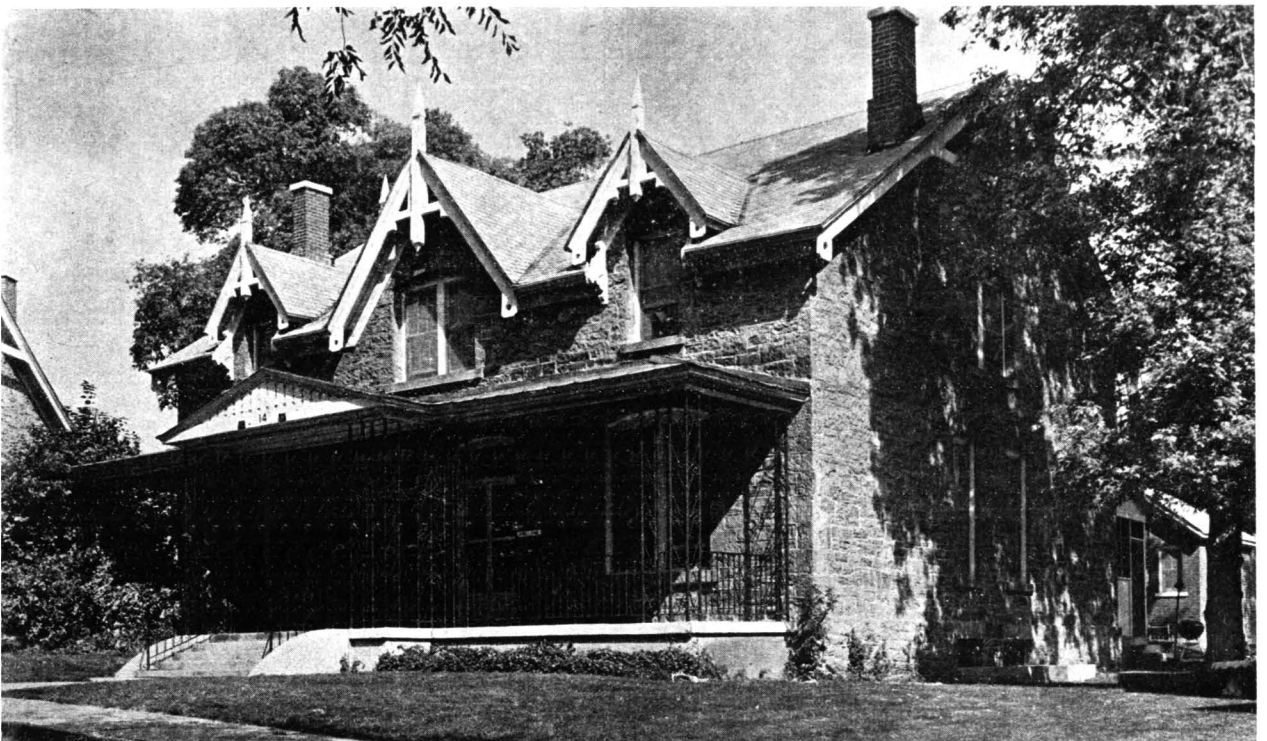


Fig. 21. — Fort Douglas officers duplex, Salt Lake City. (Photograph from Utah Heritage Foundation)

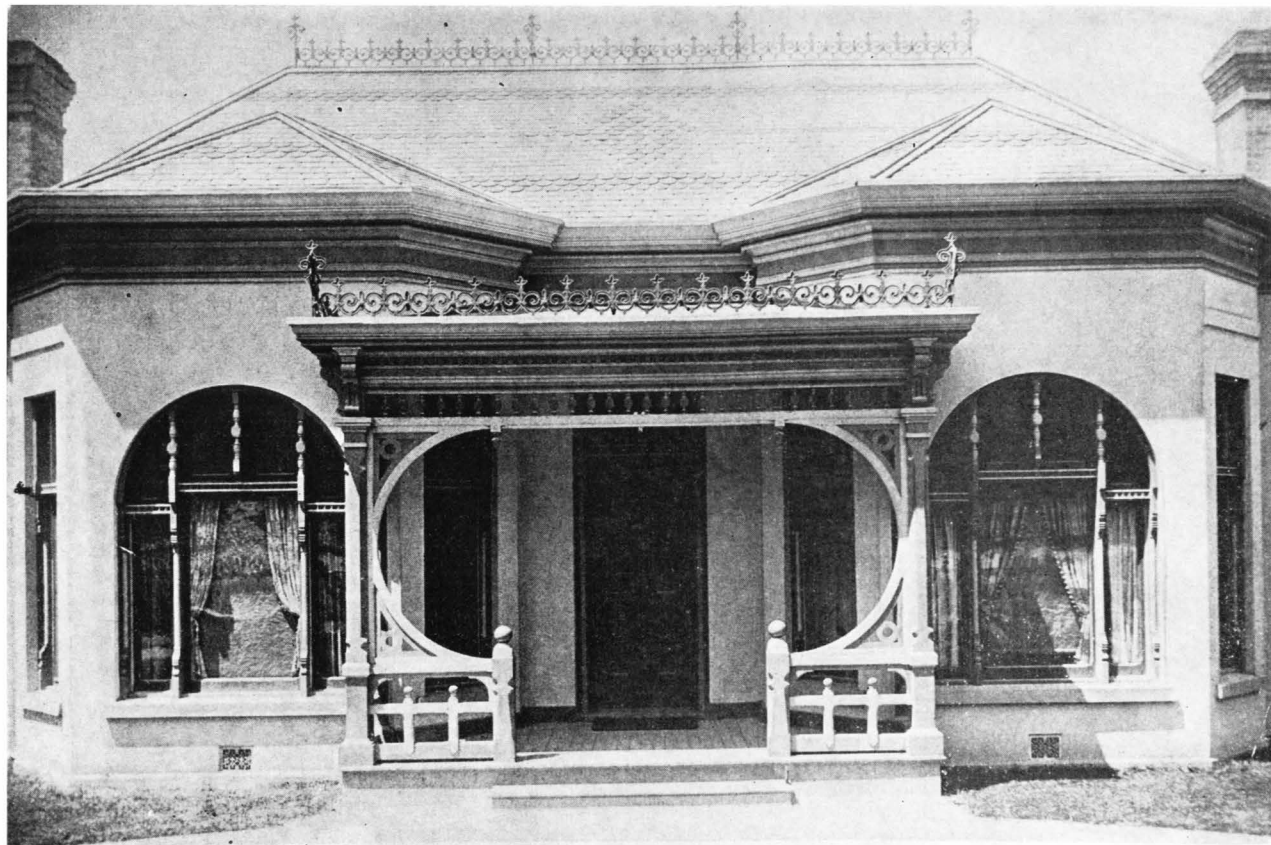


Fig. 22. — William B. Dougall house, Salt Lake City. (Photograph from Utah State Historical Society)



Fig. 23. — William Stirling house with Dixie dormers, Leeds. (Photograph by Jan Brunvand)



Fig. 24. — Charles Wilkinson house with Dixie dormers, Leeds, now demolished. (Photograph from Utah Heritage Foundation)

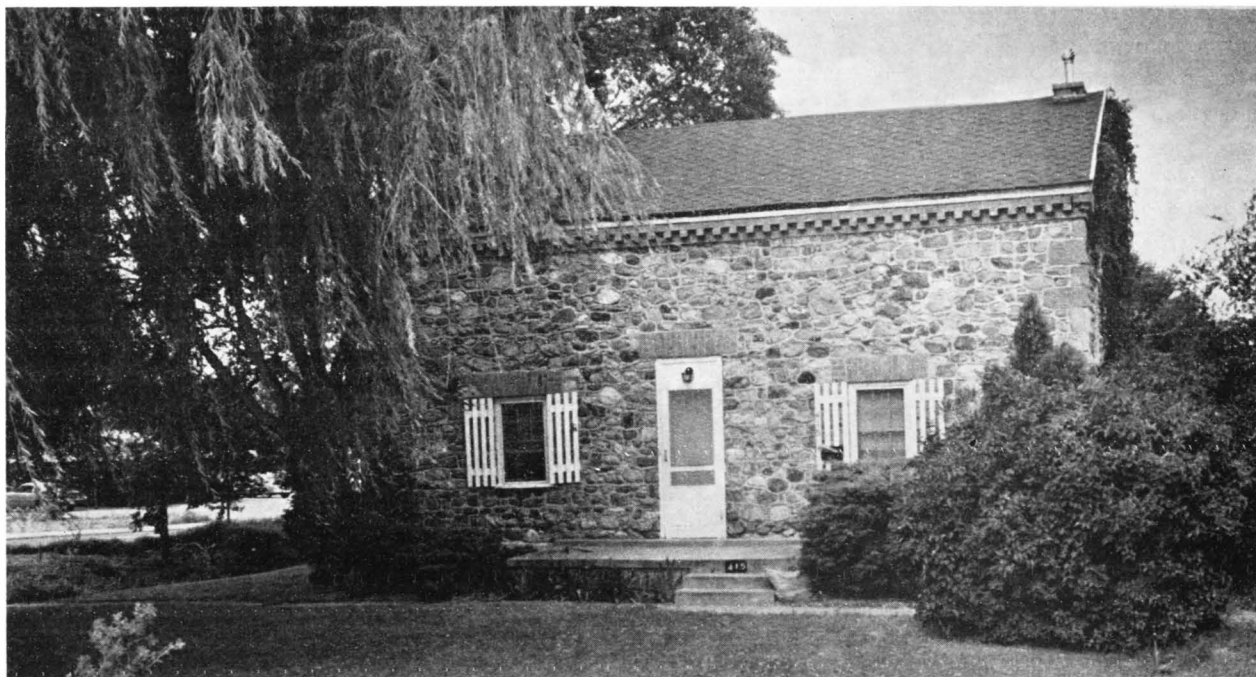


Fig. 25. — Small stone house with decorative brick work, Bountiful. (Photograph by Jan Brunvand)



Fig. 26. — Shadrach Jones stone “Four over Four” house, Willard. (Photograph by Jan Brunvand)

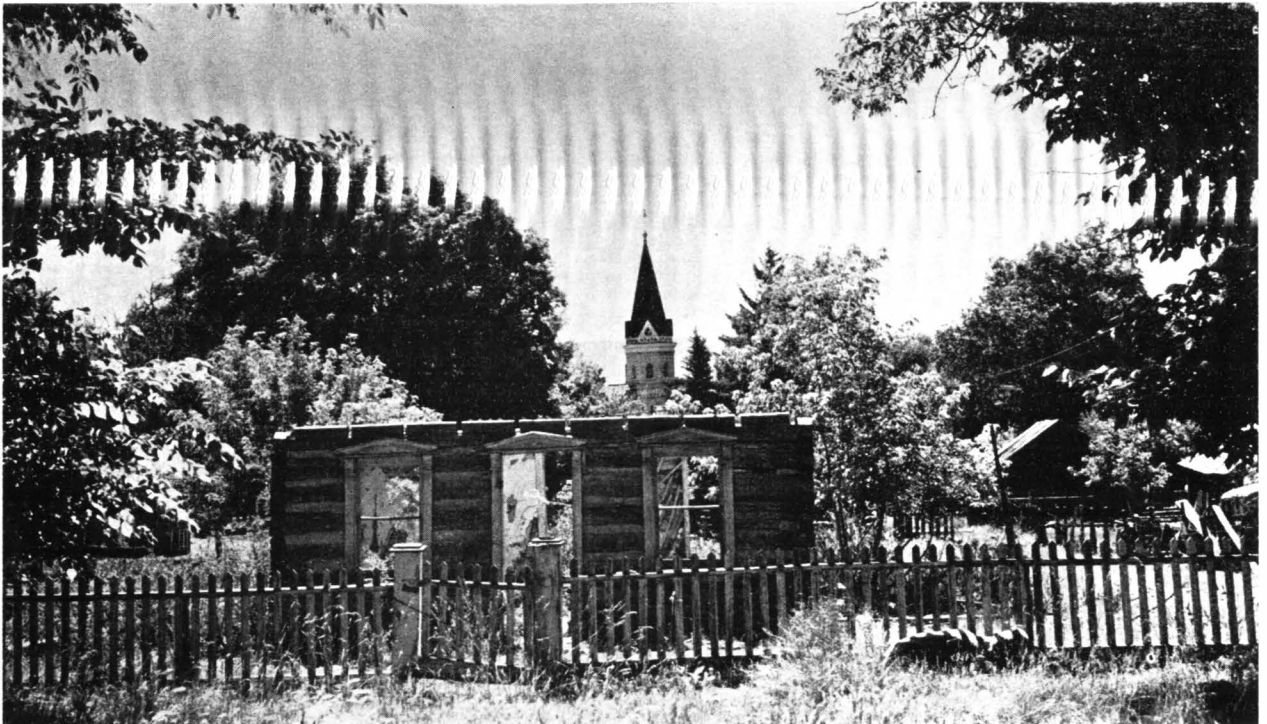


Fig. 27. — Ruins of log cabin with triangular wood lintels and LDS ward chapel steeple in background, Spring City. (Photograph by Jan Brunvand)

tradition is Escalante with its variety of fine old houses made of local brick in varying shades of pink and red. Stone houses of Utah are particularly notable for their solid construction and simple beauty; good examples of these exist in central Utah in towns such as Beaver, Parowan, Fillmore (the original territorial capital), and Manti.

The region of prime interest for stone houses is northern Utah from around Bountiful north to Brigham City and further east to Logan (figs. 25 and 26). Here good supplies of building stones were quarried from the nearby mountains, and expert stonemasons and builders converted to Mormonism in Great Britain came to northern Utah where they established a local house tradition developing the basic central hall design in different forms. A prolific and talented builder was the Welshman Shadrach Jones whose own home still stands surrounded by many other examples of his work in the town of Willard, north of Ogden²⁵. In Spring City, settled in 1859, may still be seen the typical Mormon village with a complete variety of nineteenth century housing styles made of log, adobe, stone, and brick²⁶. From its gridiron street plan with public buildings in the center to its agricultural character and the house designs, Spring City is perhaps the surviving Mormon village par excellence, and it deserves closer documentation and well-informed preservation (figs. 27 and 28).

The present condition of many of the traditional houses of Utah is quite good, owing largely to the relatively short history of the state and the rather mild climate. However, modernization is an ever-growing trend, and all too often owners of old houses prefer to remodel them extensively or even destroy them rather than to restore them tastefully for present living. An effective group fostering enlightened restoration and continued appropriate use of old and historic

buildings is the Utah Heritage Foundation, sponsor of the Historic American Buildings Survey for Utah and recently publisher of a folklore collectors' guide and a tour guide²⁷. A few older traditional houses of Utah have had continuous use as dwellings in fairly unchanged condition; a good example is the small stuccoed adobe house built in 1854 in Provo by Bishop James W. Loveless (fig. 29). Many other houses have stood vacant for years, were used for storage or commercial purposes, or were altered drastically by modernizers (see figs. 9 and 13). The remains of many fine old houses stand today only as ruins (figs. 24 and 30), especially some of the once-lavish homes of the very wealthy, such as the palatial Staines-Jennings mansion on South Temple Street, Salt Lake City (fig. 31). This imposing structure, where guests of national prominence once slept, is now an empty shell used only for the office of a construction company²⁸. An example of appropriate new use for a similar home is found several blocks east on the same street — a wide avenue of stately old houses — where the Utah State Historical Society now occupies the Kearns Mansion built by a mining executive and used as the gubernatorial residence from 1937 to 1957 (fig. 32)²⁹.

Concluding this brief survey we may list some main features of the folk housing of Utah that seem to reflect conditions that are geographic, historic, or folk traditional. The geographic determinants of Great Basin settlement are the side-by-side mountain and desert terrain providing limited wood for construction but virtually unlimited sources of stone — granite and limestone in the north and central region, limestone and sandstone in the south. Volcanic rock was also available, as were varieties of earth suitable for adobe or fired brick. The moderate rainfall and relatively mild winters of the region helped buildings to survive well, although the scorching sun did



Fig. 28. — Log cabin with adobe addition at chimney-gable end and "Mormon fence", Spring City.
(Photograph by Jan Brunvand)

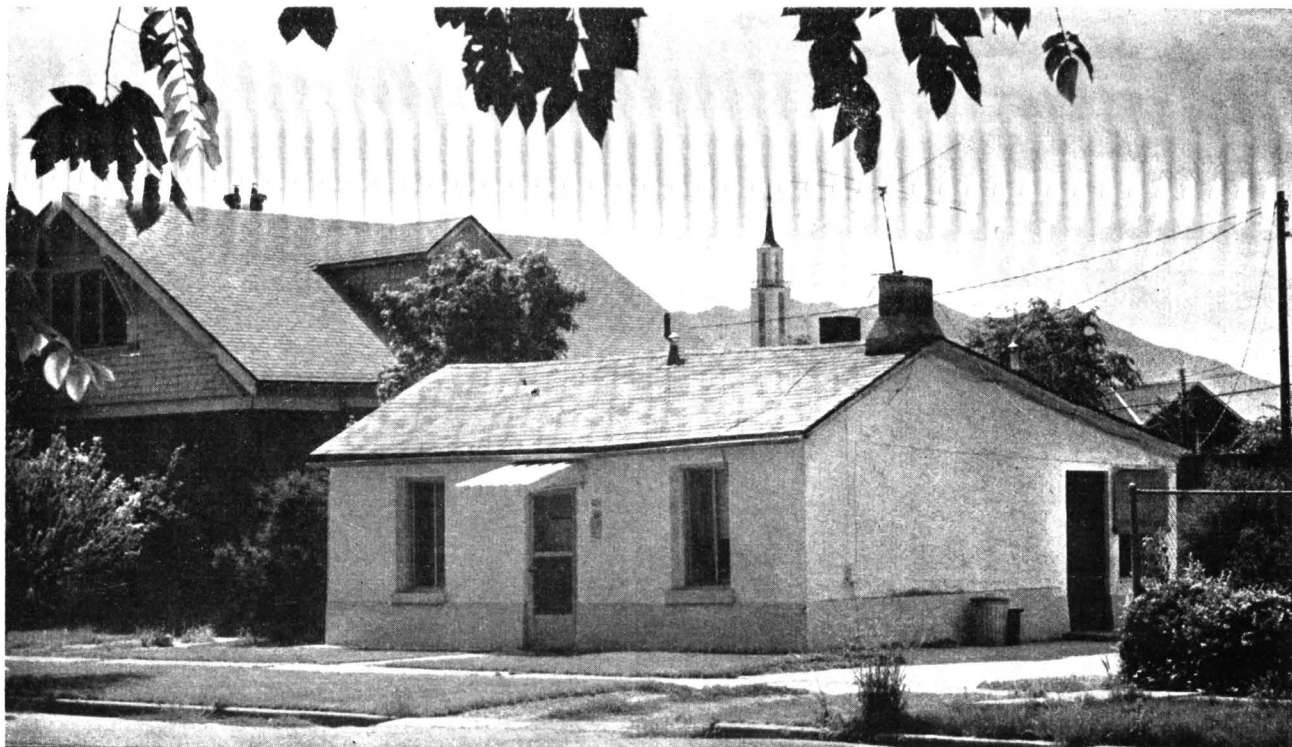


Fig. 29. — Bishop Loveless adobe house, steeple of LDS ward chapel in background, Provo.
(Photograph by Jan Brunvand)



Fig. 30. — Stone house ruin, Harpers Ward, north of Brigham City. (Photograph by Jan Brunvand)



Fig. 31. — Staines-Jennings mansion, Salt Lake City. (Photograph by Jan Brunvand)



Fig. 32. — Kearns mansion, housing Utah State Historical Society, Salt Lake City.
(Photograph by Jan Brunvand)

weather wood buildings in desert zones. Hot summer temperatures encouraged building stone and brick houses with thick walls and thick eaves. Irrigation was necessary to sustain agriculture, so that roadside ditches became a feature of the rural and smalltown landscape.

The predominant historical fact about Utah is the original settlement and continuing high percentage in the population of Mormon people. (LDS members constitute over half the total population of modern Utah, and the percentage rises to 80 or 90 in small towns.) Mormon influences on housing and community planning have been outlined; these include the "City of Zion" layout, polygamy, settlement in small agricultural villages, preferring houses of brick or stone, and the presence of imported craftsmen from the eastern United States and Europe. Mormons are frugal, conservative, pious

folk whose ideals are reflected in orderly, solid, symmetrical houses as well as in their temples, tabernacles, and ward chapels that follow a few basic designs. Only in isolated examples — such as the bargeboards on Midway houses — did Mormons decorate their homes elaborately. The local elements of design are few and simple, sometimes even rather pointless such as the doors placed above the main entrance leading nowhere except perhaps to a tiny balcony. Other Utah characteristics are mirror-image symmetry (two front doors, etc.), triangular wooden lintels over windows, and Dixie dormers.

The effects of wider American folk traditions on Utah housing are evident especially in the earliest homes when the settlers had just arrived and no indigenous architecture had developed. It was then that the purely traditional log and adobe cabins were erected with

the familiar rectangular floorplan and technology of dovetailed log corners. Later Mormon houses tended to repeat the popular designs of the East years after they had passed from fashion there; the prevailing form was the central-hall house, either an "I" or a "Four over Four" type, and sometimes a "salt box" shape (see fig. 9)³⁰. These houses usually

had two gable-end chimneys rather than the one central chimney typical of the East. Aspects of Greek Revival architecture, such as return cornices (see figs. 3, 9, 12, 13, and 19) were popular among Utah folk, as were other fashionable elements and even whole house designs taken from published builders' handbooks and house pattern books.

Notes

¹ FRED KNIFFEN, *Folk Housing: Key to Diffusion*, in *Annals of the Association of American Geographers*, 55 (1965), p. 549-577.

² FRED KNIFFEN and HENRY GLASSIE, *Building in Wood in the Eastern United States: A Time-Place Perspective*, in *The Geographical Review*, 56 (1966), p. 40-66.

³ HENRY GLASSIE, *Pattern in the Material Folk Culture of the Eastern United States*, Philadelphia, 1969.

⁴ The distinguished fiction writer, historian, and former Utahian WALLACE STIGNER dubbed Utah Mormon Country in his guidebook of that title published in New York in 1942.

⁵ These descriptions of the Great Basin and of the Mormons are paraphrased and partly quoted from my lecture "Folklore of the Great Basin" delivered at Lewis and Clark College in Portland, Oregon, in 1967 and subsequently printed in *Northwest Folklore*, 3 (1968), p. 17-32.

⁶ See GLORIA GRIFFEN CLINE, *Exploring the Great Basin*, Norman, Oklahoma, 1963.

⁷ The basic historical study is LEONARD L. ARINGTON's *Great Basin Kingdom: Economic History of the Latter-day Saints, 1830-1900*, Cambridge, Mass., 1959.

⁸ "Deseret" is a word from *The Book of Mormon* meaning "honeybee" and standing for community cooperation in production. The symbol of the state of Utah is a beehive.

⁹ THOMAS F. O'DEA, *The Mormons*, Chicago, 1957.

¹⁰ AUSTIN and ALTA FIFE, *Saints of Sage and Saddle: Folklore Among the Mormons*, Bloomington, Indiana, 1956.

¹¹ JAN HAROLD BRUNVAND, *As the Saints Go Marching By: Modern Jokelore Concerning Mormons*, in *Journal of American Folklore*, 83 (1970), p. 53-60.

¹² LESTER A. HUBBARD, *Ballads and Songs from Utah*, Salt Lake City, 1961, p. 307.

¹³ NELS ANDERSON, *Desert Saints: The Mormon Frontier in Utah*, Chicago, 1942, p. 428-429. Today SILVER REEF is a deserted "ghost town"

while St. George is a thriving city containing one of the six Mormon temples in Utah.

¹⁴ LOWRY NELSON, *The Mormon Village: A Pattern and Technique of Land Settlement*, Salt Lake City, 1952. NELSON studied the communities of Escalante, Ephraim, and American Fork in Utah and compared them with three Mormon-settled villages in Alberta, Canada. See also PETER L. GOSS, *Utah's Architectural Heritage: An Overview*, in *Utah Architect*, No. 52 (Spring, 1973), p. 14-17.

¹⁵ See RICHARD V. FRANCAVIGLIA, *The Mormon Landscape: Definition of an Image in the American West*, in *Proceedings in the Association of American Geographers*, 2 (1970), p. 59-61; and in a popularized format in an LDS periodical, Francaviglia's *The City of Zion in the Mountain West*, in *The Improvement Era*, 72 (December, 1969), p. 10-17.

¹⁶ PAUL GOELDNER, *Utah Catalog: Historic American Buildings Survey*, Salt Lake City, 1969, p. 1. This work, which lists and describes buildings placed on the state Register of Historic Buildings, will hereafter be referred to as *HABS Catalog*.

¹⁷ *HABS Catalog*, p. 3, 58.

¹⁸ THOMAS E. CHENEY, *Mormon Songs from the Rocky Mountains*, Memoir 53, American Folklore Society, Austin, Texas, 1968, p. 32-33.

¹⁹ *HABS Catalog*, p. 3.

²⁰ A useful survey of housetypes in one area of Utah organized chronologically and according to building materials is J.E. SPENCER, *House Types of Southern Utah*, in *The Geographical Review*, 35 (1945), p. 444-457.

²¹ HENRY GLASSIE, *The Types of the Southern Mountain Cabin*, in JAN HAROLD BRUNVAND, *The Study of American Folklore*, New York, 1968, p. 338-370.

²² RICHARD V. FRANCAVIGLIA, *Mormon Central-Hall Houses in the American West*, in *Annals of the Association of American Geographers*, 61 (1971), p. 65-71.

²³ PAUL GOELDNER, *The Architecture of Equal Comforts: Polygamists in Utah*, in *Historic Preservation*, 24, (January-March 1972), p. 14–17.

²⁴ PETER L. GOSS, *Utah's Architectural Heritage: An Overview*, in *Utah Architect*, No 52 (Spring, 1973), p. 15.

²⁵ AUSTIN E. FIFE, *Stone Houses of Northern Utah*, in *Utah Historical Quarterly*, 40 (1972), p. 6–23.

²⁶ HABS Catalog, p. 65–66.

²⁷ JAN HAROLD BRUNVAND, *A Guide for Collectors of Folklore in Utah*, Salt Lake City, 1971;

STEPHANIE D. CHURCHILL, *Utah: A Guide to 11 Tours of Historic Sites*, Salt Lake City, 1972.

²⁸ HABS Catalog, p. 64.

²⁹ HABS Catalog, p. 48.

³⁰ A "salt box" or "lean to" house has a central hall floor plan and is one and one-half or two stories in front with a long rear roofline sloping to one storey in back. It takes its name from the similar style of old wooden salt boxes once mounted on the wall over stoves. The longer roofline corresponds to the hinged front lid of the salt box.

LES ŒUFS ORNÉS DANS L'ART POPULAIRE ROUMAIN

Maria Constantin
et Irina Marin Cajal

Une riche et très ancienne tradition assure à la coutume de l'ornementation des œufs une place toute particulière dans l'art populaire roumain ¹. Étroitement liée, aux époques lointaines, à certaines croyances et coutumes, cette forme d'art persiste encore de nos jours, gardant toute sa fraîcheur dans de nombreuses zones ethnographiques du pays, comme par exemple les villages des alentours de Mărginimea Sibiului et du Pays de Bîrsa, de la région de Hunedoara et du Pays du Zarand, des départements de Muscel, Gorj, Buzău et Prahova, ou enfin, en Moldavie du Nord et au Pays de Vrancea. Au fur et à mesure que les anciennes croyances de caractère religieux ou magique disparaissaient, ce métier artisanal prenait des formes de véritable art, en contribuant à l'enrichissement du répertoire ornemental de la création populaire roumaine. Par ses motifs, la plupart s'inspirant des réalités environnantes — communs d'ailleurs aussi à d'autres genres de création artistique —, par ses règles de chromatisme et de composition, l'ornementation des œufs témoigne de son parfait accord avec les autres manifestations artistiques, tout en conservant les caractères de l'art ornemental traditionnel.

Les sources historiques concernant l'ornementation des œufs remontent seulement aux environs de l'année 1700, mais — en tant que métier artisanal — ses traditions sont beaucoup plus anciennes et ont été répandues par le passé sur tout le territoire du pays, tel que l'atteste la grande unité du fonds principal des motifs, intimement lié aux occupations ancestrales du peuple roumain — l'agriculture et l'élevage ².

Les premiers documents concernant la coutume de l'ornementation des œufs sont dus à Antonio Maria del Chiaro (pour la Valachie) et à Gheorgache (pour la Moldavie). Ainsi, au début du XVIII^e siècle, Del Chiaro, dans son ouvrage bien connu *Revoluțiile Valahiei* ³, en dé-

crivant les fêtes de Pâques à la Cour du Prince régnant Constantin Brancovan

dont il était le secrétaire — mentionne, parmi d'autres détails, la coutume que les femmes des boyards offrent à cette occasion un mouchoir et deux œufs ornements, «... art dans lequel les Valaques sont très habiles», coutume au sujet de laquelle il affirme «... qu'elle est d'usage aussi entre parents et amis» ⁴. En Moldavie, la première mention concernant ce métier artisanal se trouve dans le *Portul* le logothète Gheorgache *Condierul* ce are întru mine veheș noră a Păz. Întașilor Domni ⁵; celui-ci s'arrête, entre autres, sur une coutume interdite au temps du règne d'Antioch-Vodă. Cette coutume voulait que le Jour de Pâques les gens s'arrosent entre eux avec de l'eau, à moins que ceux qui voulaient échapper à ce traitement ne s'entendissent avec leurs assaillants en leur offrant du gâteau pascal et des œufs.

Les travaux de ces derniers temps ⁶ accordent une grande attention à l'art d'ornementer les œufs, des chapitres lui étant spécialement consacrés, à côté des autres genres de la création populaire roumaine, procédant en cela contrairement aux études antérieures qui le tenaient pour un genre mineur de l'art populaire. Tous ces ouvrages font valoir le fait

particulièrement important que le métier de l'ornementation des œufs a été élevé au rang d'un art grâce à la paysanne roumaine qui « par sa seule imagination et sans aucun modèle » ⁷ créa — à partir d'une richesse de motifs et au moyen de coloris chauds et harmonieux — des exemplaires vraiment uniques, de très grande valeur artistique et suggérant l'art des anciens miniaturistes.

Parmi les procédés d'ornementation des œufs pratiqués en Roumanie, les plus répandus sont la simple coloration et le dessin au trait à la cire. Quoiqu'il en soit, tous les œufs ornés — encore que monochromes et d'une couleur autre que le rouge — s'appellent communément « *ouă roșii* » (œufs rouges) ou « *ouă rușite* » (œufs rougis) ou enfin « *merișoare* » (petites pommes) ⁸, la terminologie variant d'une région à l'autre et même de village à village. Mais, qu'ils soient monochromes ou polychromes, les « œufs rouges » ornés sont désignés par différentes appellations, selon la zone d'origine: « *ouă pictate* » (œufs peints), « *ouă scrise* » (œufs ornés au trait), « *ouă închistrite* » (œufs décorés et teints de plusieurs couleurs), « *ouă împiestrite* » (idem), « *ouă încondeiate* » (œufs ornés au trait), « *ouă săpate* » (œufs gravés), « *ouă picate* », « *picurate* », « *cu picătele* », « *împuiate* » (œufs tachetés), etc. ⁹ Le peuple appelle les œufs ornés polychromes « *ouă muncite* » ou « *ouă necăjite* » ¹⁰ (œufs sur lesquels on a peiné) parce qu'ils exigent en effet une technique méticuleuse, ainsi qu'une maîtrise de l'exécution absolument exceptionnelle. Une autre catégorie d'œufs ornés est celle qui emploie l'ornement en relief dont la technique est connue et répandue surtout dans les villages de la zone de Vrancea; le procédé consiste dans le traçage du motif ornemental au moyen de bandes de cire colorée qui demeurent fixées sur l'œuf comme si elles étaient appliquées ou sculptées en relief ¹¹.

Il n'est pas dans notre intention de nous arrêter longtemps sur les opéra-

tions qui précèdent la décoration, puisqu'elles sont également connues et traitées dans des ouvrages de spécialité, mais d'insister plutôt sur les aspects qui se rapportent aux règles de la composition, aux motifs, au coloris, dont résultent, en fait, les qualités esthétiques de ce genre d'art.

La paysanne commence par trier les œufs, en choisissant de préférence ceux à la coquille blanche et lisse, après quoi elle les lave, parfois même au petit-lait aigri, afin que cire et couleur adhèrent mieux. Les œufs une fois cuits, devront être laissés refroidir. Pendant ce temps, la paysanne fait fondre de la cire d'abeille. Elle saisit l'œuf de sa main gauche, entre le pouce et l'index, tandis que de sa main droite elle tient l'outil à orner, de fait une sorte de style ou de pinceau, désigné suivant la zone ethnographique qui l'utilise — par différentes appellations: « *condeul* », « *chișița* », « *pișița* », « *bijara* », « *închistritoarea* » ¹².

Un autre outil, connu sous les noms de « *pomeciu* », « *feleșteu* » ou « *penșetă* », est confectionné en poil de cochon, trois ou quatre poils coupés dru et de longueur égale, afin qu'ils puissent se joindre lorsqu'on les trempe dans de la cire fondue. Ces outils sont confectionnés à la maison, par la femme, l'homme ou l'un des fils. On considère que la réussite de l'exécution dépend pour une bonne part de la qualité de ces outils.

Avec un outil trempé dans de la cire fondue, on exécute un travail très délicat et difficile: l'œuf est partagé en long et en large en deux, quatre, six, huit et même plusieurs compartiments, en réalisant de la sorte les champs ornementaux dans lesquels seront tracés par la suite les premiers motifs. Si les œufs sont destinés à rester monochromes (rouges), alors — après les avoir sortis de la teinture rouge —, on les introduit derechef dans de l'eau pure pour y faire fondre la cire dont on essuie ensuite les traces avec une serviette. De la sorte, sur le

fond rouge, apparaît le dessin en blanc. Mais, si les œufs doivent être polychromes, alors, après les avoir sortis du premier bain de couleur, on les recouvre d'une nouvelle couche de cire sur les parties qui doivent demeurer inchangées. Ce n'est qu'après cela qu'on les introduit dans un deuxième bain de couleur; d'habitude, on commence par le jaune, pour continuer avec du rouge et finir avec du noir ou une autre couleur sombre. Enfin, on sort les œufs du dernier bain de couleur, on les pose soigneusement sur une feuille de journal (dont l'encre a le mérite d'absorber la teinture, afin qu'elle ne tache pas au toucher) et on les y laisse sécher. Après le séchage, on chauffe les œufs en les posant devant le feu de l'âtre ou dans le four, afin de ramollir la cire. On les essuie ensuite avec un vieux tissu de laine et on les enduit d'huile afin de les faire briller.

Un procédé d'ornementation de facture plus récente est celui qui se sert de feuilles vertes. Les plus dentées sont les plus recherchées, comme par exemple les feuilles de carotte, persil, ciguë, mille-feuille, rosier, pissenlit, plantain, ficaire, d'ortie, de fraisier, de trèfle ou d'autres fleurs qui fleurissent au printemps, tels que

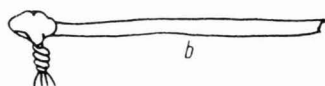
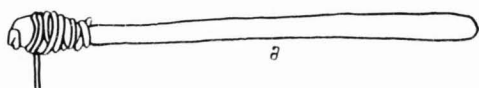


PLANCHE I. — a. — outil pour orner; b. — outil pour tracer au trait; c. — position des mains pendant l'ornementation.

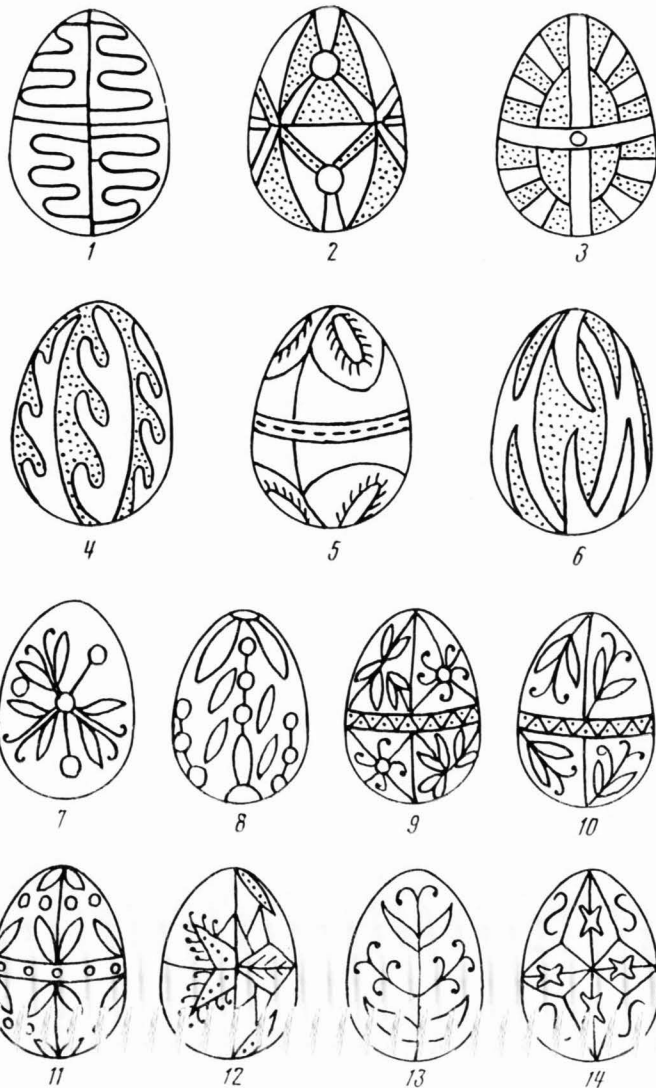


PLANCHE II. — 1—6 œufs de Pâques à ornements en relief de la zone de Vrancea; 7—14 œufs tracés au trait du département de Dolj.

le prunier, le géranium, la violette ou la perce-neige. Les œufs sont humectés d'eau, afin que la feuille y adhère, on les enveloppe ensuite dans un bas de soie fine qu'on serre fortement en le tordant et en l'attachant par un fil. Les œufs ainsi préparés sont introduits dans du suc de feuilles d'oignon passé au tamis, dans lequel on les fait cuire, jusqu'à ce qu'ils gagnent une teinte jaune tirant sur le marron.

Nous ne nous arrêterons plus sur d'autres techniques d'ornementation — comme

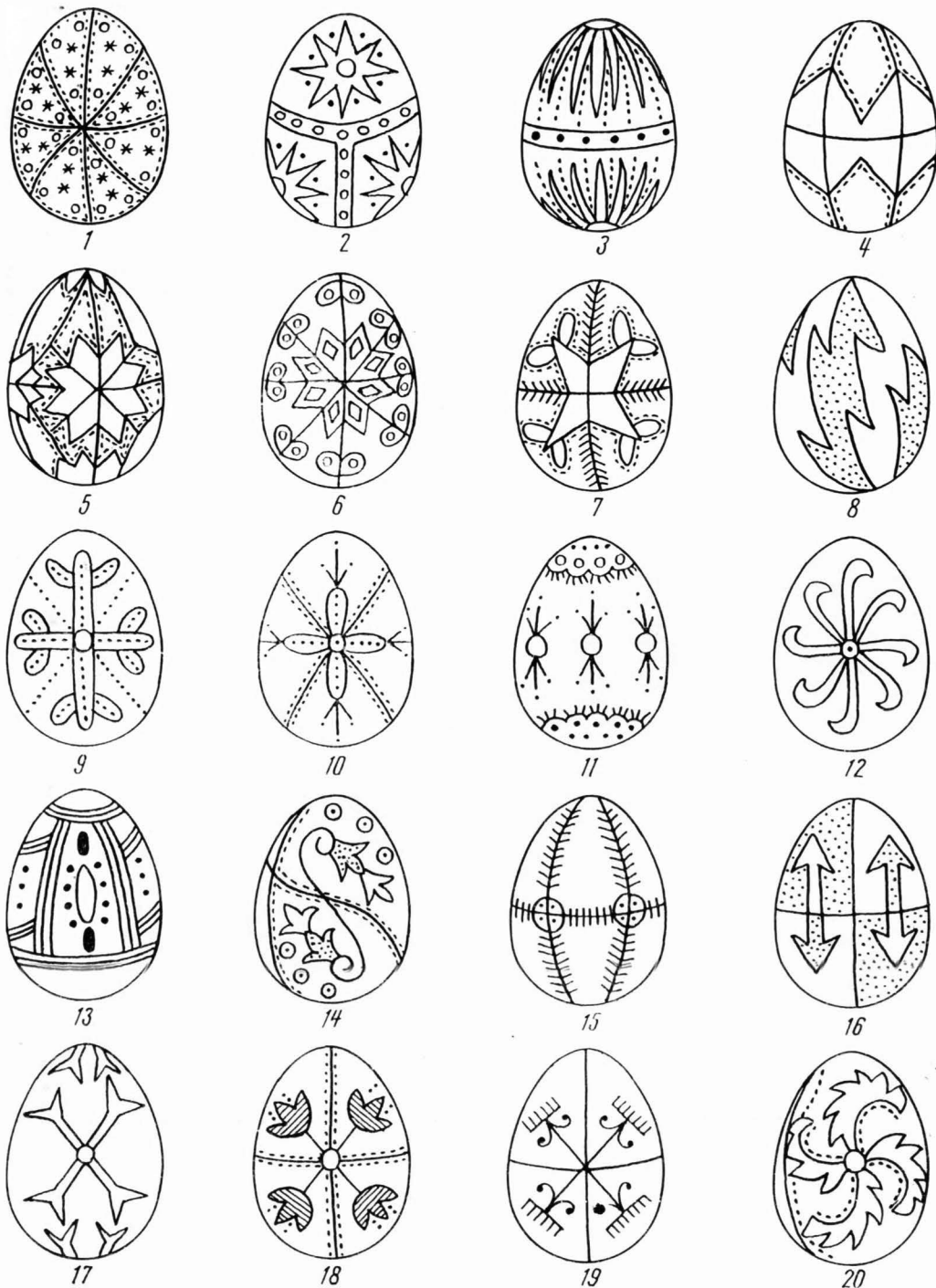
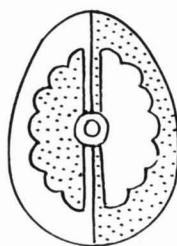


PLANCHE III. — 1. — ciel étoilé — départ. de Bacău; 2. — soleil — départ. de Bacău; 3. — soleil — départ. de Bacău; 4. — étoile — départ. de Bacău; 5. — étoile — départ. de Bacău; 6. — étoile — départ. de Gorj; 7. — étoile — départ. de Buzău; 8. — éclair — départ. de Suceava; 9. — croix — départ. de Bacău; 10. — croix — départ. de Buzău; 11. — Ronde pascale — départ. de Buzău; 12. — girouette — départ. de Muscel; 13. — collier — départ. de Suceava; 14. — boucles d'oreilles — départ. de Suceava; 15. — échelle — départ. de Suceava; 16. — soc — départ. de Muscel; 17. — fourche à foin — départ. de Muscel; 18. — fourche — départ. de Bacău; 19. — râtelier — départ. de Suceava; 20. — faucille — départ. de Ilfov.

par exemple le dessin au trait au moyen d'acide azotique, la coloration des œufs par le décalquage du papier coloré — s'agissant là de procédés artistiques modernes, d'origine citadine et par conséquent d'usage incidentel.

Ces tonalités chaudes et harmonieuses, ces dizaines et ces centaines de motifs en miniature, cette précision et cette clarté du dessin des œufs ornements, sont autant de qualités qui répondent immanquablement au besoin du beau, en

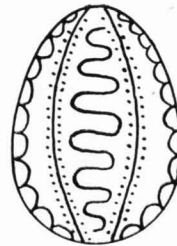
PLANCHE IV.— 21.—queue de dindon—départ. de Vrancea; 22.—ailes de vautour — départ. de Vrancea; 23.—serpents — départ. de Suceava; 24.—feuille d'acacia — départ. de Buzău; 25.—feuille d'acacia — départ. de Muscel; 26.—feuilles d'acacia — départ. de Gorj; 27.—fleurettes — départ. de Gorj; 28.—feuilles — départ. de Gorj; 29.—champignons — départ. d'Ilfov; 30.—crochet de berger — départ. de Muscel; 31.—crochet de berger — départ. de Suceava; 32.—labyrinthe — départ. de Muscel; 33.—ver — départ. de Buzău — 34.—pâquerette — départ. de Vrancea; 35.—cerises — départ. de Vrancea.



21



22



23



24



25



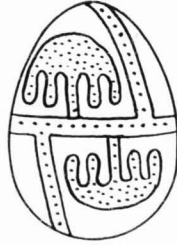
26



27



28



29



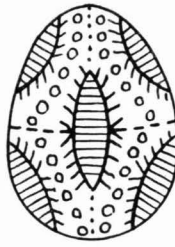
30



31



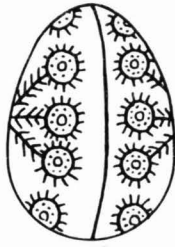
32



33



34



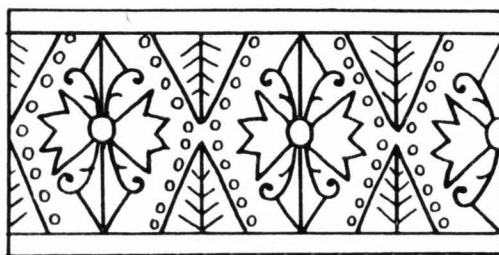
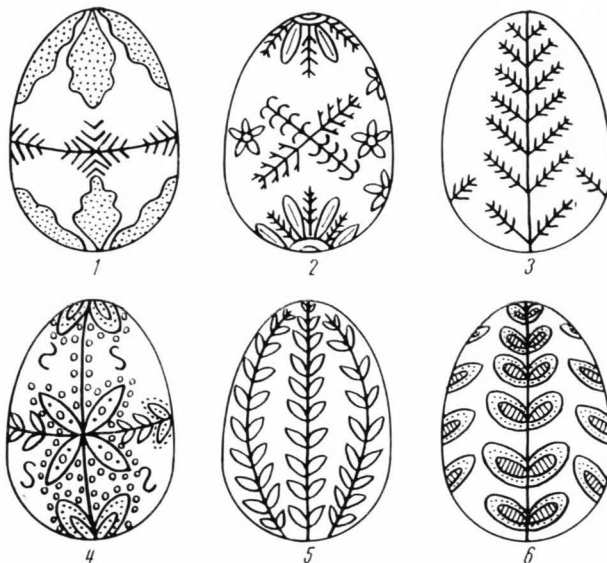
35

permanence vivant au cœur du Roumain.

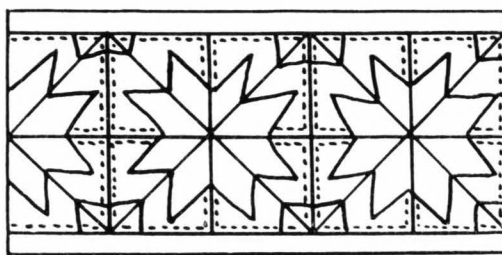
Jadis, les couleurs étaient extraites des plantes dont on faisait bouillir feuilles, fleurs, écorce ou tige (selon le cas)¹³. La couleur rouge s'extrayait de l'oignon

rouge, des fleurs de pivoine ainsi que de l'écorce du bois de Campêche. Le vert s'obtenait des graines de tournesol, des crocus, de l'ortie, des feuilles de blé vert ou des feuilles de menthe et de bouleau. De l'écorce ou des feuilles de

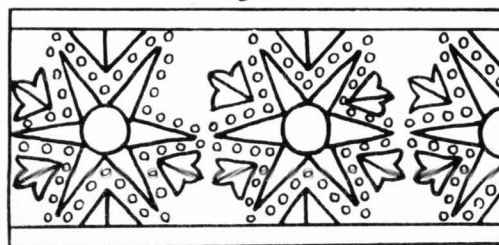
PLANCHE V. — 1. — feuille de chêne et de sapin — départ. de Gorj; 2. — « sapin » et « crochets » — départ. de Gorj; 3. — rameaux de sapin — départ. de Dolj; 4. — rameaux et « fleur du pelletier » — départ. de Dolj; 5. — tiges avec feuillettes — départ. de Romanați; 6. — fleurs de pelletier — départ. de Romanați; a, b, c, d. — motifs stylisés d'après des œufs ornés, couleurs originales (départements de Gorj, Dolj, Romanați).



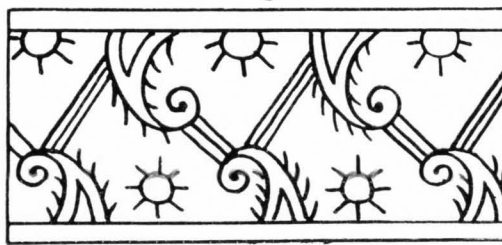
a



b



c



d

pommier sauvage, on obtenait la couleur jaune. Enfin, de la feuille de noyer on préparait le brun et de l'écorce de l'aune on tirait le noir. Le violet s'obtenait en broyant un crayon chimique ou en le passant au papier de verre, ou encore du papier indigo. En général, toutes les couleurs étaient traitées au vinaigre ou à l'alun afin de leur assurer un fixage meilleur. Ces mêmes couleurs de source végétale — ainsi qu'on vient de le voir — étaient utilisées aussi pour la teinture des tissus de laine. Ces couleurs anciennes, tirées

des plantes, font preuve d'une grande résistance à l'emploi et d'une plus forte intensité des nuances. L'harmonisation en est faite avec un sens inné et un goût très sûr des tonalités, atteignant à des combinaisons de couleurs de grand raffinement.

À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, commença l'utilisation des colorants chimiques (l'aniline) qui furent préférés pour la plus grande rapidité du processus qu'ils apportaient et qui permettaient, cela étant, de teindre une

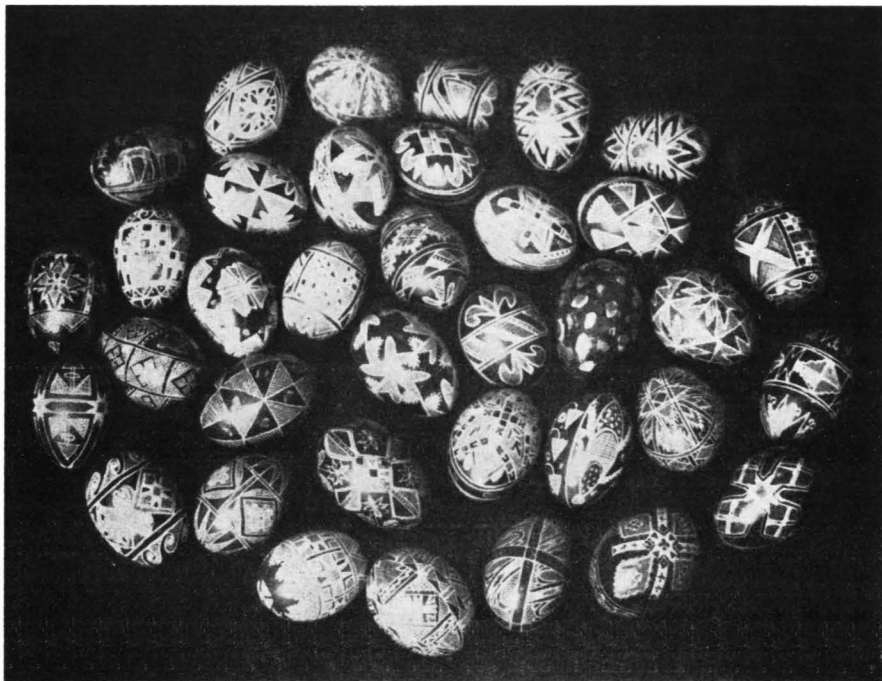


Fig. 1 — Œufs ornés — départ. de Suceava.

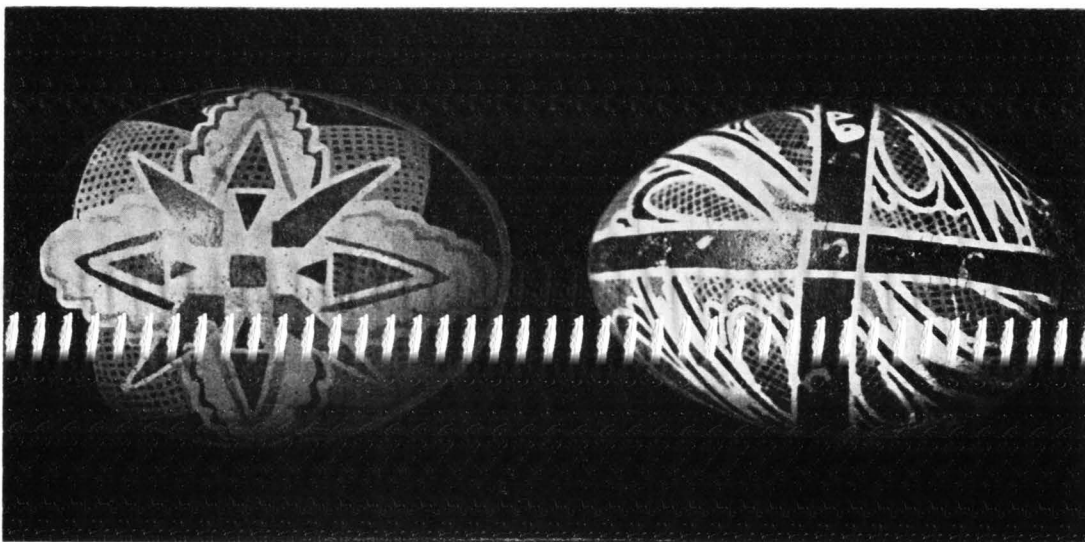


Fig. 2 — Motif de l'«étoile» et motif de la «croix» — départ. de Suceava.

plus grande quantité de matériel à la fois. Pourtant, l'emploi de ces colorants chimiques a diminué la qualité et la valeur artistique des œufs ornés.

La beauté du coloris, les effets de contrastes si simples, se complètent et s'harmonisent avec les éléments décoratifs et avec la disposition de ceux-là dans les champs ornementaux, délimités avec précision par les lignes qui traversent en long et en large et même obliquement

la surface de l'œuf. Les thèmes des motifs décoratifs utilisés témoignent des caractères généraux de l'ornementation populaire roumaine; ils continuent les vieilles traditions qui persistent jusqu'à nos jours dans cet art, tout en s'adaptant aux transformations imposées par les exigences de la vie quotidienne et au goût de la population rurale, sujette de temps à autre à des impulsions procédant de la civilisation urbaine. Les éléments déco-

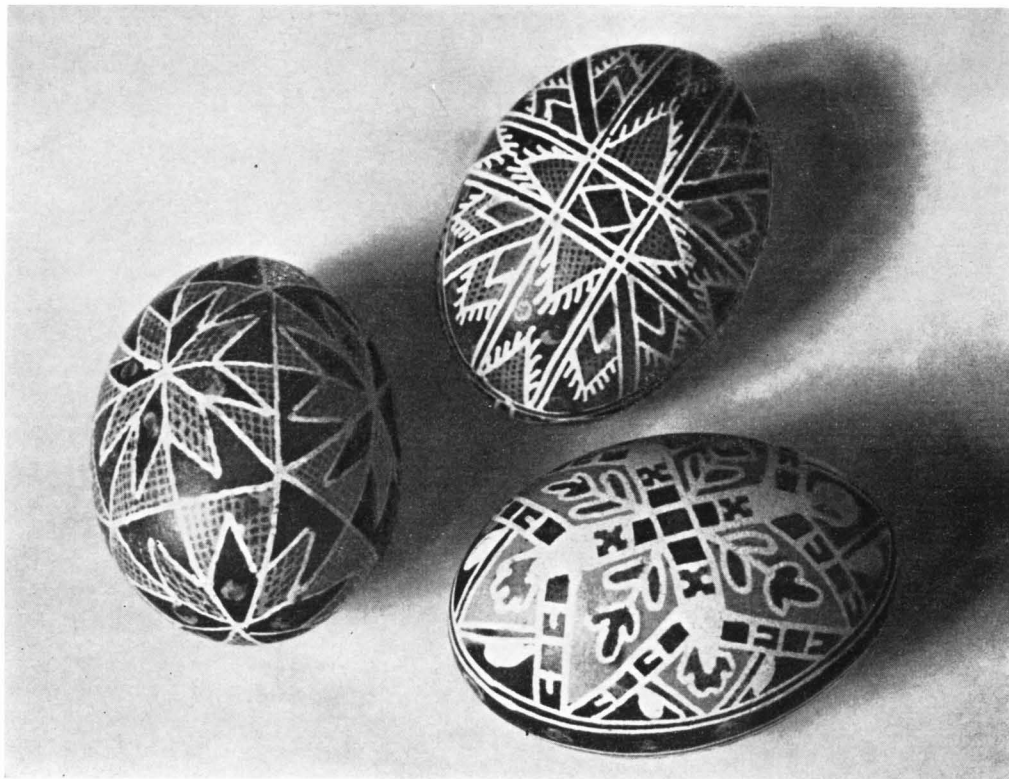


Fig. 3 — Œufs ornés à motifs floraux et à l'étoile — départ. de Suceava.

Fig. 4 — Motif du « soc » — départ. de Suceava.

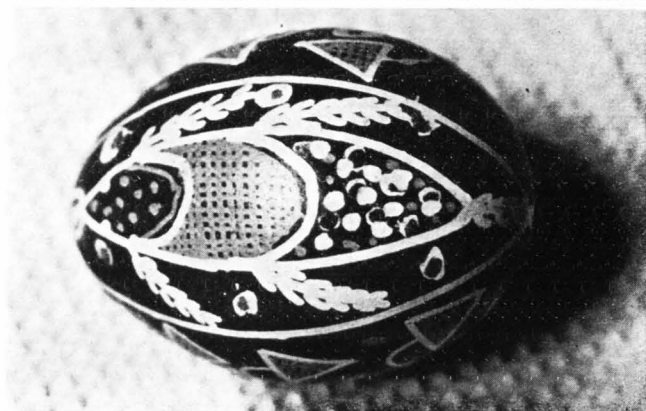
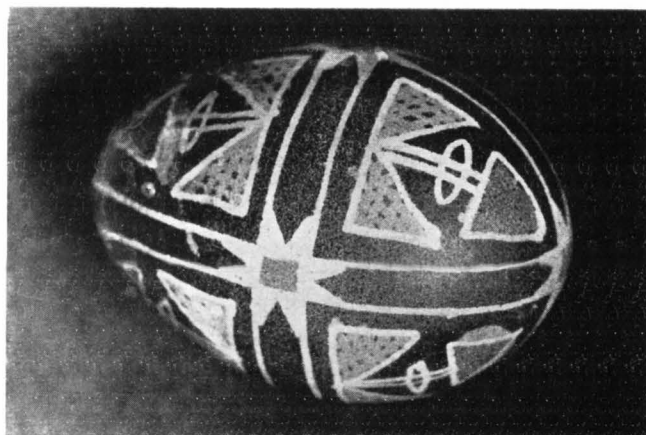


Fig. 5 — Œufs ornés au motif du « poisson » — départ. de Suceava.

ratifs des œufs ornés sont très variés et d'une grande richesse. La plupart reproduisent les objets que la femme de la campagne voit au milieu de la nature qui l'entoure, ou ceux qu'elle utilise chaque jour, presque tous étant la transposition stylisée d'une réalité bien connue de sa vie. Aussi bien, peut-on affirmer que le fonds de l'ornementation populaire roumaine est presque toujours « la reproduction d'une réalité vue et palpée par le paysan »¹⁴.

Jusque dans cet art de l'ornementation des œufs, le créateur populaire ne manquera pas de respecter les principes généraux de la décoration: la répétition, la symétrie, l'alternance qu'il conjugue constamment avec son sens des proportions. Ce qui caractérise l'ornementation des œufs, lui conférant une vertu spécifique, c'est que jamais les éléments décoratifs dessinés ne représentent un objet dans son intégralité, comme par exemple l'arbre avec son tronc, ses rameaux et ses branches, ses feuilles, ou le corps entier d'un animal, mais, toujours, ils ne font que représenter la partie caractéristique de chaque objet¹⁵. Ainsi, lorsqu'il s'agit de rendre un arbre, le créateur anonyme n'en dessinera que la feuille, s'il doit représenter un animal il en dessinera la partie du corps de l'animal qui le distingue des autres, comme par exemple la crête du coq, la patte de l'oie, l'oreille du lièvre, le sabot du cheval, les bois du cerf, la patte de la poule, l'œil du bœuf, la patte ou la tête de la grenouille, les pattes de la cigogne, le bec de la huppe, etc. Le talent et la grande maîtrise de la paysanne roumaine se révèlent dans sa manière d'interpréter la nature environnante et de composer l'ordonnance de l'ornementation. Plus d'une fois les combinaisons artistiques ne lui viennent à l'esprit qu'alors même qu'elle dessine, mais elle ne manquera jamais de respecter exactement, d'instinct, les principes généraux de la composition ornementale. Le simple changement de position dans l'ordre des motifs

fait apparaître de nouveaux éléments décoratifs. Le nombre des modèles d'ornementation est considérable, aussi bien que les combinaisons qu'ils peuvent engendrer. En effet, la grande abondance des variantes d'un même motif témoigne de l'ancienneté de son origine, puisque étant repris d'innombrables fois, il l'a toujours été de manière différente, suivant le goût de l'artiste populaire, dans une vision chaque fois renouvelée, mais toujours personnelle et originale. Souvent, un seul et même motif, aux mains d'un seul créateur anonyme, fait naître de nombreuses variantes.

Parfois, les dessins couvrent toute la surface de l'œuf, mais la plupart du temps, celle-ci est divisée par des lignes tracées en long et en large (quelquefois aussi obliquement), en plusieurs compartiments — les champs d'ornementation —, chacun de ces champs délimitant un motif. L'exécution des motifs se fait par des lignes et des points. Leurs dénominations sont assorties aux thèmes qu'ils représentent.

En ce qui concerne la facture des motifs décoratifs, ils sont — pour la plupart — géométriques. Néanmoins, le dessin géométrique resterait stérile dans le cas d'une simple transposition, si la fantaisie du goût et le sensibilité de l'artiste anonyme ne l'animaient. Le plus souvent, l'interprétation des éléments empruntés au milieu environnant — fleurs, animaux, plus rarement la figure humaine — est schématique, les motifs étant exprimés sous une forme stylisée.

Il existe tout un symbolisme universel et particulier des contenus décoratifs. Déduire l'origine des motifs « tracés » sur les œufs ornés et la clé de leur sens mystérieux, représente une tentative qui, le plus souvent, se perd dans l'hypothèse.

L'un des motifs les plus répandus est celui du soleil. Il est représenté sous la forme de cercles concentriques, avec de nombreux rayons sur les deux pôles de l'œuf ou sur les côtés, dans ce dernier cas les rayons couvrant toute la surface

de l'ovale. Chez tous les peuples il symbolisait le printemps, l'amour de la lumière et la joie de vivre. Tout aussi fréquent est le motif de l'étoile qui, sur les œufs ornés, est représentée avec quatre ou huit branches; avec d'autres motifs géométriques, il suggère souvent les broderies de certaines pièces du costume populaire.

Une autre catégorie de motifs, tout aussi abondante, comprend ceux d'inspiration directe de la vie rustique, parmi lesquels prédominent notamment les motifs imitant les outils agricoles et les objets d'usage quotidien. L'un d'eux en est le « crochet », souvent répété sur les méridiens de l'œuf sous la forme de ceintures. Ce motif — qu'on rencontre en de plus grandes dimensions sous le nom de « crochet du berger » — s'apparente à celui intitulé « la voie égarée » (une traduction du labyrinthe), qui, sous différentes formes, est fréquent dans l'art de tous les peuples.

De nombreux motifs stylisés géométriquement (comme par exemple « le rateau », « la bêche », « la fourche », « le dévidoir » reproduits en entier sur les œufs ornés, ainsi que « les mancherons de la charrue », « la roue du chariot », « la scie ») se rapportent à certaines occupations et métiers de l'homme de la campagne ¹⁶, alors que d'autres s'inspirent de l'art de la broderie et du tissage, tels « les navettes », le *şebac* (point de broderie ajourée — n. tr.) qui sont également représentés géométriquement et surtout sous la forme de rangées continues de losanges, *ciupagul* (broderie sur le devant de la chemise), *strimbănogul* (broderie sur les fronces du bas des manches de la chemise), *penuşele* (empiècements de la chemise).

Une vaste catégorie est celle des motifs phytomorphes ¹⁷: la feuille de chêne, de sapin, de tilleul, de hêtre, de noyer, de sycomore, de trèfle, de lilas; la fleur de pommier, de fraisier, le clou de girofle, la perce-neige, la marjolaine, l'œillet, la

violette, la campanule, le fuchsia, l'épi de blé et de seigle, etc.

Parmi les ornements à motifs zoomorphes, citons le poisson, l'escargot, l'écrevisse, l'araignée, le papillon, l'abeille, la grenouille, les cornes du bélier, l'oreille du lièvre, le croc du cochon, les bois du cerf, le sabot de la chèvre, la plume du paon, la crête du coq, la patte de la poule, la patte de l'oie, la peau de serpent, la brebis, le coucou, le pigeon, etc.

Les représentations anthropomorphes sont les plus rarement rencontrées. Ordinairement, l'homme apparaît dans l'exercice même de ses occupations, rien que par la représentation de ses outils agricoles. On trouve également la figure du berger gardant son troupeau, assis auprès d'un sapin et jouant de sa flûte, ou encore l'illustration de « la main du mendiant ». Sur les œufs ornés au trait, apparaît parfois aussi la scène de la *hora* paysanne que l'on retrouve d'ailleurs dans d'autres genres de l'art populaire, comme par exemple sur les tissus et les pièces du costume populaire. Ainsi, sur des œufs du Pays de Bîrsa, on voit sur l'équateur de l'œuf quatorze silhouettes de jeunes filles se tenant par la main, dans une *hora* (ronde). Vers les deux pôles de l'œuf, ce motif se trouve pris entre des bordures formées de losanges et de files d'escargots et terminées par de petits soleils ¹⁸.

De l'ornementation au trait ne manquent pas non plus les motifs de facture religieuse, tels que la croix, le monastère, la scène de la Résurrection, etc., tous ces motifs ayant presque disparu de nos jours.

Encore qu'à première vue l'impression de diversité des motifs de l'ornementation des œufs paraît dominer, l'unité du fonds thématique ne tarde pas à s'imposer comme une caractéristique essentielle pour quiconque entreprend des recherches dans ce domaine.

L'exercice de l'ornementation des œufs en tant que métier artisanal s'accompa-

gnait par le passé de certaines coutumes et traditions liées aux fêtes du printemps, ces croyances ayant peu à peu faibli et tendant, de nos jours, à disparaître de la mentalité des hommes. Parmi ces coutumes, rappelons tout premièrement celle du comptage des œufs¹⁹. L'ornementation des œufs se faisait habituellement le Jeudi car on croyait que les œufs rougis ce jour-là pouvaient être gardés pendant une année, sans qu'ils se gâtent²⁰. De nos jours encore, dans certaines zones, comme par exemple Mărginimea Sibiului, la coutume persiste de s'offrir le premier jour des fêtes au cimetière, des œufs rouges ou ornés entre parents ou entre filleuls et parrains²¹. Il existe aussi une coutume qui veut que les vieilles femmes offrent des œufs ornés aux prêtres²²; pourtant, de beaucoup la plus répandue était — et continue de l'être — celle par qui les jeunes filles offrent des œufs ornés aux jeunes gens²³. On accoutume aussi de faire l'aumône, en donnant des œufs rougis tout au long des fêtes du printemps.²⁴

L'art de l'ornementation des œufs a été inévitablement lié à certaines superstitions, fréquentes dans les milieux villageois. Ainsi, l'ornementation ne devait pas être faite par les hommes, car les couleurs n'auraient pas pris à la coquille de l'œuf. De même, il ne fallait pas souffler dans le pot où l'on mettait les œufs à cuire, car ils auraient éclaté. Le motif qu'il fallait tracer en premier sur l'œuf, était « le soc de charrue », parce qu'au printemps c'était la charrue que l'on mettait la première dans le sillon²⁵. Si les femmes se frottaient le visage avec les œufs rougis en premier, ou se lavaient avec l'eau d'un récipient dans lequel étaient placés trois œufs on croyait qu'elles allaient avoir un joli teint durant toute l'année²⁶. Les œufs placés le soir du Jeudi au coin du champ labouré devaient le défendre de la grêle ou d'autres fléaux de la nature²⁷. Pareillement, à l'occasion des cérémonies liées

à la coutume de la *surăție* et de la *firtăție* (se déclarer sœurs ou, respectivement, frères spirituels, « de croix » et prêter, en tant que tels, des serments de fidélité réciproque — *n.tr.*) qui avaient lieu d'habitude le premier lundi et, respectivement, le premier mardi après la fête, on échangeait entre autres aussi des œufs rougis ou ornés²⁸.

Il existait la croyance que les œufs pondus et teints en rouge, séparément, le Jeudi pouvaient servir comme remède aux animaux malades: ainsi, dans le cas des moutons tombant malades, on préparait du son avec du sel en y ajoutant un œuf rougi le Jeudi. De même, les œufs rougis étaient donnés aux cochons malades du croup pour les guérir²⁹.

Avec le temps, une bonne part des métiers artisanaux se sont spécialisés dans la production d'objets recherchés et appréciés en premier lieu pour leurs qualités artistiques. Parmi ceux-ci mentionnons l'ornementation des œufs qui continue de se pratiquer pour l'incontestable valeur artistique qu'elle représente. On est, de la sorte, arrivé à la spécialisation de créateurs populaires talentueux qui, au printemps, à l'occasion des fêtes ornent au trait les œufs, non seulement pour le marché des foires du village, mais aussi pour celui de la ville (comme c'est le cas, par exemple, de Cîmpulung-Muscel, où les jours de marché on peut acheter des œufs merveilleusement décorés)³⁰. Les exemplaires les plus remarquables d'œufs ornés par les maîtres artisans des villages sont gardés dans les collections des musées d'art populaire et d'ethnographie, constituant un inestimable trésor qui, outre sa valeur documentaire, représente une précieuse contribution à l'enrichissement et au renouvellement de l'art ornemental populaire roumain³¹.

La grande variété des dessins, le raffinement du décor, l'éclat des couleurs charment, de nos jours encore, l'œil de l'amateur du beau. Le réalisme des motifs, pour la plupart inspirés des réalités envi-

ronnantes et dont quelques-uns sont communs aussi à d'autres genres de création artistique, telles la peinture sous verre, la poterie et la broderie, assure à ce genre

d'art un authentique caractère populaire. Ouvrage féminin par excellence, les œufs ornés portent le sceau de la vocation artistique.

Notes

¹ Voici quelques titres parmi les ouvrages plus anciens que nous avons consultés pour notre étude: S. FL. MARIAN, *Cromatică poporului român. Discurs de recepțiune...* in *Analele Academiei Române*, Seria a II-a, Tom V, Bucarest, 1882; T. PAMFILE et M. LUPESCU, *Cromatică poporului român*, Bucarest, 1914; C. S. NICOLĂESCU-PLOPȘOR, *Ouă incondeiate din jud. Dolj, Craiova*, 1927; ARTUR GOROVEI, *L'Ornementation des œufs de Pâques chez les Roumains*, in *Art Populaire. Travaux artistiques et scientifiques du I^{er} Congrès International des arts populaires*, tome 2, Prague, 1928, Paris, 1931; ANTONIO MARIA DEL CHIARO FIORENTINO, *Revoluțiile Valahiei*, (d'après le texte réédité par N. IORGA), in *Viața Românească*, Jassy, 1929; IULIU MOISIL, *Arta decorativă în ceramica românească*, Bucarest, 1931; ARTUR GOROVEI, *Ouăle de Paști*, Bucarest, 1937 (*Academia Română, Studii și cercetări*, XXX).

² NICOLAE DUNĂRE, *Die Verzierung der Oster-eier bei den Rumänen. Ornamentmotive aus der landwirtschaftlichen und pastoralen Umwelt*, in *Zeitschrift für Ethnologie*, Bd. 84, Heft 1, Braunschweig, 1959, p. 70–80. Voir les cartes (II, V) et les planches (IIIa,b; VIa,b).

³ ANTON MARIA DEL CHIARO FIORENTINO, *op. cit.*

⁴ *Ibidem*, p. 31.

⁵ Cf. ARTUR GOROVEI, *op. cit.*, p. 53–54.

⁶ ARTUR GOROVEI, *L'Ornementation...*; idem, *Ouăle...*; NICOLAE DUNĂRE, *op. cit.*, Cornel Irimie, *Arta incondeierii ouălor*, in *Arta populară românească*, Bucarest, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1969.

⁷ AL. TZIGARA-SAMURÇAȘ, *Ouăle de Paști*, in *Convorbiri literare*, 1907, p. 393.

⁸ ARTUR GOROVEI, *op. cit.*, p. 54.

⁹ *Ibidem*; voir aussi IULIU MOISIL, *Arta decorativă în ceramica românească*, Bucarest, 1931, p. 23.

¹⁰ ARTUR GOROVEI, *op. cit.*, p. 55. Voir aussi le groupe d'articles publiés dans *Schweizerisches*

Archiv für Volkskunde, Bâle, 1958; voir aussi 1000 *Ostereier und Ostergebäck aus ganz Europa*, in *Der Hochwächter*, Bern, 1957.

¹¹ ARTUR GOROVEI, *op. cit.*, p. 55

¹² *Ibidem*, p. 61.

¹³ *Ibidem*, p. 69; voir aussi TUDOR PAMFILE et MIHAI LUPESCU, *Cromatică poporului român*, Bucarest, 1914.

¹⁴ ARTUR GOROVEI, *op. cit.*, p. 77.

¹⁵ *Ibidem*, p. 73.

¹⁶ Voir NICOLAE DUNĂRE, *op. cit.*, p. 71, 75.

¹⁷ Pour la terminologie ornementale voir: NICOLAE DUNĂRE, *Les motifs ornementaux dans l'art populaire roumain*, in *L'Ethnographie*, Paris, 1964–1965, p. 12–25 + XII planches.

¹⁸ CORNEL IRIMIE, *op. cit.*, p. 611.

¹⁹ ARTUR GOROVEI, *op. cit.*, p. 55.

²⁰ *Ibidem*, p. 56.

²¹ CORNEL IRIMIE, *op. cit.*, p. 608.

²² ARTUR GOROVEI, *op. cit.*, p. 37.

²³ *Ibidem*, p. 38.

²⁴ SIMION FL. MARIAN, *Sărbătorile la Români*, Étude d'ethnographie, Bucarest, 1898–1901, vol. II, p. 278.

²⁵ IULIU MOISIL, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ ARTUR GOROVEI, *op. cit.*, p. 39.

²⁷ SIMION FL. MARIAN, *op. cit.*, p. 280.

²⁸ ARTUR GOROVEI, *op. cit.*, p. 44.

²⁹ CORNEL IRIMIE, *op. cit.*, p. 608.

³⁰ OLGA HORȘIA, PAUL PETRESCU, *Meșteșugurile artistice în România*, Bucarest, 1973, p. 57.

³¹ Les collections les plus importantes de notre pays sont: le Musée d'art populaire de la République Socialiste de Roumanie; le Musée du Village de Bucarest; le Musée ethnographique de la Transylvanie, Cluj; le Musée d'art populaire « Dr. N. Minovici »; la Collection d'art comparé « B. Slătineanu »; le Musée d'art d'Oradea; le Musée d'art populaire de Suceava; le Musée d'art populaire de Craiova. Pour comparaison voir: 1000 *Ostereier...*; *Schweizerisches Archiv...*; NICOLAE DUNĂRE, *Les motifs ornementaux...*, les planches II–V, VIII.

L'ART CONTEMPORAIN ET LA NOTION DE L'IMAGE *

Mieczysław Porebski
(Cracovie)

La dégradation et l'élimination successive de la notion de l'art, ou bien des arts, désignés depuis le XVIII^e siècle comme les « beaux-arts », est un trait des plus caractéristiques de notre époque. On a longtemps considéré les « beaux-arts » comme un système de disciplines particulières, dotées d'un statut à part — le statut artistique. Ce sont les institutions spécialisées telles que académies et écoles des beaux-arts, sociétés d'amateurs et d'artistes, les salons et les expositions, les marchands et les collectionneurs, la critique dans la presse quotidienne et dans les périodiques de luxe qui confirmaient ce statut.

Le XIX^e siècle affermit définitivement tout ce système. Par conséquent, une large brèche commence à séparer les domaines assez cohérents jusque-là: la « création » et la « production », l'artisanat et l'industrie, l'art « pur » et l'art « appliqué », la décoration et l'utile, l'architecture et la construction, la sculpture et les stucs, la peinture et le « kitsch », l'estampe et l'illustration.

C'est ainsi que la rupture se produisit. Il en resta d'un côté l'art pour l'art, avec ses fonctions esthétiques et son prestige, et de l'autre — la production perpétuelle non indépendante et la consommation soumise aux règles de la mode plutôt qu'à celles du style.

De là cette « indifférence pour sa propre tradition » et ce « dédain extrême pour le passé le plus proche » que S. Giedion reprochait déjà en 1941, indifférence qui ignorait ce qu'il y avait de plus caractéristique dans le bagage visuel du temps, le condamnant d'avance à l'usure et à l'oubli.

Cet état de choses ne pouvait pas durer. Ce même XIX^e siècle devait aboutir à la confrontation des deux systèmes. Les écoles polytechniques se sont opposées aux

écoles artistiques et l'ingénieur, ce héros positif des temps modernes, s'est opposé à l'artiste.

Les conséquences ne se sont pas fait attendre.

Ce furent les futuristes qui, les premiers, ont eu le courage de confronter La Victoire de Samothrace avec l'automobile de course. Apollinaire fut le premier à soupçonner « que nous en ayons un style sans le savoir, comme M. Jourdain faisant de la prose ». Et Le Corbusier a classé dans l'architecture non seulement les portes d'entrée, les larges tables, les meubles en bois courbé et les maisons en série, mais aussi les autos, les paquebots et les avions. Presque en même temps, Marcel Duchamp a relevé, avec sa lucidité habituelle, le côté paradoxal de la situation en mettant le signe de l'égalité entre l'œuvre d'art traditionnelle et un produit industriel quelconque, qui, par la décision souveraine de l'artiste, remplit la même fonction — le « ready-made ». Peu après, les surréalistes attirèrent l'attention sur la poésie particulière des rues de la grande ville, avec ses enseignes, ses affiches lumineuses et ses vitrines.

Tout le système de délimitations et de restrictions tomba en ruines. Les académies qui ne comptent plus, les écoles en état de crise chronique, les sociétés et

* Conférence dans le cadre du Colloque d'Esthétique tenu en septembre 1973 à Varsovie à l'occasion de la Réunion du Comité International pour les Etudes d'Esthétique.

les groupements des artistes qui ont cessé de tracer la direction du mouvement artistique, les expositions et les biennales internationales en proie aux manifestations contestataires et pseudo-contestataires, le commerce à la recherche de moyens nouveaux pour diffuser des événements d'art éphémères, la critique qui a perdu sa capacité de jugement et n'exerce que les fonctions décoratives ou de publicité — voici le bilan du temps.

Sur ces ruines, le chercheur commence à se rendre compte qu'il doit embrasser tout ce panorama.

L'historien de l'architecture moderne examine non seulement églises, maisons, musées, bibliothèques et théâtres, banques, bourses et bureaux, non seulement tout le système urbain et régional des quartiers commerciaux, industriels et résidentiels, mais aussi les systèmes qui rompent avec la localisation traditionnelle concentrique. Hier, le réseau de chemin de fer avec ses ponts, tunnels et croisements, avec ses wagons-lits et wagons-restaurants, qualifiés par H. G. Evers comme de « vrais hôtels-sur-roues » du XIX^e siècle, — aujourd'hui, le réseau des autoroutes qui sillonnent le paysage et s'y intègrent en même temps, ou bien le réseau aérien avec ses aéroports et ses avions qui brisent les dimensions spatio-temporelles du monde. Et, au fond, les grandes agglomérations industrielles, vues à vol d'oiseau, avec leurs plans tellement compliqués, ou bien laissées sans aucun plan, avec des habitations « sauvages » éparpillées en désordre, à tout hasard.

L'attention de l'historien de la sculpture moderne est attirée de plus en plus en exceptant la sculpture des musées et quelques essais d'arranger des formes abstraites dans l'espace libre — par les résidus panoptiques des monuments publics et funéraires — « les galeries uniques de la sculpture de l'époque », selon K. Lankheit —, par le détail sculpté d'une façon stéréotypée de l'architecture du XIX^e siècle ainsi que par tous les mannequins,

poupées et attrapes, regardés avec une attention toute neuve depuis que les surréalistes et, plus récemment, les adeptes du pop' art les ont découverts.

Pour l'historien de la peinture, du dessin et de la gravure de ces deux derniers siècles ce rôle est joué — à l'exception des pièces qui se trouvent dans les musées — par des images populaires, des reproductions, des illustrations dans les livres et dans les magazines, des cartes postales, des photos, et pour ne pas oublier les genres tout neufs — l'affiche, le « poster », les bandes dessinées, les emballages. Et en plus, tout le domaine de la création véritablement spontanée et libre, comme, par exemple, les graffiti sur les murs et les clôtures qui font l'objet des études de Brassai.

Et pour finir, toute l'immense production industrielle qui fournit au marché des ustensiles et des outils, toute la confection et les denrées. La portée du domaine des recherches possibles devient ainsi presque complète, mais sa classification, son interprétation analytique et sa mise en valeur restent très douteux.

Le cinéma et la télévision, qui combinent la communication visuelle avec la communication phonique, peuvent être mentionnés. Il serait impossible d'analyser chaque œuvre à part, il faut analyser le torrent entier et ininterrompu des images, informations, bruits et signaux.

Il serait bien difficile de placer toute cette problématique dans le cadre traditionnel de chaque discipline artistique. Et ce serait peine perdue de leur appliquer les méthodes classiques de l'histoire de l'art qui réduisent l'interprétation aux problèmes de style, de l'auteur et de son intention consciente. Ces méthodes devront faire place à d'autres, plus efficaces pour l'analyse des phénomènes qui sévissent en masse et peuvent être rencontrés partout. Une discipline nouvelle est en train de se constituer; on peut l'appeler l'histoire et la théorie de la communication

informative ou — plus court — de la communication visuelle.

Ses méthodes et ses voies de recherche restent à être élaborées. Leur orientation commence cependant à être jalonnée par des innovations récentes de l'histoire de l'art classique ainsi que par des suggestions empruntées aux disciplines voisines.

C'est l'école iconologique de Warburg et de Panofsky, exerçant une grande influence depuis les années trente, qui nous a appris à découvrir un fond culturel de l'image banale, non seulement des œuvres de premier rang, dans des systèmes symboliques dépassant la sphère de l'art. L'analyse devenue célèbre du masque de la Rolls-Royce par Panofsky peut servir comme exemple. Cette méthode se sert de points de repère dans une sphère de croyances, mythes, représentations allégoriques, cosmologiques, topographiques et historiques. Dans tous ces domaines les recherches iconologiques trouvent aujourd'hui non seulement des études sur les *topoi* littéraires initiées par Curtius, sur les notions religieuses, philosophiques, esthétiques et scientifiques, de plus en plus répandues, mais aussi — dans une perspective plus vaste encore — des études structurales de linguistique, d'ethnologie et d'archéologie contenues dans le cadre de récentes recherches sémiologiques de la théorie de la culture.

Tout d'abord il y a les différentes écoles de psychanalyse et surtout la théorie des archétypes de Jung ainsi que la phénoménologie de l'imaginaire individuel et collectif élaborée par Bachelard, continuée par ses disciples, dont nous citons Durand. Ces méthodes ont pour objet l'étude des images mentales qui ne laissent de traces que dans la mémoire individuelle et ne sont extériorisées que d'une façon indirecte. Elles franchissent le seuil entre le songe et la rêverie aux yeux ouverts, entre l'imagination d'un homme normal et l'imagination dissociée des hommes psychiquement déséquilibrés — visionnaires et malades —, entre les créations

individuelles et celles stéréotypées qui forment le patrimoine de civilisations entières.

Ces recherches classent et systématisent de différentes façons les images qui tourbillonnent dans notre conscience et dans l'inconscient, indiquant leurs archétypes et formant des hypothèses successives qui tendent à expliquer leur origine et leur sens. En élevant au rang des grandes créations symboliques tout ce qu'il y a de plus quotidien et de plus personnel, ils complètent le domaine de la théorie contemporaine du fait imaginaire.

Car tandis que la notion de l'œuvre d'art forme un point de départ pour toutes les recherches classiques orientées vers les disciplines artistiques traditionnelles, la notion de l'image, du fait imaginaire devrait former le point de départ pour les recherches ayant pour objet la totalité de la communication informative de tous les milieux humains et de toutes les civilisations.

Le fondement théorique et philosophique de la notion de l'image comme médium universel qui rend possibles les contacts de l'homme avec l'homme et de l'homme avec le monde entier se transforme ainsi en une nécessité.

Ce fondement devrait satisfaire au postulat de la précision formelle et ontologique, d'un côté, et aux besoins de la pratique courante des recherches, de l'autre.

Or, le point de vue de la précision formelle impose une définition de l'image qui est propre aux sciences logico-mathématiques. La plus simple définition est celle qui résulte de la théorie des ensembles. Elle qualifie comme *image* le résultat de l'application d'un ensemble dans un autre ensemble, en traitant ce premier ensemble comme *l'image réciproque*. L'utilité pratique de cette définition reste pourtant assez restreinte, car l'application seule d'un ensemble dans un autre n'assure pas encore le transfert des propriétés de l'image réciproque sur l'image reçue.

L'image dans le sens de la théorie des ensembles ne renferme aucune information concernant les propriétés de l'image réciproque — qui résultent des relations différentes entre ses éléments —, de sa continuité, son ordre, ses symétries ainsi que des caractéristiques et distinctions qualitatives ayant trait aux éléments particuliers de l'image réciproque ou à tout l'entourage de ces éléments.

Dans cette situation, deux issues sont possibles: ou bien ajouter à chaque espèce d'images envisagées des circonstances supplémentaires détaillées, ou bien chercher une définition générale, plus substantielle. La seconde possibilité nous est donnée aujourd'hui par la théorie des catégories qui est plus sûre mais aussi plus compliquée que la théorie des ensembles.

Les notions fondamentales de cette théorie ne sont plus celles d'élément et d'ensemble d'éléments, mais celles moins évidentes de *morphisme* et de *classe de morphismes* (la classe qui, dans certaines conditions, devient catégorie, d'où le nom de la théorie). Laisant de côté le caractère axiomatique de ces notions, nous nous contenterons de constater que chaque classe de morphismes a une certaine organisation intérieure qui peut être transférée dans une autre classe. Le transfert est opéré par un *facteur actif* qui dans la théorie des catégories joue un rôle comparable à celui de l'application dans la théorie des ensembles. Il faut pourtant ajouter que le facteur actif formant l'image conserve d'une façon directe ou inversée l'organisation intérieure qui est propre à l'image réciproque. Ceci nous donne deux variantes bien connues de l'image: l'une positive — l'image directe — et l'autre négative — le cliché.

De cette façon nous avons fait un pas considérable mais pas encore définitif. Remarquons qu'il arrive dans certains cas que l'organisation intérieure de l'image et ses singularités morphologiques soient moins importantes pour l'information

apportée par cette image que ses relations extérieures avec les autres images de la même espèce. Nous nous bornerons à un seul exemple, mais bien instructif, à notre avis: la célèbre *Fontaine* de Marcel Duchamp.

Ce *ready-made* ne constitue pas l'image grâce à sa ressemblance à une fontaine quelconque. Toutes les analogies intérieures y sont absentes. La *Fontaine* de Duchamp ne ressemble qu'à elle-même et aux produits sanitaires de la même série. Elle constitue l'image dans le sens le plus signifiant parce qu'elle occupe la place de cette image, parce qu'un produit en série de l'industrie sanitaire a été signé comme œuvre d'art et expédié au salon, pour y figurer sur un socle destiné d'habitude aux sculptures dont les fonctions imaginatives n'avaient jamais été mises en doute. Et parce que, pareillement aux autres œuvres exposées, elle devait porter témoignage sur son auteur — pas sur celui qui l'avait produite, mais sur celui qui s'en servait en guise de provocation intellectuelle des plus audacieuses; enfin, parce qu'elle apporte une information qui la raye des objets pour usage quotidien et les dépasse.

L'exemple nous paraît instructif, car il nous montre un objet devenu image par l'intégration dans le système des autres images et non par l'organisation intérieure qui le caractérise. Suivant Ch. Ehresmann, nous appellerons un tel objet intégré dans un système *structure*, d'une *espèce* définie. En élargissant ainsi la signification plus courante, « constructiviste » du terme « structure » nous affirmons en même temps que l'espèce de la structure dépend des *opérations* admises dans le cadre du système donné. Chaque opération admise peut ou bien conserver la structure donnée, ou la transformer d'une façon prévue, la compléter ou la remplacer par une autre.

C'est le système des structures et des opérations qui introduit dans l'univers des images d'une espèce donnée, les

« objets confectionnés » (*ready-made*), les « objets trouvés », les séances de happening, les concepts réalisables ou irréalisables. Ce phénomène a été possible parce que ces images ont été placées parmi d'autres images, grâce à des opérations qui ont peu de traits communs avec les procédés artistiques traditionnels. Et ce sont ces procédés qui leur empreignent leurs traits structuraux essentiels, partageant les propriétés de certaines images, restant en opposition significative avec les autres.

Après avoir ainsi défini la notion de l'image et de sa structure qu'on peut appeler *iconique* (ou plutôt indiqué la voie à suivre pour arriver à cette définition), envisageons maintenant les conséquences ontologiques qui en découlent.

Nous allons traiter chaque image comme une structure iconique et chaque apparition observée d'une telle structure comme un *fait*. Ce fait se présente à l'observateur d'une façon immédiate, ce qui rend possible un examen détaillé, ou encore de façon médiate, dans le souvenir, l'imagination, le rêve, à travers une description. L'apparition de différentes structures iconiques dans le champ d'observation actuel de quelqu'un est liée par des relations de co-apparition synchronique ou en suite, diachronique. Ces phénomènes s'englobent ainsi dans un système des dépendances spatio-temporelles qui est propre à chaque observateur ou bien à tout un ensemble d'observateurs situés pas trop loin l'un de l'autre. Ce système primordial, générateur d'autres systèmes plus restreints, nous allons l'appeler l'*iconosphère*. L'observateur classe les images qu'il reçoit et qui sont plongées — comme lui-même — dans l'*iconosphère*, dans un ordre conforme à leur mode d'apparition ou à leurs caractéristiques qualitatives. Dans le premier cas, les images sont groupées en synchronies simultanées ou en diachronies successives. Dans l'autre, les images sont traitées comme des *états* qualitatifs de certaines choses ou

comme *développements* qualitatifs de certains processus qui correspondent à d'autres états et développements considérés comme des conditions accomplies par les choses et les processus dont l'observateur a reçu les images.

C'est le moment de souligner que les images considérées comme plongées dans le système synchronique-diachronique de l'*iconosphère* passent et ne reviennent jamais plus. La direction de cet écoulement est ici bien définie pour chaque observateur, allant toujours des faits antérieurs aux faits postérieurs, jamais à l'inverse.

Il en est autrement pour les images considérées comme des états de choses ou des développements d'un processus. Celles-ci peuvent revenir et reviennent, formant des cycles plus ou moins vastes.

D'abord il y a les cycles naturels — cycle des jours et des nuits, cycle lunaire, cycle annuel des saisons, les cycles de plusieurs années, enfin, déterminés par les particularités astronomiques que l'humanité a observées depuis des temps immémoriaux dans le ciel étoilé. Tous ces cycles nous enrichissent avec des images naturelles d'une grande stabilité et suggestion, interprétées par les différents mythes ou par la science.

En outre, il y a des cycles marqués par l'histoire. Ils sont déterminés par des phénomènes réguliers dont l'évolution diffère comme durée. D'aucuns sont de « courte durée » avec leur afflux et leur reflux des conjonctures économiques et sociales, d'autres sont de « longue durée », par exemple les lentes transformations structurales de civilisations entières (pour reprendre les suggestives distinctions de Braudel).

Pendant ce qui nous intéresse particulièrement ce sont les cycles dérivés — avec leur caractère régulier propre — qui ordonnent le rythme des faits imaginaires selon les mouvements en arrière et en avant de la pensée et de l'imagination à la recherche du sens des temps passés. Ces cycles sont articulés par les change-

ments des formes et des significations dans les images appropriées ou formées à dessein par l'homme dans le but de rendre possible une communication avec ses prochains et une orientation dans l'univers où il vit.

Ces changements sont déterminés, en général, par deux tendances opposées qui semblent s'exacerber mutuellement. L'une se base sur l'intensification progressive des rigueurs technologiques, morphologiques et typologiques, grâce auxquelles une civilisation s'affermirait dans son milieu

naturel et artificiel. L'autre — au contraire — consiste à relâcher les règles, à dissoudre les ordres, à profaner les tabous de l'art dans un *forum* bruyant et polyglotte, où l'on aborde une révision et une révalorisation de tous les systèmes, mesures et valeurs.

L'art contemporain passe — semble-t-il — par une pareille phase de relâchement extrême et, peut-être, vivifiant. Si cette phase ferme ainsi un cycle, pour faire place à un autre — l'avenir va le montrer.

- AL. ALEXIANU, *Acest cu mediu românesc. Însemnări de iconografie și artă veche pămînteană*. Photographies: Nicolae Ionescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 265 p. + 36 pl. ill. (Biblioteca de artă. 86. Arte și civilizații).
- N. ARGINESCU-AMZA, *Expresivitate, valoare și mesaj plastic*. Préface: Nicolae Balotă. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 260 p.
- GERMAIN BAZIN, *Istoria avangardei în pictură din secolul al XVIII-lea pînă în secolul al XX-lea* (Histoire de l'avangarde en peinture). Traduction: Alexandru Călinescu. Préface: Cristina Anastasiu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 294 p. + 66 pl. ill. (Biblioteca de artă. 99. Biografii. Memorii. Eseuri).
- ARISTIDE BUHOIU, *Tunisia*. Bucarest, Ed. enciclopedică română, 1973. 199 p. 12 pl. ill. (Pe harta lumii).
- JAN BURIAN, BOHUMILA MOUCHOVÁ, *Misteriozii etrusci* (Zahadni Etruskové). Traduction: Jean Grossu. Préface: Radu Florescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 255 p. 24 pl. ill. (Biblioteca de artă. 102. Arte și civilizații).
- PAUL CONSTANTIN, *Industrial Design. Artă formelor utile*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 144 p. + 110 ill. partiellement en couleurs, (Curențe și sinteze. 9).
- MARIA CORDONEANU, VICTORIA NEDEL, *100 de monumente și locuri istorice ale patriei*. Consultant scientifique: Emil Lăzărescu. Coordonateur scientifique: Nicolae Stoicescu. (Bucarest), Ed. Ion Creangă, 1972. 140 p. ill.
- DUMITRU DANCU, *Jacques Callot*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 40 p. + 30 pl. ill.
- V. DUMITRU DUMITRESCU, *Bresle, negustori și meseriași în țara noastră* (1830-1840). Bucarest. Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1973. 220 p.
- VASILE DRĂGUȚ, *Humor*. Photographies: Gheorghe Voicu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 40 p. + 40 pl. ill. partiellement en couleurs. (Comori de artă din România).
- GALIENNE et PIERRE FRANCASTEL, *Portretul. 50 de secole de umanism în pictură* (Le Portrait). Traduction et préface: Marcel Petrișor. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 191 p. + 17 pl. ill. (Biblioteca de artă. 93. Biografii. Memorii. Eseuri).
- JEAN GIMPEL, *Despre artă și artiști* (Contre l'art et les artistes). Traduction: Pavel Popescu. Préface: Titus Mocanu. Postface: Victor H. Adrian. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 204 p. (Biblioteca de artă. 101. Biografii. Memorii. Eseuri).
- E. H. GOMBRICH, *Artă și iluzie. Studiu de psihologie a reprezentării picturale* (Art and Illusion). Traduction: D. Mazilu. Préface: Balica Măciucă. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 554 p. 214 ill. (Biblioteca de artă. 103. Biografii. Memorii. Eseuri).
- DAN GRIGORESCU, *Artă americană*. Bucarest. Ed. Meridiane, 1973. 312 p. + 24 pl. ill. (Biblioteca de artă. 94. Arte și civilizații).
- HELLA S. HAASSE, *Misterul Bomarzo* (De Tuinen Van Bomarzo). Traduction: H. R. Radian. Préface: Ion Frunzetti. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 142 p. + 12 pl. ill. (Biblioteca de artă. 98. Biografii. Memorii. Eseuri).
- PIERRE LEPROHON, *Vincent Van Gogh*. Traduction: Mihai Murgu. Préface: Andrei Pleșu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 459 p. + 17 pl. ill. (Biblioteca de artă. 97. Biografie. Memorii. Eseuri).
- L. XIOR, *În artă și în viață*. Traduction: L. XIOR, d'après l'édition de 1967, par Sinaia Julman et Gheorghe Vetro. Bucarest, Ed. Tehnică, (1972). 407 p. ill.
- IVAR LISSNER, *Culturi enigmatice* (Rätselhafte Kulturen). Traduction et introduction: Victor H. Adrian. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 264 p. + 24 pl. ill. (Biblioteca de artă. 83. Arte și civilizații).
- VIORICA GUY MARICA, *Sebastian Hann*. Cluj, Ed. Dacia, 1972. 216 p. + 20 pl. ill.
- ION MICLEA, *Pekin*. Préface: Teofil Bălaj. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 119 p. avec 110 ill. partiellement en couleurs.
- Moscova. Texte: Alexandru Stark. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 127 p. avec 114 ill. partiellement en couleurs.
- MIHAI NADIN, *Hans Eder*. (Avec un résumé en français). Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 40 p. + 20 pl. ill. partiellement en couleurs. (Artiști români).
- PETRONELA NEGOȘANU, *Destinul unui artist*. Theo-

- dor Aman. Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1973. 192 p.
- CORINA NICOLESCU, *Arta metalelor prețioase în România*. Dessins: Iuliana Dancu. Photographies en couleurs: Radu Braun; en blanc et noir: Irina Ghidali. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 64 p. ill. + 40 pl. ill. partiellement en couleurs. (Comori de artă din România).
- NERI POZZA, *Proces pentru erezie* (Processo per eresia). Traduction: Eugen B. Marian. Préface: Angela Ioan. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 190 p. + 6 pl. ill. (Biblioteca de artă. 87. Biografii. Memorii. Eseuri).
- MAURICE RHEIMS, *Viață de artist* (La Vie d'artiste). Traduction: Elis Bușneag. Préface: Grigore Arbore. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 508 p. (Biblioteca de artă. 96. Biografii. Memorii. Eseuri).
- SMARANDA ROȘU, *Ensor*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973, 80 p. avec des ill. partiellement en couleurs. (Maeștrii artei universale).
- NICOLAS SCHÖFFER, *Noul spirit artistic*. Traduction: Alexandru Baci. Préface: Titus Mocanu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 206 p. + 4 pl. ill. (Curențe și sinteze 10).
- CHARLES DE TOLNAY, *Michelangelo*. Traduction: Constanța Tănăsescu. Préface: C. D. Zeletin. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 284 p. + 36 pl. ill. (Biblioteca de artă. 84. Biografii. Memorii. Eseuri).
- N. VĂTĂMANU, *Istorie bucureșteană*. Bucarest, Ed. enciclopedică, română 1973. 239 p. avec des ill. (Orizonturi. 46).
- MARCEL ZAHAR, *Arta timpului nostru. Bilanț* (L'Art de notre temps: bilan). Préface: Mircea Deac. Traduction: Rodica Savopol. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973, 363 p. (Biblioteca de artă. 95. Biografii. Memorii. Eseuri).

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes:

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol) accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 196, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.

