

DOINA LEMNY, CRISTIAN-ROBERT VELESCU,
*Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență
românească* (Brancusi inedit. Notes et correspon-
dances roumaine), Humanitas, București, 2004¹,
491 p + ill

COMPTES RENDUS

The documentary material published here, structured in thematic files, is an essential source aiming to complete the information regarding Brancusi's work and life. The editors, well-known for their studies and books on modern art, present the sources in a range of articles in the opening of every section. The documents mentioned in this edition are parts of Brancusi's archive that was officially donated in 2001 by Theodor Nicol, the nephew of Natalia Dumitresco. Sculptor's relationships with his friends, relatives, acquaintances, details about his work and artistic thought are revealed by means of correspondance, casting new lights not only on his work and life but equally on his personality.

Brancusi's archive entered the French patrimony in 1956, when the artist donated his studio. A part of the archive centered on Brancusi's New York exhibitions in 1926-7 and 1933-4 at Brummer Gallery, along with the inventory of works in the studio was published for the first time in the catalogue *L'Atelier Brancusi. La Collection*². With that occasion artist's archive was presented thematically, structure maintained by editors in the present volume. The four sections of this astonishing body of texts reveal less known aspects related to Brancusi's own writings, letters from others, documents and various letters related to public monuments (third section)³, unknown essays. Every chapter is opened by an introductory text.

In her presentation to artist's own writings⁴, the most interesting part, Doina Lemny pointed out Brancusi's obvious preoccupation not only to note some reflections and fragmentary thoughts but also to preserve these fragments, attitude that she interpreted as a proof of his intention to publish them⁵. Analysing the features of these fragments Doina Lemny remarks that, towards the end of life, in artist's voice interwove an increasing nostalgia. It's a time of reflection on his roots. "În anii războiului, Brâncuși se izolează și comunică arareori; el intră într-o epocă închinată meditației, adesea îndreptată către originile sale românești, către moștenirea sa culturală. Este năpădit de nostalgie, sentiment pe care

nu-l poate exprima decât în limba română". D. Lemny draws an interesting parallel between the Romanian mourning / "bocet" (in French, "lamentation") and the way Brancusi expressed his feelings of sadness, solitude

Stepping forward in her analysis, Doina Lemny investigates the significance of these personal writings putting in evidence the fact some of them, written in a rudimentary language, cultivate a calculated obscurity. "...expresii cu *tâlc* servesc adesea de concluzie scrierilor lui Brâncuși, mai cu seamă istorioarelor, aproape întotdeauna redactate în românește, într-un limbaj precar, aproape naiv. Chiar și atunci când enunță niște reflecții al căror conținut lasă impresia limpezimii, sculptorul se dedă unui joc cu cuvintele, cu literele, cu semnele, pe care le introduce în scenă, ca și cum ar dori să ne amăgească, folosind un cod ce nu poate fi descifrat."⁶ Lemny's article outlines the mental portrait of an initiate. Brancusi's own attitude seems to induce such views.

The second section of the volume dedicated to Brancusi's correspondance enlarges the perspective of artists's relationships. Among his correspondants we meet well-known names of the avant-garde movement like Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Benjamin Fondane, but also we find the presence of other Romanian artists – Cecilia Cuțescu Storck, Irina and Lizica Codreanu, Ștefan Popescu – as well as relatives and friends. Taking the opportunity of the correspondance with Tzara Cristian-Robert Velescu discusses the problem of artist's relation with the avant-garde movement.⁷

Corina Teacă

¹ This review was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research, CNCS-UEFISCDI, project number PN-II-ID-PCE-2011-3-0200.

² Doina Lemny, Marielle Tabart, *L'Atelier Brancusi. La Collection*, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.

³ This part provides interesting documentary sources not only for the monument of Târgu-Jiu but also for failed projects as the monument of Haralamb

G. Lecca from Caracal or that of Ion Luca Caragiale at Ploiești, the Fountain of Spiru Haret. Equally interesting is the final part, which includes a few unpublished essays and biographical presentations of Brancusi.

⁴ Doina Lemny, *În intimitatea atelierului: scrierile autografe*, p. 27-42.

⁵ P. 37.

⁶ P. 39.

⁷ P. 109.

Notes

АЛЕКСЕЙ ЛИДОВ, *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*, издательство Феория, Москва, 2009 (ALEKSEI LIDOV, *L'hiérotopie. Les icônes spatiales et les images-paradigmes dans la culture byzantine*, Maison d'édition Féoria, Moscou, 2009, 352 p. + il., résumé en anglais, p. 306 - 337)

Dans son nouveau livre *L'hiérotopie – Les icônes spatiales et les images-paradigmes dans la culture byzantine* l'historien russe de l'art Aleksei Lidov a groupé dix études théoriques portant sur les problèmes de la création des *espaces sacrés* dans le monde chrétien oriental¹ : 1) *L'hiérotopie – la création des espaces sacrés comme forme de créativité et comme objet d'étude historiographique* ; 2) *Les icônes spatiales – l'action miraculeuse avec la Hodégetria de Constantinople* ; 3) *La Théotokos de Pharos – l'église-reliquaire impériale comme Saint Sépulcre constantinopolitain* ; 4) *Le Mandylion et le Kéramion comme images iconiques de l'espace sacré* ; 5) *La Sainte Face, la Sainte Écriture et les Saintes Portes – l'image-paradigme de la Ville Bénie dans l'hiérotopie chrétienne* ; 6) *Les icônes miraculeuses de la Sainte Sophie de Constantinople – l'empereur byzantin comme créateur de l'espace sacré* ; 7) *La catapétasme de la Sainte Sophie de Constantinople – les « installations » byzantines et l'image-paradigme du Voile du Temple* ; 8) *La prétrise de la Vierge – une image-paradigme de l'iconographie byzantine* ; 9) *Le Saint Feu – les aspects hiérotopiques et historiques de la création des « Nouveaux Jérusalems »* ; 10) *Les images-paradigmes en qualité de catégorie de la culture visuelle – une approche hiérotopique à l'histoire de l'art*.

Selon Aleksei Lidov, sous la notion d'*hiérotopie*² on entend *la création des espaces sacrés* (p. 11). C'est une forme particulière de créativité humaine et elle fait l'objet d'étude de l'anthropologie, de l'histoire de l'art et des disciplines religieuses. L'*hiérotopie* n'est pas une *phénoménologie du sacré* ou une *description des lieux saints* : c'est plutôt un ensemble d'activités bien spécifiques, nécessaires pour créer des images spatiales et pour structurer un environnement propice à la communication de l'homme avec le Monde supérieur. La notion d'*hiérotopie* ne se rapporte pas seulement aux images artistiques ou au monde des symboles, elle peut être appliquée aussi bien à toute une collection de divers médias qui servent à organiser un espace sacré.

Comme l'avoue Lidov lui-même, l'idée d'*hiérotopie* est partiellement redevable à l'anthropologue et à l'historien des religions d'origine roumaine Mircea Eliade, savant éminent qui a consacré plusieurs ouvrages au *phénomène du sacré* et qui a introduit la notion particulière de *hiérophanie*. Cette *hiérophanie* est une irruption du *sacré* dans le *monde profane*, une irruption qui détache un territoire du milieu cosmique environnant et qui le rend qualitativement différent. Comme un exemple d'*hiérophanie*, Eliade mentionne la célèbre histoire biblique du songe de Jacob au sujet

de l'échelle qui relie la Terre et le Ciel. Dans ce songe le Seigneur parle du ciel et Jacob, après le réveil, décide la construction d'un autel à l'endroit saint où a eu lieu la révélation (Genèse, 28, 12-22). La communion immédiate avec le miraculeux inspire le concept d'une *image spatiale*, mais elle reste au-delà du domaine de la créativité humaine. Cette créativité, néanmoins, existait (l'autel construit par Jacob !) et était destinée à actualiser la mémoire d'une *hiérophanie*, incarnant par des moyens tangibles une image de la révélation divine. Dans ce contexte on peut dire que l'*hiérotopie* diffère de l'*hiérophanie* de la même façon comme une *création par des mains humaines* diffère de la *volonté de Dieu*.

A notre avis il existe certaines affinités entre le concept de *hiérotopie*³, forgé vers la fin des années 60 du XX^e siècle par Michel Foucault, et le concept d'*hiérotopie*, proposé au début du XXI^e siècle par Aleksei Lidov. Tous les deux sont présents dans toute culture et se réfèrent aux espaces *concrets* qui hébergent l'imaginaire. Au sein d'une *hiérotopie* comme au sein d'une *hiérotopie* peut exister une rupture avec le temps réel, à savoir une *hétérochronie*. La différence consiste dans l'acception sémantique et dans la valeur accordées aux phénomènes de *création* et de *sacralité* des espaces détachés du milieu environnant. Michel Foucault parle *du sacré* seulement par rapport aux *hiérotopies de crise*, particulièrement présentes dans les sociétés dites « primitives » (des lieux *privilegiés*, ou *sacrés*, ou *interdits*, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, en état de crise). Pour lui, les *hiérotopies* sont des lieux à l'intérieur d'une société qui en constituent le *négatif*, ou sont pour le moins *en marge* (par rapport à cette société). L'acte de la *création* de ces lieux est perçu plutôt comme un phénomène sociologique et non pas comme un phénomène profondément spirituel, religieux et artistique.

La perception des espaces sacrés a été analysée par Lidov en termes d'*images-paradigmes*. Selon lui, les *images-paradigmes* sont des images spatiales associées à des espaces sacrés. Les *images-paradigmes* sont des *visions* invoquées dans les esprits des fidèles, – des *visions* – qui reflètent l'expérience d'un espace sacré dans son intégralité et qui se distinguent de n'importe quelle *image d'illustration*. La reconstruction de certaines *images-paradigmes* constitue un domaine *particulier* d'études. En particulier, l'*image-modèle de la Nouvelle Jérusalem* a été la plus répandue, existant pratiquement dans chaque église byzantine. Le *Royaume des Cieux* n'a pas été officiellement représenté, mais apparaît comme une sorte de vision créée par de différents médias qui comprennent non seulement l'architecture et l'iconographie, mais aussi les rituels: les prières liturgiques, le chant choral, l'organisation de l'éclairage etc.

Un élément crucial des études *hiérotopiques* concerne la place et la fonction des icônes dans ces espaces. Selon la conception byzantine, l'*icône* n'est pas seulement un simple objet ou une image plate : c'est aussi une véritable *vision spatiale* émanant de l'image dans l'environnement situé en face d'elle. La

vénération des icônes miraculeuses prenait parfois la forme de complexes *installations performatives* manifestement destinés à ouvrir un espace sacré autour d'elles. Ce type d'*hiérotopie* a été particulièrement bien illustré à Byzance dans la *performance hebdomadaire* développée autour de l'icône miraculeuse de l'Hodéguetria de Constantinople. Un autre exemple remarquable peut être trouvé dans l'ancienne cérémonie moscovite de *la marche sur l'âne* au jour de la fête du Dimanche des Rameaux. Dans ces exemples l'*espace* – où la cérémonie avait lieu – était conçu comme une véritable *icône du territoire*, icône dans laquelle la succession et la dynamique des événements bibliques et des thèmes iconographiques étaient reconstituées. Les participants à ces événements n'étaient pas des spectateurs passifs, mais des co-créateurs de l'*espace sacré* lui-même.

Du point de vue d'Aleksei Lidov, à Byzance et dans le monde orthodoxe post-byzantin, la frontière entre le bâtiment immobile de l'église et son environnement dynamique est très estompée. L'espace de l'église est exporté et recréé dans les places et les rues, dans les champs et les montagnes, – lieux – qui doivent, au moins temporairement, se transformer dans une icône de l'Univers. Le temple chrétien lui-même est compris comme une sorte de

structure transparente et comme une substance spirituelle mobile. Selon le chercheur russe, nous avons un excellent exemple de manifestation de ce type de pensée dans les fresques post-byzantines des monastères moldaves du XVI^e siècle, – monastères – où l'iconographie de l'autel est reproduite sur les façades et où le programme liturgique s'ouvre vers le monde extérieur qui est ainsi interprété comme une Église – Kosmos (p. 27).

Nous pouvons constater que le livre *L'hiérotopie – Les icônes spatiales et les images-paradigmes dans la culture byzantine* d'Aleksei Lidov enrichit le cercle des problèmes et des solutions de ses démarches antérieures, manifestés au cours du projet international *Hierotopy: Studies in the Making of Sacred Space*⁴ et présentés dans ses articles et ses livres d'avant 2009⁵. Abondamment illustré, avec un détaillé résumé en langue anglaise et un appareil scientifique mis bien au point, ce livre ouvre une voie nouvelle dans l'interprétation de plusieurs phénomènes de l'art médiéval et constitue une précieuse contribution à l'étude de la culture orthodoxe.

Constantin I. Ciobanu

¹ L'empire de Byzance, la Russie, le Caucase, les Balkans, les Pays Roumains et le Proche Orient.

² Terme formé des racines grecques des mots *hiéros* (=sacré) + *topos* (=lieu).

³ Terme formé des racines grecques des mots *topos* (fr.: lieu) et *hétéro*, (fr.: autre): lieu autre. L'*hiérotopie* est un concept lancé par Michel Foucault dans une conférence de 1967 intitulée *Des espaces autres*.

⁴ Trad. fr.: «*L'hiérotopie : études au sujet de la création des espaces sacrés*», Moscou, 2004.

⁵ *Hierotopy. The creation of sacred spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Moscou, Maison

d'édition Indrik, 2006; *The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture*, in: *L'Artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, édition de Michele Bacci, Pisa, 2007; *The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space*, in: *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, édition de E. Thuno et G. Wolf, Rome, 2004; *Image-Paradigms' as a Notion of Mediterranean Visual Culture: a Hierotopic Approach to Art History*, in: *Crossing Cultures. Papers of the International Congress of Art History*, CIHA – 2008, Melbourne, 2009, pp. 177 – 183.

Notes

Silvan. *Portretistul. Silvan: The Portrait Artist*, București, ed. ICR, 2011, 190 p. + 200 ill

Romania has produced some notable cartoonists and caricaturists in recent history, including the *Vanity Fair* artist Pal (Jean de Paléologue, 1860-1942), David Ghilchik (1892-1972), Saul Steinberg (1914-99) and André François (Andre Farkas, 1915-2005). However, another major artist in this field whose name is less well-known outside his native country is Silvan (Silvan Ionescu, 1909-99), the subject of this newly published book (in Romanian and English) by his son, the distinguished historian and art historian, Professor Adrian-Silvan Ionescu, Director of "G. Oprescu" Institute of Art History.

Born in Dobrun, Oltenia, in south-western Romania, on St Silvan's Day 1909, the son of an engineer, Silvan had his first caricature published (as 'Zorro') in 1926 when he was 17. He later studied

architectural engineering at the famous Technische Hochschule in Berlin and whilst a student produced some striking caricatures of his professors (some of which are reproduced in the book). He also studied at the Kunstakademie and at about that time met and became friends with the conductor Herbert von Karajan and the actress Brigitte Helm (star of Fritz Lang's iconic 1927 film, *Metropolis*). After graduation he returned to Romania, settling in Ploesti where he worked as an architectural engineer. During the Second World War he served in the 5th Pioneer Regiment before being transferred to the propaganda department of the Chief of Staff's Technical Bureau.

After the war he returned to architecture (he later designed an open-air theatre for the celebrated historian and former Prime Minister of Romania, Nicolae Iorga), but also contributed drawings and illustrations to numerous magazines, books and other publications, and had work accepted for group exhibitions from 1947 (his first solo show was in 1963).

It is estimated that he produced more than 100,000 drawings during his lifetime, which spanned the reign of four Romanian kings and four presidents. He always drew from life, rejecting the use of photos which he believed distorted the link between the artist and his subject. He also preferred to call his drawings 'portraits' rather than 'caricatures', as they did not depend on exaggeration to achieve their aim (the cover design of the book incorporates a handwritten scrap of faded paper in which Silvan describes this attitude).

His technique was to sketch his subjects very quickly while attending concerts, plays or readings, using a soft black pencil. He would then work this up later with indian ink and sometimes gouache, watercolour or pastel. The finished drawings could often be very dramatic, as can be seen from the portraits of the Romanian poets Tudor Arghezi, George Bacovia and Ion Barbu reproduced in the book. Other more familiar figures in this collection include Eugene Ionesco, Constantin Brancusi, George Enescu, Sir John Barbiroli, Herbert von Karajan, Yehudi Menuhin, Arthur Rubinstein, Dmitri Shostakovich, Igor Stravinsky and Pablo Picasso. There are also some fine self-portraits and images of his wife and son in the opening section 'Family Portraits', and the whole is rounded off by a section 'Silvan Seen by Others' which includes oil paintings by Elvira Pop and Crivez and caricatures by one of the leading Romanian caricaturists of today, Stefan Popa-Popas.

Published by the Romanian Cultural Institute in Bucharest this well-designed, 192-page softback volume contains more than 200 portraits of celebrities from the world of letters, theatre, music and fine art, many reproduced in full colour and printed on good-quality art paper. There is also an informative 30-page introduction by Silvan's son (who also compiled the biography at the end of the book and selected the illustrations). Though native English-speakers may quibble about the quality of some of the translations, nevertheless this handsome volume is a fine testament to the work of a great Romanian artist.

Mark Bryant

RUXANDA BELDIMAN, *Castelul Peleş, expresie a fenomenului istoric de influență germană*, (Le Chateau de Peleş, expression du phénomène historiciste d'influence allemande) Editions *Simetria*, București, 2011, 301 pages avec des illustrations.

L'ouvrage constitue la thèse doctorale de Ruxanda Beldiman soutenue à l'Université Nationale d'Arts de Bucarest en 2009. Le titre dévoile l'intention de l'auteur de remettre en discussion, dans un contexte toutefois actuel, le sujet de l'historisme, sujet que des historiens tels que Leo Bachelin, Jakob von Falke avaient analysé à la fin du XIX^e siècle. Ayant pour point de départ ces repères bibliographiques auxquels

s'ajoutent des perspectives récentes sur l'historisme architectural, l'étude de Ruxanda Beldiman s'étend sur plusieurs plans destinés à expliquer la manière dont le château de Peleş a été construit et décoré. On analyse l'engagement et la vision des premiers propriétaires du château, le Roi Charles I^{er} et la Reine Elisabeth (Carmen Sylva). Le livre inclut une section intéressante portant sur le statut d'amateur et de connaisseur du Roi Charles I^{er}, dont la vision a laissé son cachet sur le monument, ainsi que sur des détails liés à sa formation artistique. L'auteur, afin d'appuyer sur ces idées, rappelle ses études à l'Université de Bonn, où il avait suivi les cours d'histoire de l'art donnés par Anton Springer. „...le Prince cultive l'intérêt pour le monument historique, pour la problématique de la restauration du patrimoine architectural, tout autant des domaines qu'il allait entourer, plus tard, d'un intérêt particulier lorsqu'il saurait choisir le monument symbole de la nation (l'Eglise épiscopale de Curtea de Argeș), en décider la restauration et y installer la nécropole de la famille royale.”

Un chapitre important est dédié à la présentation des collections de peinture originale et des copies réalisées par des artistes roumains et étrangers d'après des œuvres se trouvant dans des musées et des collections européens. Parmi les réalisateurs de ces peintures se trouvent les viennois Gustave et Ernst Klimt, le peintre officiel de Sigmaringen, Eugen Ritter Gotha, Gustav Bregenzer. En tant que commanditaire de ces copies, le Roi fait un geste historiciste assumé par un personnage officiel instruit dans l'esprit des valeurs patrimoniales. Non seulement la peinture, mais aussi, les intérieurs du château de Peleş créent le même effet du musée. En respectant le goût et les exigences bien définies des propriétaires du château, les décorateurs ont imaginé des intérieurs historiques censés à raccorder ceux qui s'y rendaient à la tradition culturelle européenne.

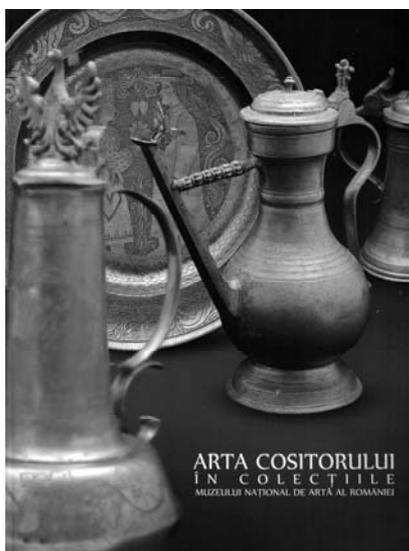
Les collections d'art, arts décoratifs, armes et numismatique, ainsi que l'architecture proprement dite, rappellent un passé qui apporte de la légitimité et du prestige au présent, à l'Etat roumain récemment créé. Le château de Peleş représente un legs culturel de la royauté, ce que le jeune auteur réussit parfaitement à démontrer.

Corina Teacă

Arta cositorului în colecțiile Muzeului Național de Artă al României (L'art de l'étain dans les collections du Musée National d'Art de Roumanie), un catalogue réalisé par Adriana Adam et Carmen Tănăsioiu, Muzeul Național de Artă al României, București, 2011, 192 p. et ill.

Le catalogue, réalisé dans les éditions du Musée, accompagne une exposition organisée par Adriana Adam et Carmen Tănăsioiu dans les salons du Musée National d'Art à Bucarest, en décembre 2011.

Pourtant, il dépasse le but d'un simple catalogue, car il présente la collection d'objets en étain en entier (364 pièces). Ce volume s'inscrit dans la série des répertoires du patrimoine muséal si nécessaires et encore rares aujourd'hui, en dévoilant un domaine moins spectaculaire, mais non moins intéressant, de l'art du métal. Tous les objets de cette collection – exposés ou non – bénéficient d'une présentation concise (datation, atelier, inscriptions du propriétaire ou de l'artisan, dimensions, brève description) ; les pièces plus intéressantes sont accompagnées d'une photo de grandes dimensions, parfois aussi d'une esquisse dessinée du décor incisé, les autres, dépourvues de décor ou appartenant à des séries, disposent d'une image du type timbre à la fin du volume.



Les objets sont présentés par catégories typologiques, suivant la chronologie : c'est le principe adopté par l'autre catalogue dédié aux objets en métal du Musée, réalisé en 1968 par Corina Nicolescu pour l'orfèvrerie médiévale (*Argintăria laică și religioasă în Țările Române, secolele XIV-XIX*), dont la structure s'est avérée bien fonctionnelle. Dans le cadre de chaque catégorie, on ne fait de distinction régionale (Transylvanie – Europe) que pour les tasses à boire qui, tout en préservant la forme et le décor des tasses allemandes, mettent en évidence la riche activité des ateliers transylvains, parmi lesquels les ateliers de la famille Meldt de Brașov. L'avantage de cette présentation collective est d'inclure les objets en étain réalisés dans les ateliers transylvains parmi ceux appartenant à la grande production d'Allemagne, de Suisse, de Bohême, de France, d'Hongrie etc., en soulignant ainsi leur étroite parenté, de même que la circulation des modèles ou des artisans. La structure même de la collection invite à une présentation collective, car incluant, à côté des pièces fabriquées en Transylvanie, nombre d'objets provenus des ateliers européens, ainsi que des pièces

tardives (XIXe siècle), acquises pour la collection royale de Peleş.

Le volume dispose aussi d'une présentation générale de « l'art de l'étain », de son évolution le long de l'histoire en Europe et en Transylvanie, de sa technologie, du statut des confréries, pour continuer avec l'analyse des principales catégories des objets. Un très utile répertoire des poinçons rencontrés sur les objets étudiés accompagne le catalogue : des poinçons utilisés par les artisans, groupés par pays, des poinçons appartenant aux villes, poinçons pour la qualité du métal, poinçons de contrôle, de probe, ou indiquant la réutilisation de l'étain – chacun accompagné par sa photo.

Un long travail de recherche se dévoile ainsi sous l'aspect concis de ce répertoire : les identifications des artisans ou des ateliers de provenance des objets, les familles typologiques ou stylistiques, les datations, y compris les traductions des inscriptions formulées parfois dans une langue allemande aussi archaïque qu'approximative. Une excellente illustration accompagne ce répertoire, dont la maquette graphique sobre met davantage en valeur le délicat éclat de l'étain.

Ioana Iancovescu

Dictionarul sculptorilor din România. Secolele XIX-XX, Vol. I, Lit. A-G (Le dictionnaire des sculpteurs de Roumanie. XIX-XX siècles)

Ioana Vlasiu (sous la coordination de) Editura Academiei Române, Bucarest 2011, 254 p, 350 ill.

Le dictionnaire, en tant qu'espèce littéraire, demeure sous le signe inévitable de l'utilité : être adressable c'est apparemment sa principale qualité, mesurable selon le critère de l'efficacité.

Dans le champ de l'historiographie artistique, le dictionnaire peut être subsumé à l'histoire quantitative de l'art, étant ainsi un repère utile pour l'évaluation de l'état des lieux global de la discipline, ainsi que pour celui, particulier, des traditions locales ou nationales. Un historien de l'art allemand affirma ainsi, en 2002, que la dernière décennie du siècle passé peut être envisagée comme « das Jahrzehnt des Wörterbuchs »¹ (la décennie du dictionnaire), et les années qui suivirent confirmèrent la profusion de cette publication, de plus en plus nombreuse.

Envisagée à travers une perspective quantitative, la parution du *Dictionnaire des sculpteurs de Roumanie* est, *ab initio*, salulaire en ce qu'elle augmente une série de publications qui, en Roumanie, n'excella pas par ses dimensions.

Une lecture qualitative du volume coordonné par Ioana Vlasiu révèle d'autant plus l'opportunité et l'efficacité de la publication. Le collectif d'auteurs regroupe nombreux historiens de l'art, appartenant à des générations différentes, la grande majorité étant affiliés à l'Institut d'Histoire de l'Art « George

Oprescu » de Bucarest (Virginia Barbu, Ruxanda Beldiman, Irina Cărăbaș, Olivia Nițiș, Corina Teacă, Gheorghe Vida), auxquels s'ajoutent Alexandra Titu, Adriana Șotropa, Gabriel Badea-Păun et Tudor Stăvilă. Ils sont tous reliés par un trait qui leur est commun : la rigueur du chercheur, doublée par l'option intellectuelle ferme pour l'espace de la modernité artistique. J'aimerais évoquer ici, dans un ordre subjectif, Ioana Vlasiu, reconnue pour la pertinence et le sérieux de ses études qui redimensionnèrent des artistes, époques, genres et styles, ainsi que Adriana Șotropa, qui se trouve à l'origine du volume dédié à Paciurea et le symbolisme dans la sculpture roumaine.

Deux prémisses ont présidé, me semble-t-il, à l'élaboration du dictionnaire : la délimitation du domaine – la sculpture – et la rédaction effective des entrées sur les artistes. La première n'a pas été dépourvue de difficultés et dilemmes, les auteurs privilégiant – de manière raisonnée – une approche plus restrictive du genre, en « se limitant aux acceptions classiques de la sculpture, ainsi qu'à celles consacrées par la modernité et l'avant-garde historique » (*Argument*, p. 5). De point de vue méthodologique s'affirme ainsi une distinction nette par rapport à l'autre dictionnaire dédié à la sculpture roumaine, *Un siècle de sculpture roumaine*, publié en 2001 par la Fondation Meta (sous la coordination de Alexandra Titu), qui abordait une conception plus étendue du genre, incluant l'installation et le *performance*.

Cependant, le discours proposé par Ioana Vlasiu est significatif en tant que partie intégrante d'une histoire de la sculpture dans l'espace roumain, en ce qu'il souligne la dimension exceptionnelle de celle-ci en raison de l'absence d'une tradition antérieure à la modernité. Autrement dit, la sculpture, dans son acception occidentale, naît chez nous avec Ion Georgescu. Sa « jeunesse » est compensée – ou peut

être consacrée – par le grand nombre de sculpteurs – un millier à peu-près, un quart desquels étant mentionnés dans ce premier volume, indexant les entrées de A à G.

La structure des entrées du dictionnaire est claire, énoncée dès le début (le modèle étant, selon la mention de l'argument, le *Lexique général des artistes*, coordonné par K.G. Saur à Munich-Leipzig à partir de 1992) et contenant des données sur : le nom, les études, les expositions personnelles, les expositions collectives et de groupe, l'art public, les symposiums, la présence dans les musées, les écrits des artistes et la bibliographie (allant des dictionnaires jusqu'aux sites internet).

Sans aspirer à l'établissement d'une hiérarchisation en valeur, le *Dictionnaire* offre une perspective différenciée des sculpteurs roumains analysés, allant de quelques lignes (Paraschiva Gălușcă, p. 226) à quelques pages (Gheorghe D. Anghel, p. 32-35, ou, inévitablement, Brâncuși, p. 83-92).

J'aimerais mentionner, finalement, que ce dictionnaire – comme par ailleurs tous les écrits du même genre – est à la fois prévisible et imprévisible : le lecteur (re)trouvera des noms consacrés, ainsi que des artistes moins connus, inconnus ou même oubliés. Nous sommes ainsi en droit de parler de la dimension récupératrice de certaines histoires et bibliographies artistiques, qui vont compléter nos connaissances sur l'histoire de notre art moderne.

Contenant seulement les premières sept lettres de l'alphabète, ce dictionnaire nous induit un état de frustration (personnellement j'aimerais lire, toujours dans un ordre subjectif, les entrées sur Mircea Spătaru, Aurel Vlad ou Nicolae Șaptefrați) et, conséquemment, d'attente des prochains volumes, censés mener à bien le regard systématique sur les sculpteurs roumains modernes et contemporains.

Ruxandra Demetrescu