

Cornel Tatai-Baltă

Les sources européennes de la gravure sur bois de Blaj

Series Byzantina 6, 75-86

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Les sources européennes de la gravure sur bois de Blaj

Cornel Tatai-Baltă, Alba Julia

Dès le temps des évêques Inochentie Micu et Petru Pavel Aron, Blaj a été et il reste jusqu'à présent ouvert aux grandes valeurs spirituelles et culturelles, aux idées nouvelles, vraiment progressistes, véhiculées à travers l'Europe et d'autres zones de la Terre. C'est ainsi que la petite ville du confluent des deux Târnaves apporta une contribution remarquable au développement de la culture et de la science roumaines, de la conscience nationale et, finalement, à la construction de la Roumanie moderne, libre et européenne, au plus large sens du mot.

Il suffit de nous référer aux oeuvres historiques, philologiques, philosophiques, théologiques ou didactiques des représentants de l'École Transylvaine, des révolutionnaires de 1848 ou à celles des braves érudits qui ont déployé leur activité dans la deuxième moitié du XIXe s. ou bien au cours du tourmenté XXe s.

Une preuve supplémentaire de la liaison de Blaj au circuit de valeurs culturelles et artistiques européennes c'est aussi le fait d'avoir cultivé à réel succès la gravure sur bois qui servit à orner d'illustrations, cadres de feuilles de titre, frontispices, vignettes et initiales de livres ecclésiastiques y imprimés¹. Sans doute, à Blaj fut créé, entre 1750–1830, le plus important centre de xylographie roumaine de la Transylvanie, des XVIe–XIXe siècles. Cette affirmation s'appuie sur les critères qualitatif et quantitatif².

¹ A. Lupeanu-Melin, *Xilografii de la Blaj, 1750–1800*, Blaj 1929; Gh. Opreșcu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. I, București 1942, p. 121–214.

² Voir pour détails et bibliographie: C. Tatai-Baltă, 'Gravorii în lemn de la Blaj (1750–1830)', *Apulum*, 12 (1974), p. 629–641; 13 (1975), p. 719–745; 15 (1977), p. 705–727; 20 (1982), p. 221–239; 21 (1983), p. 245–262; 22 (1985), p. 183–196; 23 (1986), p. 211–222; *Idem*, 'L'activité des graveurs sur bois de Blaj (1750–1830)', *Revue Roumaine d'Histoire*, 25 (1986), 1–2, p. 113–121; *Idem*, *Gravorii în lemn de la Blaj (1750–1830)*, Blaj 1995; *Idem*, 'L'imprimerie de Blaj (1747–1830)', *Magyar könyvszemle*, 2 (2002), p. 113–128; *Idem*, *Interferențe cultural-artistice europene*, Blaj 2003, p. 13–63.

Il est à propos de noter que les xylographes du renommé centre ecclésiastique, culturel et politique transylvain eurent à leur portée de nombreux modèles parus surtout dans les livres roumains au Sud et à l'Est des Carpates, à savoir Râmnic, Bucarest, Buzău, Târgoviște, Snagov, Jassy, Rădăuți etc.



Fig. 1. Petru Papavici Tipograf, *L'Incrédulité de Thomas*, 1768, *Penticostar*, Blaj, 1768

Du point de vue iconographique et stylistique, les xylographies roumaines sont fidèles à la tradition byzantino-balcanique et byzantino-russe. De tels ouvrages, assez nombreux, il y en a aussi à Blaj. À titre exemplaire nous pouvons citer *La Descente aux Limbes*, de Sandu, de *L'Évangile*, 1765³ et *La Cenne de Mamvri*, probablement de Petru Papavici, de *L'Octoïk (Recueil de chants religieux)*, 1783⁴. Pour la première illustration, on a pu recourir à celle signée par Ioanichie Bakov, dans *Le Penticostar (Recueil de prières du carême et pour le temps écoulé entre Pâques et la Pentecôte)* de Buzău, de 1701, alors que pour la seconde à *L'Octoïk*, paru également à Buzău, en 1700. Les illustrations exécutées par Petru Papavici Râmnicéanu, le plus prolifique graveur de Blaj, venu de l'Olténie, en témoignent

³ *Idem*, *Gravorii în lemn de la Blaj...*, p. 79–80.

⁴ *Ibidem*, p. 119.

aussi. On n'en mentionne que celles du *Penticostar* (1768) et du *Minologhion* (1781) pour la réalisation desquelles il a préféré les illustrations du *Penticostar* de 1743⁵, et celles de *L'Antologhion* de 1737 de Râmnic respectivement⁶.



Fig. 2. Popa Mihai Tipograf, L'Incrédulité de Thomas, 1742, Penticostar, Râmnic, 1743

Dans les xylographies ci-dessus, le moment principal de l'action se déroule, de préférence, au premier plan, tout en conférant à l'image une note de solennité. Les silhouettes des personnages, marqué d'une attitude hiératique atténuée et d'une élégance recherchée, sont dessinées dans leurs lignes essentielles. Certes, la tentative de suggérer les volumes n'y manque pas. L'expression des figures est tendue et spiritualisée. Les visages ne sont pas rendus par un passage graduel d'une nuance à l'autre, les cheveux et la barbe sont traités plutôt d'une manière linéaire. En dépit de cela, les personnages relèvent d'une certaine individualisation. Ils sont habillés de costumes antiques ou byzantins dont les plis laissent souvent deviner de façon arbitraire les formes du corps. Les plans sont comprimés,

⁵ *Ibidem*, p. 87–91.

⁶ *Ibidem*, p. 100–109.



Fig. 3. Petru Papavici Tipograf Râmnicéan, *Le Concile des anges*, 1779, *Minologhion*, Blaj, 1781



Fig. 4. Mihai Râmnicéanu, *Le Concile des anges*, 1736, *Antologhion*, Râmnic, 1737

l'interprétation de la perspective se limite à une projection illusionniste restreinte. Tout byzantine est également la disposition verticale aussi bien des personnages que des architectures, alors que l'impression de profondeur spatiale est suggérée par la superposition des plans. La manière de styliser les fragments de paysage (collines, tertres) et la végétation (fleurs, arbres) est évidemment de tradition byzantine. La spécificité décorative, saisissable dans presque toutes les gravures, est à la fois suggérée par les surfaces blanches. Toutefois, certains détails réalistes et pittoresques font leur apparition.

Petru Papavici exécute aussi des xylographies d'une influence ukrainienne certaine⁷. Dans ce sens les xylographies *La Crucifixion* et *L'Entrée de Jésus à Jérusalem* (datée 1773) de *Strastnic* (1773), toutes les deux ressemblant à celles parues dans *Les Actes des apôtres* (Lvov 1639), signées par Ilia (Anagnost)⁸, artiste ukrainien de réputation internationale. La source ukrainienne est aussi confirmée par les illustrations *Saint Jean Chrysostome*, *Saint Basile le Grand* et *Saint Grégoire le Grand de Messe* (1775), similaires avec celles des *Missels* parus à Kiev en 1620, 1629, et 1639. Ces gravures ressemblent beaucoup à celles de Striatyn de 1604⁹.



Fig. 5. Petru Papavici, *La Crucifixion*, *Strastnic*, Blaj, 1773

⁷ Voir pour détails et bibliographie: C. Tatai-Baltă, 'Receptarea xilogravurii ucrainene la Blaj', *Ars Transsilvaniae*, 4 (1994), p. 97–113; *Idem*, *Pagini de artă românească*, Blaj 1998, p. 42–53. À noter que les xylographies ukrainiennes se trouvent dans l'aire de diffusion de l'art allemand ou de celui italien.

⁸ *Idem*, 'Receptarea'..., p. 101–102; *idem*, *Pagini...*, p. 46–48. On précise que la xylographie *La Crucifixion* est datée par Ilia Anagnost en 1639 mais elle paraît aussi dans d'autres livres ukrainiens.

⁹ *Idem*, 'Receptarea'..., p. 102, 111; *idem*, *Pagini...*, p. 48–49.



Fig. 6. Petru Papavici Tipograf,
Saint Jean Chrysostome,
Messe, Blaj, 1775



Fig. 7. Saint Jean Chrysostome,
Missel, Kiev, 1620

Il est bien connu que Popa Iancu de Sâncel, entré dans les Ordres des moines basilien de Blaj sous le nom de frère Isaïe (avant 1762), a été à Kiev où il a appris le slavon si bien pour traduire *Les Visions de Saint Grégoire le Grand*¹⁰. Grâce à ses voyages, le moine Isaïe rapporta sûrement à Blaj des livres ukrainiens, dont certains étaient illustrés, qui furent ultérieurement utilisés comme source d'inspiration par les graveurs sur bois et particulièrement par Petru Papavici.

En plus, nous savons qu'en 1777, la bibliothèque de Blaj possédait, entre autres, 18 titres de livre ukrainien, en 30 exemplaires¹¹.

Bien que généralement traditionaliste, dans la conception de ses gravures, Petru Papavici s'inspire parfois des modèles de la Renaissance (voir, par exemple, *L'Adoration des Bergers, Minologhion, 1781*)¹² ou baroques (voir, par exemple, *Le Cadre de la feuille de*

¹⁰ T. Cipariu, *Acte și fragmente*, Blaj 1855, p. 107; I. Rațiu, 'Din trecutul ordului bazilitan', *Anuarul institutelor de învățământ gr. cat. din Blaj*, Blaj 1912, p. XIII; Ș. Manciulea, *Biblioteca Centrală din Blaj*, Blaj 1939, p. 18.

¹¹ C. Dima-Drăgan, 'Un ensemble bibliologique roumain de Transylvanie date de l'année 1777 (D'après un manuscrit latin inédit)', *Studia bibliologica*, 4 (1980), no. 1, p. 43.

¹² Tatai-Baltă, *Gravorii...*, p. 102.

titre, *Acatistier – Recueil d’hymnes à la Vierge*, 1774)¹³, très probablement de source allemande. Cependant, au point de vue thématique et interprétatif, chez les graveurs Vlaicu, Ioanițiu Endrédi, Sandu le Typographe (Moldave, actif à Rădăuți, Buzău et Jassy) et chez certains auteurs restés anonymes, l’influence de l’art occidental, notamment du gothique tardif, de la Renaissance et du baroque allemand, est encore plus évidente.

Dans ce même ordre d’idées, une place particulière est occupée par les dix illustrations sur onze réalisées par Vlaicu pour *Le Ceaslov (Le Livre d’heures)* de 1751: *Le Monastère de Blaj, Jésus au jardin de Gethsémani, Jésus devant Pilate, L’Outrage, La Mise sur croix, La Sainte Communion, La Crucifixion, La Descente de la croix, La Mise en tombeau, La Résurrection*¹⁴. Tout en abandonnant les modèles traditionnels de large circulation dans l’ambiance byzantine, Vlaicu a eu de préférence recours aux sources occidentales; c’est donc grâce à lui que l’illustration de livre roumain changea de ca; autrement dit, il contribua à son renouvellement tout en lui conférant une voie plus réaliste.

Nous sommes en état de constater que Vlaicu s’était trouvé sous l’influence de la xylographie allemande de l’époque de la Renaissance – longtemps imprégnée de réminiscences du gothique tardif, tout comme la peinture d’ailleurs – au prestige et à la diffusion de laquelle Albrecht Dürer apporta, on le connaît, une contribution remarquable. Il est à remarquer par exemple les ressemblances entre l’illustration de Vlaicu, *L’Outrage* et la xylographie de Dürer, exécutée en 1509, qui fait partie du *Petit cycle de la Passion*¹⁵. Nous pourrions également établir certaines analogies entre *La Mise sur croix* de Vlaicu et les créations allemandes, en l’occurrence celles de Dürer: un dessin à la plume et au pinceau sur papier recouvert d’une première couche de couleur verte, mis en relief de blanc, lavis noir (*Grüne Passion*, 1504) et une xylographie de 1509, qui fait partie du *Petit cycle de la Passion*¹⁶.



Fig. 8. Vlaicu, *L’Outrage*,
Livre d’heures, Blaj, 1751

¹³ *Ibidem*, p. 95.

¹⁴ Voir pour détails: *idem*, ‘Xilogravurile lui Vlaicu de la Blaj (1751–1752)’, *Acta Musei Napocensis*, 20 (1983), p. 823–842; *idem*, *Gravorii...*, p. 49–63.

¹⁵ *Idem*, *Xilogravurile lui Vlaicu...*, p. 827–828; *idem*, *Gravorii...*, p. 55–56.

¹⁶ *Idem*, *Xilogravurile lui Vlaicu...*, p. 828–829; *idem*, *Gravorii...*, p. 56–57.

L'influence d'Albrecht Dürer est perceptible même dans la manière dont la xylographie non signée de l'ouvrage rédigé en latin, *Votiva apprecatio*, et paru à Blaj en 1760 est conçue. Celle-ci représente en trois registres disposés sur la verticale: *La Sainte Trinité (Le Couronnement de Marie)*; *l'emblème de l'évêque Petru Pavel Aron*; *le panorama de Blaj*. Nous considérons que la source d'inspiration de cette illustration est la xylographie de Dürer, *L'Assomption (Le Couronnement de Marie)*, 1510, qui fait partie du cycle *La Vie de Marie*¹⁷.

L'Annonciation, œuvre signée par I(oanițiu) E(ndrédi) dans *L'Octoik* de 1783, met de nouveau en évidence l'influence exercée par le grand artiste allemand de la Renaissance. La composition et certains éléments du détail réapparaissent dans ses œuvres représentant *L'Annonciation*. Parmi celles-ci, citons une xylographie, datée de 1510, du *Petit cycle de la Passion*, et un dessin – aquarelle de 1526. D'autres analogies sont rencontrées dans la xylographie *Le Christ se montre à Sa Mère*, 1509/10, du *Petit cycle de la Passion*, qu'on vient de citer¹⁸.

Nous possédons aussi d'autres exemples de l'accueil de la xylographie allemande de la Renaissance à Blaj. Tel est le *Cadre de la feuille de titre*, composé de façon équilibrée, gravé par Sandu le Typographe pour *L'Évangile* de 1765. Pourtant, malgré les cadres similaires, en quelque sorte, des livres *Le Cercueil d'or*, Sas-Sebeș, 1683 et *Les Actes des apôtres*, Bucarest, 1683, on croit bien que l'origine de toutes celles-ci se trouve dans les xylographies de Hans Holbein le Jeune qui orne *Geographia universalis* de C. A. Ptolemaeus, parue à Basel en 1545. Le livre contient des bords de pages gravés sur bois et il connut quelques éditions antérieures et postérieures à celle qu'on a citée: 1540, 1542 et 1552. On y rencontre la même disposition latérale des princes des apôtres, Pierre et Paul, ainsi que la disposition des symboles des quatre évangélistes aux coins¹⁹.

L'origine allemande est aussi évidente dans la xylographie anonyme qui représente *La Nativité de Jésus* du *Molitvenic*, 1784. À ce propos, il est à voir la xylographie au même thème, exécutée par Wolfgang Stuber, qui a déployé son activité à Nürnberg entre 1587-1597; Il est déjà bien connu que l'artiste copiait des gravures de Dürer. La présence des instrumentistes dans le marge de la scène rappelle directement certaines xylographies de Dürer²⁰.

Par conséquent, les xylographes de Blaj ont emprunté à l'art allemand divers schémas de composition ainsi que certains détails, prêtant plus d'attention à la suggestion de la perspective et du volume, en utilisant plus judicieusement l'ombre et la lumière. Les figures se meuvent avec plus d'aisance alors que leurs attitudes et gestes témoignent d'une constance forte (?)²¹.

¹⁷ *Idem*, 'Înrăurirea unei xilografuri de Dürer asupra ilustrației din *Votiva apprecatio*, Blaj, 1760', *Apulum*, 42 (2005), p. 285–289.

¹⁸ *Idem*, *Gravorii...*, p. 72–73.

¹⁹ *Ibidem*, p. 77–78.

²⁰ *Ibidem*, p. 120.

²¹ Voir pour détails et bibliographie: *idem*, 'Influența lui Dürer și a unor artiști germani asupra xilografurilor de la Blaj din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea', *Apulum*, 43 (2006), no. 2, p. 159–171.

Il serait à propos de noter que l'artiste Ioanițiu Endrédi réalise une gravure intéressante sous divers aspects que nous ne rencontrons pas dans les livres imprimés à Blaj; la gravure en question a été enlevée de la plaque de bois incisée et conservée dans les collections du musée de la localité. L'ouvrage représente *Saint Étienne* dans un décor architectural inspiré de la Renaissance italienne²².

Pour ce qui est de la xylographie de Blaj, le baroque ne contamine pas son caractère profond (esprit) mais touche seulement à sa forme extérieure; elle y emprunte seulement quelques éléments. L'aspiration donc vers la grandiloquence, l'extravagance décorative, les gestes théâtraux, les attitudes pathétiques et le mouvement impétueux sont absents.

Le baroque a pénétré dans la xylographie de Blaj, soit directement, soit indirectement, par la Valachie et la Moldavie, l'Ukraine, la Russie (?) et par d'autres voies²³.

Au début du *Livre d'heures* de 1751, richement illustré par Vlaicu, apparaît la xylographie *Le Monastère de Blaj*. Celle-ci présente la cathédrale de Blaj, le premier édifice baroque du milieu roumain de la Transylvanie dans son état primaire²⁴.

Les illustrations *Saint Jean Damascène*, de *L'Octoïk*, 1760 et *Le Baptême du Seigneur*, du *Molitvenic* (1784), exécutées par Ioanițiu Endrédi sont également de facture baroque. On pense que la source d'inspiration du premier ouvrage c'est une xylographie qui lui ressemble beaucoup et qui paraît dans les livres *Chestodnev* (1700), *L'Abécédaire de Policarp* (1701) et *Irmologhion* (1702), imprimés dans le lointain Moscou²⁵.

Les quatre évangélistes gravés par Sandu le Typographe, pour *L'Évangile* de 1765, sont inscrits chacun dans un cadre baroque en forme d'ellipse, étant lui aussi à son tour inclus dans un quadrilatère aux motifs végétaux traités sur le même style. Habillés de vêtements richement drapés, les évangélistes sont placés dans des cadres dont les éléments décoratifs pourraient être remontés à l'art de la Renaissance. Ceux-ci se combinent parfaitement avec les motifs ornementaux puisés au baroque (les volutes). Il est certain que le maître Sandu pour les portraits des évangélistes Mathieu et Luc utilisa les représentations similaires attribuées à Antim Ivireanul, de *L'Évangile gréco-roumain* de Bucarest, de 1693.

Le Cadre de la feuille de titre du *Polustav* de 1773, exécuté par Sandu le Typographe, est typiquement baroque. Toutefois, ses inscriptions explicatives sont écrites en slavon.

Pour *Le Pentecostar* de 1768, Petru Papavici a grandiosement gravé *Le Cadre de la feuille de titre*; il l'a soigneusement dessiné en forme de niche d'autel baroque. Les deux pilastres sont décorés de médaillons ovales avec des saints du monde orthodoxe. Le couronnement en segment d'arc est fendu au centre, où est placé un ample cartouche

²² *Idem*, *Gravorii...*, p. 73–74.

²³ Voir pour détails et bibliographie: *idem*, 'Le baroque dans la gravure sur bois de Blaj', *Ars Transsilvaniae*, 2 (1992), p. 77–91; *idem*, *Pagini...*, p. 13–27.

²⁴ *Idem*, *Le baroque...*, p. 80–81; *idem*, *Pagini...*, p. 15–17.

²⁵ Voir pour détails et bibliographie: *idem*, 'Modelul rusesc prezumtiv al unei xilografuri de Ioanițiu Endrédi', *Ars Transsilvaniae*, 7 (1997), p. 203–212; *idem*, *Din arta și cultura Blajului*, Alba Iulia 2000, p. 5–14.



Fig. 9. Ioanițiu Endrédi, Saint Jean Damascène, Octoïk, Blaj, 1760



Fig. 10. Saint Jean Damascène, Chestodnev, Moscou, 1700

baroque, limité de volutes. Dans ce cartouche s'inscrivent la figure de Jésus-Christ en vêtements d'archevêque bénissant des deux mains ainsi que de petits anges. Sur le socle de la niche prend place l'Annonciation, flanquée de la figure du boeuf ailé et de l'aigle, auxquels correspondent, sur le couronnement, l'ange et le lion ailé, complétant ainsi les symboles des évangélistes.

Du point de vue architectonique, *Le Cadre de la feuille de titre*, réalisé par le maître de Blaj est identique à celui de Gligorie T. et Sandul T. de *L'Antologhion* de Jassy de 1755, repris dans *Les Actes des apôtres* de Jassy de 1756. Nous croyons que les auteurs respectifs ont, à leur tour, utilisé un modèle ukrainien qui orne *L'Antologhion* de Lvov de 1632, repris dans *L'Octoïk* de 1639 et 1644 de la même localité.

L'influence du baroque est aussi évidente dans l'ouvrage *La Source de Vie*, du *Recueil d'hymnes à la Vierge* de 1774, exécuté par Petru Papavici. Marquée d'une légère rhétoricité dans ses attitudes, la Mère de Dieu avec l'Enfant dans ses bras est placée sur un trône richement orné et surmontant un bassin où s'écoulent des fils d'eau, celui-ci étant délimité par des lignes courbes. En bas de la gravure, des gens boivent de l'eau par cette source de la vie spirituelle.

La source d'inspiration du *Cadre de la feuille de titre* du *Molitvenic* de 1784 est également baroque. L'auteur en est anonyme. Le cadre a la forme d'une couronne végétale ovale à laquelle un petit crucifix est accroché. Autour de la couronne est enroulé un ruban sur lequel sont cités les Mystères de l'Église Orientale. La couronne est soutenue d'un socle délimité de volutes. L'ensemble est inclus dans un cadre rectangulaire où des motifs végétaux sont disposés. Des compositions semblables, nous en avons rencontrées chez le grand maître du baroque, P. P. Rubens: *Le Portrait de l'humaniste Justus Lipsius* du livre de Lucius Annaeus Seneca, *Opera*, Antverpia, 1632; *Le Portrait du duc Olivares* du livre de Luitprandus Ticiniensis, *Opera*, Antverpia, 1640²⁶.

Cette influence multidimensionnelle de l'art occidental sur la gravure sur bois de Blaj pourrait facilement être expliquée par le fait que cette petite ville entretenait des rapports étroits avec l'Occident, par l'intermédiaire de l'Église Gréco-Catholique. L'abondance d'ouvrages imprimés occidentaux (et orientaux aussi), de divers siècles, dans les bibliothèques renommées de cette ville, offrait vraisemblablement aux graveurs un contact direct et permanent avec les réalisations graphiques. La très grande circulation de recueils de gravures et livres illustrés, surtout au XVIe s. ainsi qu'aux siècles suivants constituait pour les graveurs actifs de la Transylvanie un fond riche des sources d'inspiration. De l'autre côté, l'influence byzantine traditionnelle, dans cette partie de l'Europe, avait beaucoup perdu de son intensité dans la deuxième moitié du XVIIIe s. et au début du siècle suivant²⁷.

Rémarquons aussi que, même si les xylographes de Blaj préfèrent des thèmes iconographiques spécifiques à l'art occidental, comme par exemple *La Madone sur le croissant de lune* de Ioanițiu Endrédi, illustration parue dans *Les Actes des apôtres* de 1767, toutefois, nous constatons une forte persistance analogue des thèmes iconographiques de la culture byzantino-balcanique et byzantino-russe. Quant au traitement stylistique, l'influence occidentale s'avère beaucoup plus évidente que dans d'autres centres de production de la xylographie de l'époque ou antérieurement²⁸.

Trois xylographies inspirées de la réalité qui constituent des documents importants de l'époque, tirent leur origine d'images similaires diffusées à l'Europe centrale ainsi qu'à l'Ouest de l'Europe. Elles occupent, en effet, une place exceptionnelle dans l'histoire de la xylographie roumaine.

Il s'agit du *Monastère de Blaj* de Vlaicu (du *Livre d'heures*, 1751), du *Panorama de Blaj* (de *Votiva apprecatio*, 1760, toutes les deux mentionnées ci-dessus) et enfin de l'ouvrage resté longtemps méconnu, qui représente, sur une feuille volante, *l'Iconostase de la petite*

²⁶ C. Tatai-Baltă, I. Mârza, 'Cărți cu ilustrații de Rubens în Biblioteca Batthyaneum din Alba Iulia', *Revista muzeelor și monumentelor*, 25 (1988), no. 3, p. 76–89, fig. 6 et 14.

²⁷ Tatai-Baltă, *Gravorii...*, p. 130.

²⁸ *Ibidem*, p. 131.

*église de la cour du château épiscopal de Blaj; les funérailles de l'évêque Petru Pavel Aron de Sandu (1764)*²⁹.

La première xylographie représente la cathédrale de Blaj, dotée à ses débuts d'une seule tour sur la façade; le deuxième ouvrage représente la plus ancienne image de Blaj; la troisième nous fait, entre autres, connaître l'icône de la Madone, qui pleure à la mort de l'évêque Petru Pavel Aron, en 1764³⁰; l'œuvre fut peinte en 1736 par Grigorie Ranite et placée dans l'iconostase de la petite église épiscopale.

Par conséquent, les modèles de tradition byzantine ne sont plus repris avec tant d'acharnement. L'art, en l'occurrence la xylographie du livre ecclésiastique suivait les mêmes standards européens que l'imprimerie, la culture et l'enseignement, avaient déjà adoptés et promus à Blaj³¹.

Réalisés avec tant de talent et de dévouement, les xylographes de Blaj vont atteindre un niveau artistique européen dont les artistes Roumains de tous les coins en bénéficieront. Parmi ceux-ci, ce seront surtout les xylographes issus de divers centres d'imprimerie comme ceux de Buda, Sibiu, Braşov, du Monastère de Neamţ, de Bucarest et d'autres.

Enfin, il est intéressant de signaler que l'influence des xylographes est aussi perceptible même dans la création des artistes modernes du XXe s., tels Flaviu C. Domşa, Octavian Smigelschi et Anton Zeiler³². Cette dernière remarque fait preuve du rôle éminent de Blaj et relève parallèlement la contribution de la xylographie sur la floraison et le développement de la culture artistique roumaine.

Traduit par Aurica Tomşit

²⁹ Voir pour détails et bibliographie: *idem*, 'Une valeureuse gravure sur bois de Sandu (XVIIIe s.), conservée au Musée du Banat de Timişoara', *Ars Transsilvaniae*, 5 (1995), p. 75–83.

³⁰ Voir pour détails et bibliographie: *idem*, 'Considerații cu privire la icoana Maicii Domnului "care a lăcrimat" la moartea episcopului Petru Pavel Aron (1764)', *Ars Transsilvaniae*, 6 (1996), p. 57–63; *Icoana plângătoare de la Blaj 1764*; M. Porumb, *Un veac de pictură românească în Transilvania. Secolul XVIII*, Bucureşti 2003, p. 55–59.

³¹ C. Dima-Drăgan, A. Avramescu, *Die Illustration im altrumänischen Buch (1508–1830)*, in: *Borsenblatt für den Deutschen Buchhandel – Frankfurter Ausgabe*, Nr. 17, vom 24. Februar 1981, p. 518, 524.

³² Tatai-Baltă, *Gravorii...*, p. 132–133.