

**„MAREYEUSE” ȘI „PÉCHEUR”  
DE ÉMILE LOUIS PICAULT,  
ÎN COLECȚIA DE SCULPTURI  
A MUZEULUI MUNICIPIULUI BUCUREȘTI**

*Dr. Liana Ivan-Ghilia*

**Abstract:** Two statuettes signed by the French sculptor **Émile Louis Picault** (born in Paris, on August 24<sup>th</sup>, 1833 – died in Paris, in 1915) owned by the Museum of Bucharest, testify upon the theatrical, idyllic lifestyle in the salons of the Bucharest of yore – a lifestyle very much influenced by European fashion. The presence of these two messengers of the French civilisation in Bucharest suggest a wider conjuncture in the genesis of modern Romania, when a shift of mentalities was happening, from the Orient to the West, accelerating Romania’s European integration.

**Key words:** society, salon, academism, modernization, taste, idylism.

Eterogenitatea unui inventar de muzeu reflectă, între altele, complexitatea vieții culturale locale, de-a lungul timpului, evoluția gustului, modificarea convingerilor, a exigențelor, nuanțe ale progresului urban. Obiecte diverse exprimă, explicit sau implicit, realități ale epocilor în care au fost create sau ale momentelor de istorie prin care au trecut, păstrând, pentru muzeograful dornic să le investigheze, un important potențial expresiv. Prezența a două statuete semnate Émile Louis Picault<sup>1</sup> în complexul context patrimonial al Muzeului Municipiului București atestă, dincolo de propria lor poveste (despre modul cum au fost gândite, executate, colportate, despre filonul de inspirație al sculptorului, despre sculptorul însuși – autor prolific, talentat, apreciat), realități ce ajută la reconstituirea unui element pe cât de important pentru istoric, pe atât de volatil: atmosfera convivialității bucureștene *high-life*, din ultimele decenii ale veacului al nouăsprezecelea și de la începutul secolului douăzeci,

---

1. **Émile Louis Picault** (24 august 1833-1915) s-a născut la Paris, unde a și murit. A studiat pictura cu Henri Royer (1869-1938, cu studii la École des Beaux Arts din Paris și la Academia Julian). A expus la Saloanele oficiale în perioada 1860-1914, obținând o mențiune, în anul 1883. Sculptor longeviv și sărăcuțos, cu o carieră îndelungată, a realizat numeroase lucrări conforme exigențelor contemporanilor săi. Este autorul unui monument dedicat lui Joseph Lakanal (1762-1845), personaj important al Revoluției Franceze, teolog, filosof, pedagog; membru al Masoneriei, din orașul francez Foix. Opera sa cuprinde cu predilecție statuară de mici dimensiuni - alegorii, lucrări cu subiecte patriotice sau figuri de luptători și eroi mitologici împodobiți uneori cu deverse în latină sau franceză. Criticii nu l-au remarcat în mod deosebit; în schimb publicul larg i-a apreciat mai ales statuetele din bronz, meticolos lucrate, bine cotate chiar și astăzi, la licitații europene ori americane.

sugerând indicii edificatoare despre momentul excepțional al sincronizării românești cu valorile și realitățile europene, când elitele endemice (decidenți politici sau generatori de cultură), descoperitoare ale civilizației apusene, reveneau în țară, după instructive călătorii prin marile Capitale ale Artelor, spre a contribui la construcția unei țări regenerare.

De la „*priveală și zăbavă*” nobilii bucureșteni treceau, se știe, la viața organizată după jaloane occidentale, iar unul din nucleele în jurul cărora s-a coagulat cosmosul societății dâmbovițene a fost Salonul<sup>2</sup> de tip parizian, implicând scenografii, costume, reguli, practici, influențând arhitectură, modă, mobilier, limbaj, coduri de conduită, devenind, cu alte cuvinte, o adevărată *instituție*. Într-un asemenea salon își vor fi găsit adăpost „*Pescarul*” și „*Pescărița*” (după titlul ei autentic, „*Negustoreasa de pește*”) – personaje a căror alură ce juxtapune aspirația pentru perfecțiune formală izvorâtă din rigoarea neo-clasicismului de odinioară și propensiunea romantică pentru eleganța mișcării aplicată unor personaje idealizate, aducea o notă de *bon-ton* și *joi-de-vivre* în locuința proprietarilor lor, încântându-le și instruindu-le, în același timp, oaspeții.

Lucrările sculptorului francez merită a fi aduse în atenția publicului contemporan, ca eşantioane de frumusețe conformă etaloanelor culturale bucureștene din perioada sfârșitului de veac XIX și prima jumătate de secol XX. Nu trecuse multă vreme de când relaxării tradiționale în spațiul privat al căminului i se substituise, subtil, actul de elevare prin accesul la artă, fie ea pictură, sculptură, muzică, literatură, teatru, dans – toate regăsindu-se în ambianța locuințelor bucureștene, la scară adaptată, desigur, scenografiilor domestice. De la huzurul puțin productiv al cutumelor orientale, petrecerea timpului a progresat spre tentativa cultivării personale, căci în marile case bucureștene, generos deschise elitelor locale sau din străinătate, apăreau cărți și obiecte decorative de import, ostentativ etalate spre impresionarea musafirilor reuniți cu diverse ocazii.

Apropierea de Paris a vechiului București nu trebuie să surprindă prea mult, căci principala urbe dâmbovițeană prezintă, la o analiză sumară, câteva similitudini cu alte capitale prestigioase europene, iar evoluțiile înregistrate în mediul citadin indică – și confirmă – configurația arhitectural-ambientală ce se înfiripa în viitorul Mic Paris, încă de la mijlocul veacului al XIX: nenumărate construcții private, inițial realizate preponderent din lemn, au fost reconstruite din materiale mai trainice, preferabil din cărămidă, urmare a unei calamități artificiale: „*Focul cel mare*”, din

---

2. Salon – termenul provine din Italia: *sala – salone*; moda însăși a reunirii unor invitați în jurul unei gazde recunoscute pentru spiritualitate, opulență, cultură, s-a răspândit din Italia quattrocentistă, spre alte țări europene, între care Franța, unde denumirea de „*salon*”, consacrată în spațiu și timp, ar fi fost elaborată după jumătatea veacului al șaptesprezecelea.



1847. Asemenea, „*Parisul a fost ... multă vreme, un oraș de lemn*” – observa Fernand Braudel, în cunoscuta sa lucrare „*Structurile cotidianului*” (1984, II, 9). Din cauza incendiilor, parizienii – ca și bucureștenii, – au recurs la materiale mai scumpe și mai durabile. „*Materialele se succed astfel în timp și această succesiune marchează o linie a progresului și a îmbogățirii*” (Braudel, 1984, II, 10). Aceeași linie a progresului este decelabilă în înfrumusețarea interioarelor ce reunesc materiale nobile și obiecte prețioase; „... *mobilierul, sau mai degrabă ansamblul decorului casei, depune mărturie despre ampla mișcare economică și culturală care duce Europa (...) spre progres*” (Braudel, 1984, II, 37).

În arhitectura palatului Suțu, bunăoară, regăsim (pe la 1834 – momentul construirii edificiului, pe vremea lui Costache Suțu – cât și la 1864, momentul amenajării interiorului, prin grija fiului lui Costache, Grigore Suțu) elemente ornamentale și arhitecturale cu o interesantă evoluție europeană, precum ferestrele largi<sup>3</sup> (prelucrări libere ale formulelor gotice), tavanul în casetoane<sup>4</sup>, din sufragerie, a cărui sorginte ne conduce către Italia seicento-ului, parchetul în mozaic<sup>5</sup> încă păstrat, la etaj, sau sobele albe, cu decor rafinat. Acolo, statuete din bronz, produse de sculptori parizieni, se vor fi integrat chiar mai firesc decât siluetele desuete ale eventualilor vârstnici conservatori, ce încă străbăteau, greoi, voluminoși, cu gugiumanele și caftanele lor, vastele spații, printre delicate fotolii de stil Louis Philippe și oglinzi de Murano.

Preocuparea pentru noul tip de confort inspirat de Occident accentua interesul pentru ornament, iar statuetele – mai ales cele din bronz nu arareori patinat ori aurit – deveneau prezențe obligatorii. Pseudo-realismul lor oferea ochiului avid de desfătare versiuni ameliorate ale unor tipuri sociale considerate reprezentative, între care „*paysan-ii*” își aveau prestigiul demult consolidat (încă de pe vremea „*pășorițelor*” versailleze) al unui pitoresc total rupt de realitate, asemenea celui al creaturilor lui Picault (Pescarul și Pescărița sa: tineri, mlădioși, abia acoperiți de costumele cu falduri elegant pliate pe anatomia armonioasă, athletică, punând în valoare

3. „*Trebuie să așteptăm secolul al XVIII-lea pentru ca marea fereastră să apară și să se impună, cel puțin în casele bogate*” (Braudel, 1984, II, 42).

4. „*Plafonul – numit în Franța **planchet** ca și podeaua – era **podeaua podului***” (Braudel, 1984, II, 38). „*La începutul veacului al XVIII-lea, o modă venită din Italia acoperă bârnela și grinziile cu chesoane de lemn sculptat, aurite, împodobite cu picturi mitologice. Abia în secolul al XVIII-lea începe voga tavanelor albe. Tencuiala și stucaturile încarcă șarpanta de lemn și sub straturile lor acumulate, se întâmplă să regăsești astăzi, prin casele vechi, bârne și grinzi pictate ... cu flori și cartușe*” (Braudel, 1984, II, 38).

5. În secolul al XVII-lea european, „*pardoseli din plăci ceramice se găsesc pretutindeni, chiar în locuințele modeste. (...) În ceea ce privește parchetul, în sensul modern, numit **parchet de asamblaj**, el apare în secolul al XIV-lea, dar nu cunoaște marea vogă decât în cel de-al XVIII-lea, cu multiple variante, în „mozaic”, în **point d'Hongrie** ...*” (Braudel, 1984, II, 38).

gesticulația echilibrată, cu posturi alese ce conferă volumetriilor o alură aproape levitatorie, sugerând astfel că truda traiului la malul mării este senină, aseptică – o scenă delectabilă de balet, în marele dans al existenței cu tente bucolice).

Viața de salon bucureștean – ce acomoda fără reticențe diverse secvențe și fațete ale „*realismului*” idilic francez – și-a dezvoltat complicațiile ca interstițiu-tampon ce alătura și relaționa, precum două vase comunicante, viața publică și lumea privată. În Vest, exegeții observaseră cum, în veacul al XVIII-lea, „*Europa nu renunță (...) la pompa mondenă, ea sacrifică totul vieții de societate, mai mult ca oricând, dar de aici înainte, individul se străduiește să-și apere viața privată. (...) În marile orașe,...) totul costă din ce în ce mai scump; luxul nu mai cunoaște frâu; atunci se impun reședința modernă, apartamentul modern, concepute pentru viață mai puțin grandioasă, dar mai agreabilă*” (Braudel, 1984, II, 54). După un secol, pentru spațiul românesc în curs de modernizare, Europa occidentală devenea sursă de inspirație și autoritate culturală, într-un moment în care ea însăși – Europa – se afla în plin proces de transformare: cezura operată prin Revoluția de la 1789, laicizarea, intervenția, în gândirea socială, a *Pozitivismului* – cu al său adevăr *construit*, deosebit net de cel *Dat* – modificau radical lumea tradițională, edificând un orizont antropocentric în vertiginos proces de artificializare<sup>6</sup>, conform cerințelor unei noi clase sociale emancipate, generatoare și gestionare de valori materiale productive și reproductive, cu legi și circuite proprii ce aveau să eclipseze, treptat dar irevocabil, pare-se, ordinea lucrurilor înțelese conform convingerilor medievale de odinioară (când preocuparea supremă a creaturii umane era descifrarea Voinței divine în Semnele ubiquie ale Creației).

Parte consistentă a acestui „*adevăr*” construit a reprezentat-o „*idilizarea*” ca procedeu artistic prin care idealul conceptualizat, gândit și transpus în formă-materie, specific canoanelor clasice autentice, se vedea „*edulcorat*”, ajustat cât să poată fi perceput și îndrăgit de „*consumatori*” de artă novici (adevărați „*parvenus*”), preferând efortului de a înțelege o creație de mare anvergură, satisfacția facilă survenită la întâlnirea cu un obiect comprehensibil, general-acceptabil. Odată ajunși în centrele spiritualității artistice din vestul continentului, mulți căutători de frumos din Principate se orientau, la rândul lor, către piese „*vandabile*” neo-clasice, academice, apoi Art Nouveau, ce frizau uneori artizanatul, luând mai greu în considerație (sau chiar ignorând) marea sculptură, iar fenomenul comportă o doză de firesc, având în vedere condițiile din și în care evoluau concepțiile și preferințele.

Nu trebuie uitat că, la începutul istoriei artei moderne românești, marii sculptori din Principate au avut de înfruntat limitele unui public de regulă vag

6. „*Adevărul care ar leza societatea trebuie să dea loc erorilor salutare*” – Paul Hazard, comentând pe Charles de Montesquieu (1956, 320).

educat și în lentă formare, a cărui cerere se vedea frecvent surclasată de orice oferte avangardiste. „*Forme fără fond*”, noutățile erau transpuse într-un mediu de re-început de lume (modernă, românească) în care abia se înfiripau principii estetice. Este interesant că Émile Louis Picault (1833-1915) a fost aproape perfect contemporan cu Auguste Rodin (1840-1917); distanța dintre „*Pêcheur*” și „*L’Homme qui marche*” acoperă inefabilul interval dintre talent și geniu, între conformismul canonic, bine încetățenit, inteligibil, și îndrăzneala novatorismului încă neomologat critic, neobișnuit, contrariant, interesant doar pentru puținii „*connaisseurs*” autentici. Astfel, se explică succesul de public al unui sculptor precum É. Picault, în Bucureștiul unde Ettore Ferrari<sup>7</sup>, de pildă, avea întâietate față de românul Ion Georgescu<sup>8</sup>, în opțiunile comanditarilor de monumente publice neîncrezători în talentul artistului autohton, în schimb ferm convingși de superioritatea profesională a confratelui său consacrat peste hotare.

Stilistic, conform modelor românești specifice veacului al XIX-lea, academismul făcea accesibilă lecția de pretențioasă austeritate a neo-clasicismului<sup>9</sup>. „*Neoclasicismul devenea (...) o emblemă (...) a modernității*” (Ispir, 1984, 71), „*Utilitatea*” faptului de artă, prin intermediul căreia era perceput clasicismul, implica și producția, precumpănitor artizanală, de sculptură din prima jumătate a secolului al XIX-lea, dar, mult mai semnificativ, o anumită opinie asupra rosturilor sculpturii, cu durabile consecințe ulterioare. Binecunoscutul adagiu al lui Alexandru G. Golescu-Negru”... un tablou sau o statuie națională, este ca o petrificare a unei mari gândiri naționale, poporul o prinde pentru că ea are o formă care trece din generație în generație”... rezumă, în fond, un întreg program clasicist. Sculptura, ca și pictura, fac gândirea accesibilă simțurilor; solidificând-o în forma perenă, incoruptibilă” (Ispir, 1984, 72). „*O iconografie alegorică și ornamentală de sursă*

7. Sculptorul italian (1845-1929) este autorul statuii lui Ion Heliade Rădulescu (inaugurată la 1879), din fața Universității București.

8. Ion Georgescu (1856-1898) - autorul statuii lui Gheorghe Lazăr (inaugurată în 1886).

9. „*Idealul clasic al omului este astfel o structură eternă, un model uman permanent, capabil să fie restaurată și să dirijeze cultura omenescă în orice moment. S-ar putea deci vorbi de idealul clasic al omului fără nici o raportare istorică, pentru că el reprezintă o grupare de tendințe etice așa de logic angrenate, încât, prin necesitatea lui internă, se ridică peste orice determinare temporală*” (Vianu, 1982, 400).

„*Universul omului clasic era dominat de spirit*” (Vianu, 1982, 403). „*(...) poate antiteza cea mai izbitoare cu idealul clasic o găsim în spiritul modern al reformei sociale (...). Înțelepciunea antică lucra la ameliorarea cadrului de viață al umanității prin înobilarea individului. Reformismul social modern a socotit (...) drept o cale mai bună însăși munca de perfecționare aplicată direct cadrelor sociale de viață. Astfel, în timp ce înțeleptul devenea un tip omenesc aproape nereprezentat în epoca noastră, se impunea din ce în ce mai puternic figura reformatorului social (...). Reformismul social modern nu se poate lipsi de idealurile înțelepciunii antice*” (Vianu, 1982, 497).

*antichizantă se cristializează (...) pe fațadele clădirilor, în statuara grădinilor și în plastica funerară; mulajele pătrund în practica învățământului artistic (...) După 1860, registrul utilitar al sculpturii se lărgiște încă odată cu integrarea comenzii particulare, a cererii de busturi ...” (Ispir, 1984, 73) și de statuete grațioase.*

Revenind la ambianța salonului ca epicentru de viață mondenă bucureșteană, apare dominantă o anumită teatralitate – descifrabilă în trucajele vestimentare ale balurilor mascate, dar și ale costumelor fastuoase, purtate zilnic; în amenajarea interioarelor cu oglinzi vaste în apele cărora să apară multiplicat spații, costume, figuri; în iluzionismul pereților „placați” cu simili-marmură și deschiși spre orizonturi false ale eventualelor picturi murale „*en trompe l’oeuil*”; în clar-obscurul draperiilor grele, la adăpostul cărora se desfășurau petreceri regizate după programe elaborate, conținând recitaluri, vodeviluri, cuplete, poeme, șansonete, momente pregătite sânguincios. Rămâne un exemplu de citat impunătoare a schemă de spectacol reprodusă de Emanoil Hagi Mosco, în celebra sa lucrare „*București. Amintirile unui oraș. Ziduri vechi. Ființe dispărute*”, Ion A. (Zizin) Cantacuzino, directorul de atunci al Teatrului cel Mare, devenea regizorul serbării organizate de Irina și Grigore Suțu, iar actorii erau oaspeții înșiși: până și sobra Irina Suțu accepta să interpreteze o piesă muzicală pe o temă altminteri stânjenitoare, intitulată (cu aluzie la ilustrul Domniei-sale soț) „*Doamne, cât sunt de înaltă, iar el – cât de scund!*” (en Français, evidentment, à la mode de chez-nous).

„*Este moda, într-adevăr, un lucru atât de frivol? Sau, așa cum socotim noi, ea este un semn care depune mărturie, în profunzime, despre o anumită societate, o anumită economie, o anumită civilizație? Despre avânturile lor, despre posibilitățile, despre revendicările, despre bucuria lor de a trăi?*” – se întreba Fernand Braudel (1984, II, 71). „*Presiunea următorilor, a celor care talonează primul pluton, și a imitatorilor animă tot timpul cursa. Și este așa pentru că prosperitatea privilegiază, împinge înainte un număr de proaspăt îmbogățiți. Există ascensiunea socială, afirmarea unei anumite bunăstări. Există progres material; fără el lucrurile nu s-ar schimba atât de repede. (...) Moda este și un nou limbaj, menit să descalifice pe cel vechi, o modalitate a fiecărei generații de a o renega pe cea precedentă și de a se deosebi de ea*” (Braudel, 1984, II, 72-73). „*Această modă contaminează totul, este un fel de a se orienta al fiecărei civilizații. Ea este felul de gândire ca și costumul, vorba de duh ca și gestul de cochetărie, felul de a primi la masă și grija de a sigila o scrisoare. Este felul de a vorbi. (...) Este felul de a mânca...*” (Braudel, 1984, II, 77).

Artificioase, ca și admiratorii lor umani, statuetele din bronz ce populau saloanele bucureștene, aveau, între altele, menirea să adapteze o realitate doar parțial acceptabilă (făcând să dispară mizeria socială eludabilă prin stilizare) la visul moral-estetic, de *Belle Époque*, al nobilimii bucureștene care, prin exercițiul rafinării, încerca certificarea și fortificarea aspirațiilor sale în fața vâlmășagului de

forțe subversive a căror contrapondere malefică avea să se răzbune, la un moment dat, în istoria ce se pregătea să vină, deschizând, în miezul „*visului ferice*”, paranteza primului război mondial.

**Bibliografie:**

- Braudel, F., 1984, *Structurile cotidianului*, Editura Meridiane, București, vol. I-II.
- Hazard, P., 1956, *European Thought in the Eighteenth Century*, Pelikan books, New York.
- Sypher, Wylie, 1960, *Rococo to Cubism in Art and Literature, Transformations in Style, in Art and Literature from the 18<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> Century*, Vintage Books, New York.
- Ispir, M., 1984, *Clasicismul în arta românească*, Editura Meridiane, București.
- Vianu, T., 1982, *Studii de filosofie a culturii*, Editura Eminescu București.
- Hagi Moscu, Em., 1995, *București. Amintirile unui oraș. Ziduri vechi. Ființe dispărute*, Editura Fundației Culturale Române, București.