L'avant-garde Russe et l'avant-garde Roumaine dans les Années 1920-1930[1]

Magda Cârneci
Directrice *ad interim*
Centre Culturel Roumain Paris

Synergies *Roumanie* n° 2 - 2007 pp. 33-44

Résumé : *L'avant-garde dans l'est de l'Europe ne peut être détaché de l'ensemble des transformations qui ont renouvelé l'expression artistique au début du xx^e siècle. Notre enquête vise à établir la spécificité de ce courrant artistique et littéraire tel qu'il s'est manifesté dans cette partie de l'Europe*

Abstract : *The avant-garde in the eastern Europe can't be detached from the ensemble of transformations which renewed the artistic expression of the early XX century. Our investigation wishes to establish the specificity of this literary and artistic current as it was manifested in this region of Europe.*

Mots-clés : *avant-garde, esthétique, modernisme*

Est-ce que l'avant-garde est encore un sujet de réel intérêt historique ? Est-ce que ce leitmotiv culturel – et, hélas, politique – des deux derniers siècles mérite encore d'être analysé, récupéré et mis en exergue ? À présent, quand tout semble avoir été dit à propos de ce sujet à la mode, peut-on se demander encore si l'avant-garde englobe un état plus général de la modernité, un de ses versants définitoires, ou si elle définit, par contre, une période historique du 20ième strictement délimitée ? Ces questions apparemment rhétoriques semblent pleinement justifiées dans le cadre culturel occidental, où s'est développé depuis plus de cinquante ans un « culte institutionnalisé » de l'avant-garde et où une forte « tradition du nouveau » a réussi à intégrer son histoire récente dans un grand nombre d'études et d'ouvrages, en lui consacrant une série impressionnante d'expositions de tout genre.

Cependant, les mêmes questions semblent prématurées pour l'espace de l'Europe Centrale et de Est, dont la continuité culturelle doit encore être rétablie à travers une course difficile contre la montre pour récupérer des fragments, des personnalités ou des moments entiers de son histoire ancienne ou récente. L'avant-garde – cet aspect clé de la modernité – est toujours en

BDD-A2248 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:08 UTC)

train de chercher sa place dans la conscience historique et critique des pays de l'Europe ex-communiste. Les préjugés hérités du passé, l'absence d'une information fiable et systématique ainsi que la tendance à s'évader de cette dimension provocante et radicale du modernisme artistique représentent quelques-unes des difficultés qui contribuent à la récupération encore lente de l'avant-garde à l'intérieur de chaque culture de la région.

Il existe également une autre difficulté, qui vient cette fois de l'Ouest. Comme tout historien spécialisé dans ce domaine le sait, mais le public large l'ignore, les personnalités, les groupes et les mouvements modernistes central-est-européens des premières décennies du 20ième siècle sont ignorés même à présent par les histoires occidentales de l'art moderne : cela, malgré le fait qu'au début du 20ième siècle ces mouvements avaient réussi à dépasser leur situation périphérique et à assumer un rôle créatif marquant dans la genèse de l'art européen d'avant-garde. Une partie assez importante de ce qui est devenu ultérieurement le modernisme international est apparue en fait à la périphérie de l'Europe industrielle – le constructivisme dans l'empire tsariste, le cubo-expressionnisme dans la Bohême habsbourgeoise, le dadaïsme dans le royaume de Roumanie, pour ne citer que quelques exemples. Et, comme l'affirmait l'historien américain Steven Mansbach dans une étude récente sur ce sujet[2], c'est dans cette immense aire géographique, située entre les Balkans et la Mer Baltique, que la mission sociale et le caractère progressiste de l'art moderne naissant se sont clairement articulés – et ont été même implémentés politiquement, comme ce fut le cas dans l'Union Soviétique et en Hongrie.

Il est probable que ces personnalités et mouvements modernistes central-est-européens ont été oubliés, d'abord et avant tout, à cause de la guerre froide qui, pendant un demi-siècle, empêcha la libre circulation de l'information et surtout sépara l'Est de l'Ouest du continent européen, en transformant la richesse et la spécificité des cultures de la région en un monolithe artificiel et monotone – le « bloc soviétique ». Pour cette même raison, le climat politique en Occident n'a pas permis une récupération équilibrée des programmes sociaux – souvent socialistes ou communistes – qui faisaient partie de l'esthétique révolutionnaire des mouvements d'avant-garde de l'Europe Centrale et de l'Est. Cela pourrait constituer une explication pour l'acceptation limitée de cette avant-garde dans le canon occidental, reconnaissance réduite qui ne s'explique peut-être pas seulement par les inconvénients linguistiques ou par la difficulté d'accès à des publications et à des oeuvres originales, mais qui s'explique peut-être aussi par le fait que les conditions historiques, politiques et sociales, auxquelles ces mouvements d'avant-garde apportaient une réponse créative, ont été ignorées ou obnubilées. Dans le climat de tension idéologique de la guerre froide, les chercheurs occidentaux et ceux des pays de l'Est du continent étaient également concernés par l'occultation des racines historiques et sociales de l'essor de l'avant-garde artistique, mais évidemment pour des raisons différentes[3].

Il serait utile de rappeler ici que l'intérêt pour le mouvement d'avant-garde de cette région s'est développé lentement à partir des années 70, lorsque toute une série d'études, d'expositions et de livres est venue compléter et nuancer l'image exclusiviste de l'avant-garde occidentale, tout d'abord avec

BDD-A2248 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:08 UTC)

la dimension spectaculaire de l'avant-garde russe/soviétique, et ensuite avec le domaine plus discret et plus particulier des mouvements d'avant-garde de l'Europe du centre-est. On peut même affirmer que l'intérêt énorme pour le phénomène avant-gardiste russe/soviétique, matérialisé à travers d'importantes expositions et de livres d'art de grande étendue, a freiné, dans une certaine mesure, les recherches sur l'avant-garde central-est européenne. Ce n'est que pendant les 15-20 dernières années que les études internationales et les expositions sur les mouvements d'avant-garde polonais, hongrois, tchèque, roumain et yougoslave[4] se sont multipliées, à tel point qu'elles ont mis en lumière le rôle majeur de ces mouvements dans l'atmosphère internationale novatrice de la première moitié du 20ième siècle.

Chose encore plus surprenante, les rapports entre les mouvements d'avant-garde russes et ceux de l'Europe du centre-est n'ont pas toujours été explorés en profondeur. En général, on pourrait dire que, situés entre l'Europe de l'Ouest et la toute récente Union Soviétique, les artistes et les mouvements central-est-européens des années 20-40 se trouvaient sous l'influence et l'attraction de ces deux espaces culturels forts – certes, à des degrés différents et dans des circonstances différentes, tout en essayant de promouvoir leur propre identité.

Il est également étonnant de voir que l'émergence des courants modernistes ait coïncidé dans ces pays avec la mise en place de l'identité nationale, qui a donné naissance à des spécificités culturelles locales et qui pourrait expliquer les difficultés d'implantation de ces nouvelles visions de l'art dans les pays concernés. Ainsi, si les oeuvres d'art expressionnistes, cubistes, constructivistes ou abstraites créées à Varsovie, Budapest, Prague, Bucarest ou Vilnius, peuvent paraître, d'un point de vue morphologique, similaires à celles créées à Moscou, Paris, Berlin ou Amsterdam, la manière dont elles ont été perçues par le publique autochtone ou par les apologistes locaux fut très différente. A l'origine de ces différences se trouve justement l'amalgame entre l'esthétique novatrice et les traditions locales encore très présentes, avec pour toile de fond une situation socio-économique arriérée, ainsi que leur utilisation dans la création d'une identité nationale au sein des nations et des états émergeants qui venaient d'être reconnus ou intégrés dans l'orbite occidentale.

En ce qui concerne l'accueil réservé au mouvement d'avant-garde russe, les choses sont encore plus compliquées. Pendant qu'ils essayaient de promouvoir une nouvelle vision du langage artistique et des transformations sociales, dans le cadre du projet utopique de « l'œuvre d'art totale » - qui semble avoir été illustré le mieux par la révolution artistique et politique russe à partir de 1917 - les avant-gardistes central-est européens ont dû faire face à des contraintes politiques complexes dans leur propre espace national. La façon dont le mouvement d'avant-garde russe a été perçu et intégré par les milieux novateurs des ces pays et pendant ces années tourmentées dépend beaucoup des anciens liens traditionnels entre les pays de cette région et le grand « frère slave » de l'Est, mais aussi des circonstances politiques de l'époque.

BDD-A2248 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:08 UTC)

Comme l'affirme Krisztina Passuth[5], au début des années 20, les avant-gardistes de l'Europe centrale pouvaient entrer en contact avec la nouvelle culture russe surtout via Berlin et de manières très différentes. Tandis que les artistes polonais et hongrois ont eu plus d'opportunités pour connaître directement le nouvel art russe, les artistes roumains et serbo-croates ont eu moins d'occasions pour le faire et seulement indirectement, par le biais des publications et de leurs contacts personnels avec d'autres artistes avant-gardistes qui venaient de Berlin, de Vienne ou de Budapest. Comme on le sait déjà, les artistes polonais Wladyslaw Strzeminski et Katarzina Kobro avaient travaillé avec Malevitch en 1919-1920 ; le Hongrois Bela Uitz et le Tchèque Karel Teige avaient visité la Roumanie au début des années 20. Les publications hongroises d'avant-garde, telles *MA* et *Egyseg*, ont joué un rôle actif dans la propagation des idées artistiques soviétiques, surtout en ce qui concerne le constructivisme et le productivisme.

Les ambassadeurs russes du constructivisme, comme par exemple El Lissitzky et Ilya Ehrenburg, ont également influencé l'évolution des groupes d'avant-garde est-européens de Vienne et de Berlin, à travers leurs livres et le magazine d'art trilingue *Veshch-Objet-Gegenstand*. Beaucoup d'artistes immigrants russes, qui vivaient à Berlin dans les années 20, ont attiré d'autres artistes venus de l'Ouest, mais aussi des artistes polonais, roumains, hongrois, etc.
L'exposition d'art russe à la galerie Van Diemen à Berlin en 1922 représenta une date importante dans l'histoire des relations des mouvements d'avant-garde central et ouest européens. Mais son impact fut inégal : les artistes polonais et hongrois ont été plus fortement influencés par cette exposition, tandis que les artistes tchèques et roumains l'ont été moins ; un décalage temporel y est apparu à cause de la distance géographique et des particularités propres à chaque contexte culturel national. En tout cas, étant données les influences russes, filtrées d'une manière plus ou moins appropriée à travers l'Europe, on peut considérer qu'après 1922, le constructivisme est devenu l'idiome le plus important du mouvement d'avant-garde à Berlin, Vienne, Amsterdam, dans le milieu hongrois et un peu plus tard à Varsovie, Prague, Bucarest et partiellement à Belgrade. Pour reprendre les termes de Krisztina Passuth, il est évident que le développement des mouvements nationaux en Europe Centrale coïncide avec l'expansion du constructivisme russe dans les années 20, qui donne naissance à des variantes locales multiples et diverses.

En ce qui concerne l'avant-garde roumaine, on peut y trouver des échos disparates de l'art révolutionnaire russe à partir de 1924, lorsque le magazine culturel *Contimporanul* cesse d'être une publication moderniste modérée et devient une publication d'avant-garde. C'est aussi l'année de l'apparition de deux autres magazines avant-gardistes, *Punct* et *75 HP* et celle de l'organisation à Bucarest d'une grande exposition d'avant-garde à laquelle sont présents, avec une ou plusieurs œuvres, des artistes européens connus tels Hans Richter, Kurt Schwitters, Hans Arp, Hans Mattis-Teutsch, Lajos Kassak, Karel Teige, Erich Buchholz, Marc Darimont, Joseph Peters, Arthur Segal, Wiking Eggeling, etc. Dans l'exposition, ces artistes sont accompagnés par quelques artistes roumains tels Constantin Brancusi (qui était déjà installé à Paris), Marcel Janco et M.H. Maxy (tous les deux revenus récemment de Berlin et respectivement

BDD-A2248 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:08 UTC)

de Zurich), ainsi que Victor Brauner, Milita Petrascu et Dida Solomon. Tous ces derniers artistes mentionnés font partie du « cœur » de l'avant-garde visuelle roumaine des années 20 et 30 ; à ces noms viennent s'ajouter d'autres artistes tels Hans Mattis-Teutch (qui, après avoir participé aux mouvements hongrois et allemands, s'est installé en Roumanie), Corneliu Michailescu et d'autres.

Leurs efforts, qui se sont manifestés surtout dans les publications citées plus haut et dans la revue *Integral* parue en 1925, mais également dans leurs expositions individuelles ou collectives et à travers un activisme culturel soutenu, ont permis aux idées innovatrices européennes de pénétrer le milieu artistique roumain, modérément modernisé, de l'époque.

Comme on l'a déjà vu, le constructivisme fut le principal courant adopté par les avant-gardistes roumains dans les années 20. Ainsi, le magazine *Contimporanul* s'affirmait, par son titre, comme « organe du constructivisme roumain », *Punct* avait un sous-titre explicite « magazine d'art international constructiviste », tandis que le sous-titre d'*Integral* était « magazine de synthèse moderne ». Les manifestes et les textes théoriques publiés dans tous ces magazines abondent en idées radicales et en formules spécifiques de l'ethos enthousiaste et utopiste du constructivisme. Des textes écrits par d'autres artistes européens connus – Theo van Doesburg, Lajos Kassak, Kurt Schwitters, Hans Richter, Mieczyslaw Szczuka, Le Corbusier, etc. – y étaient également publiés, souvent en version originale. Les illustrations de ces publications avant-gardistes mettent en lumière le même engagement visuel de type constructiviste à travers leur style géométrique et anguleux, utilisé dans le traitement des portraits, des paysages, des décors de théâtre et des compositions abstraites. D'autres magazines constructivistes ou modernistes, publiés à travers toute l'Europe et même ailleurs dans le monde, étaient constamment cités et commentés dans les pages de ces publications, signe d'une circulation intense des idées et des modèles visuels parmi les artistes roumains et leurs collègues étrangers, car ils se considéraient comme appartenant tous à la même « patrie européenne ». Pour donner un petit exemple, on peut rappeler qu'au Congrès des artistes constructivistes à Düsseldorf en 1922, Hans Richter fut chargé de représenter simultanément, et de manière équitable, les groupes constructivistes allemand, suédois, suisse et roumain.

Ainsi que certains analystes l'ont signalé[6], dans le milieu roumain le constructivisme a été perçu comme la synthèse du cubisme et du dadaïsme. Les textes théoriques de ses principaux promoteurs, Marcel Janco et M.H. Maxy, en reprennent fréquemment cette idée, en citant parfois, à côté, les noms de Mondrian, Malevitch et Picasso. Grâce à leur éducation française et allemande, à la participation directe de Janco dans le mouvement dadaïste entre 1916-1920 et à la participation de Maxy dans les expositions avant-gardistes à Berlin entre 1922-1923, leurs conceptions esthétiques étaient plutôt sous l'influence des promoteurs occidentaux du paradigme du constructivisme international que sous l'influence des promoteurs russes. Dans les publications roumaines d'avant-garde on trouve de nombreuses références au groupe *De Stijl* d'Amsterdam, au magazine *Blok* et aux artistes polonais, tandis que les références au constructivisme russe sont plutôt rares.

BDD-A2248 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:08 UTC)

Néanmoins, il y existe suffisamment de citations de noms de peintres, de dessinateurs, de metteurs en scènes et de théoriciens russes, ainsi que quelques articles bien informés sur l'avant-garde russe dans les domaine du théâtre, de la scénographie et du cinéma, pour pouvoir dire qu'il y avait toutefois une certaine connaissance de l'art soviétique des années 20 dans le milieu de l'avant-garde roumaine. À cette connaissance indirecte, par le biais des publications occidentales et central-européennes citées plus haut, s'ajoutent les contacts directs établis par Hans Mattis-Teutsch, Marcel Janco et Victor Brauner pendant leurs voyages en Occident, ce qui a permis une pénétration assez rapide des informations récentes, des publications, des livres et des albums d'art novateurs dans le milieu roumain.

Un exemple : à partir du premier numéro du magazine *Contimporanul*, qui, en 1924, marque le tournant vers un discours littéraire et visuel d'avant-garde, l'engagement fasciste de Marinetti est considéré comme une « spécificité italienne », tandis que le futurisme est perçu comme exempt de toute coloration politique : « …en Russie, le futurisme est l'art officiel des Soviétiques »[7], affirme explicitement le texte roumain. Dans les numéros suivants de ce magazine, dans les commentaires sur l'influence du constructivisme dans différents arts sont cités de temps en temps des artistes russes en guise de repères d'excellence : El Lissitzky pour la « construction graphique » (n°s 46 et 47), Stravinsky pour son « constructivisme distillé en cristaux » dans le domaine de la musique (n° 49), tandis que les nouvelles de Gorki sont citées à plusieurs reprises pour leur authenticité et leur force. Dans une critique sur l'exposition de Victor Brauner à Bucarest, est mentionnée la réaction violente d'un artiste officiel « obsolète » qui avait demandé l'intervention de la police contre ses innovations visuelles, considérées comme le signe pernicieux de l'« influence russe » dans le pays (n° 49). Les articles portant sur d'autres magazines européens d'avant-garde reprennent des informations sur les artistes russes et leurs prouesses artistiques.

Dans un numéro spécial consacré aux nouveaux théâtre et cinéma (n° 55-56), il est fait référence plusieurs fois au rôle de la Révolution russe dans ces deux domaines. La couverture montre un dessin typiquement constructiviste d'Alexandra Exter, intitulé « Costume de guerre ». L'article de Sandu Eliad sur « Le théâtre du théâtre » fait l'éloge de Meyerhold pour sa « lutte contre le naturalisme », pour son « théâtre stylisé », mais critique en même temps ses exagérations concernant le rôle limité de l'acteur qui est transformé par le système « biomécanique » en un élément « statique et passif ». Sandu Eliad fait aussi des commentaires positifs sur le livre de Taïroff, *Das Entfesselte Theater*, dans lequel l'auteur indique quels sont les pas nécessaires vers une nouvelle « synthèse théâtrale ». À part les articles sur « la dynamique de la scène », « le théâtre original », « le nouveau film », et les acteurs, signés par des avant-gardistes occidentaux et roumains, on trouve dans ce numéro spécial quelques reproductions des décors réalisés par Alexander Vesnine, G. Anenkoff, H. Leistikon, M. Janco et d'autres, ainsi qu'un article de Taïroff sur « L'acteur. Dilettantisme et professionnalisme ». Dans le numéro 59, Sandu Eliad parle à nouveau de Taïroff en tant que « créateur d'un théâtre dynamique et constructiviste » et de Meyerhold, qu'il considère comme « le créateur du

BDD-A2248 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:08 UTC)

théâtre stylisé et des séjours imposés comme un principe aux acteurs ». Un dessin de Rodchenko, intitulé « Construction », est reproduit dans ce même numéro du magazine *Contimporanul*.

On peut trouver d'autres exemples russes dans le magazine *Integral*, peut-être la plus cohérente publication roumaine d'avant-garde des années 20. Ayant comme sous-titre « magazine de synthèse moderne », *Integral* est « un organe du mouvement moderniste dans le pays et à l'étranger » qui assure une promotion active de la version roumaine du constructivisme appelé *intégralisme*. L'intégralisme est une tentative éclectique d'harmoniser tous les courants précédents et contemporains de l'avant-garde européenne à l'intérieur du contexte local, roumain, marqué par une réalité sociale et culturelle qui n'est pas encore prête pour des changements radicaux : à travers une synthèse esthétique, le but de l'intégralisme est justement de transformer la société roumaine en une société moderne et cosmopolite[8]. La mise en page, le graphisme et les illustrations d'*Integral* portent de manière visible la marque des principes constructivistes. Dans le deuxième numéro, consacré surtout au théâtre, aux décors et au cinéma, apparaissent des références au nouvel art russe. Dans un article portant sur « la mise en scène – les décors – les costumes », le peintre M. H. Maxy, directeur d'*Integral,* fait preuve d'une très bonne connaissance de ce qui se passait dans ces domaines dans le milieu international. En tant qu'ancien étudiant à Berlin du peintre Ernst Stern, assistant de Max Reinhardt, Maxy parle de « la nouvelle contribution constructiviste apportée par la Russie », dans un contexte de « convulsions théâtrales » dans les autres pays d'Europe, contribution due au fait que l'Union Soviétique est le seul pays influencé par une spiritualité issue d'une profonde transformation sociale. À côté de Stanislawsky, il mentionne Taïroff et Meyerhold avec leurs fameuses mises en scène d'après Racine, Shakespeare, Sophocle, Chesterton, Gide.

Quelques acteurs russes, tels Alice Koonen, Zeretelli et Eggert, sont admirés en tant que « nouvelles forces» de la scène soviétique. Mais c'est surtout dans ses propres dessins, très constructivistes, de costumes et de « constructions de scène » qui ressemblent aux décors réalisés par Vesnine, Popova ou Exter, que Maxy fait preuve d'une bonne connaissance des changements qui ont lieu dans le théâtre russe. Ces changements, il aurait peut-être eu l'occasion de les voir lors de la tournée en Allemagne et en France réalisée entre 1922-1923 par la compagnie de Taïroff. Néanmoins, il reste difficile à discerner dans son cas entre de possibles influences russes et les propositions constructivistes de même type venues d'Allemagne, des Pays-Bas ou de Belgique, certaines d'entre elles reprises dans les pages d'*Integral*.

Il semble que ce soient surtout la mise en scène et les décors qui mobilisent l'intérêt des avant-gardistes roumains pour l'avant-garde russe/soviétique. Tout au long des 15 numéros d'*Integral,* on retrouve des évocations portant sur les ballets de Diaghilev, sur la Chambre du Théâtre de Moscou, sur les décors réalisés par Gontcharova et Alexandra Exter, etc. Une tournée de propagande faite à travers l'Europe par Lounatcharsky, le commissaire du peuple pour l'éducation publique dans l'Union Soviétique, afin de promouvoir les arts soviétiques, occasionne une longue citation d'un extrait de son discours sur

BDD-A2248 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:08 UTC)

le théâtre soviétique : il s'agirait d'un « théâtre social, un théâtre moral, un théâtre d'idées, du contact avec les masses, un théâtre révolutionnaire capable de mobiliser le peuple », etc[9]. Le livre *Kunstismen* de El Lissitzky et Hans Arp, publié par Eugen Rentsch Verlag à Zurich en 1926, reçoit une critique positive dans le numéro 9 du magazine. Dans ce contexte, El Lissitzky est décrit comme étant « un peintre du gigantisme typiquement russe, le créateur et le théoricien de *Proun* et l'architecte vigoureux, malheureusement seulement sur papier pour l'instant, du Théâtre Mécanique à Moscou ».

C'est par l'intermédiaire de la compagnie de théâtre de Vilnius (Vilna à l'époque) que les avant-gardistes roumains, en particulier, et le milieu culturel roumain, en général, sont entrés en contact avec l'expérience vivante des grandes innovations venues de l'espace russe/soviétique. Les magazines avant-gardistes des années 20 publient beaucoup d'articles sur les spectacles de cette compagnie qui s'était installée à Bucarest pendant quelques années. À travers les décors et les mises en scènes réalisés pour des pièces de Gide, Pirandello, Gogol, Evreïnov ou Dymov, des concepts nouveaux, tels que « le théâtre synthétique », « l'acteur synthétique », « l'acteur acrobate », « l'acteur athlète », « la décoration constructive » venant de l'esthétique de Taïroff, ont trouvé un terreau fertile dans la pensée théâtrale et visuelle roumaine. Certains des artistes roumains d'avant-garde, tels que Maxy et Janco par exemple, ont créé des décors et des costumes pour les représentations théâtrales de la compagnie de Vilnius. Les échos de ces expériences peuvent être retrouvés également dans leur peinture et leurs textes théoriques.

Pour revenir à la peinture, des influences russes peuvent être décelées dans les œuvres des avant-gardistes roumains seulement de manière indirecte. Des « rimes » visuelles peuvent être découvertes entre, d'une part, les peintures « suprématistes » et les œuvres graphiques de certains artistes tels Malevitch, Ivan Klyun, Olga Rosanova, El Lissitzky, Klutchis, et, d'autre part, la conception graphique des magazines roumains *Punct*, *Integral* et *Contimporanul*. D'ailleurs, les noms de Malevitch et de Kandinsky (sans oublier Chagall, Tatline, Rodchenko, Gabo et d'autres) sont parfois mentionnés dans les publications roumaines, mais la production artistique de leurs promoteurs reste moins marquée par les principes suprématistes et abstraits. On peut présumer, par exemple, qu'il existe quelques similitudes entre les peintures et l' « architectonique » suprématistes de Malevitch et la série de reliefs blancs créés par Marcel Janco en 1916-1919 à Zurich, bien qu'ils aient été strictement contemporains[10]. À cette même période, les idées de Janco sur la peinture abstraite, considérée comme « un art plastique pur » en opposition avec le naturalisme et avec la peinture au chevalet, semblent présenter des similitudes avec la spiritualisation de l'art et la simplification radicale promues par Malevitch. Mais il semble plus probable que les deux artistes ont tout simplement partagé le même « Zeitgeist » esthétique de l'époque : une époque où Janco était considéré par Hans Richter et par Hans Arp comme un prédécesseur important du mouvement international de la « synthèse des arts plastiques ». Néanmoins, lorsqu'il revient en Roumanie, Marcel Janco renonce à ses recherches purement abstraites et revient à une sorte de « constructivisme oriental » dans sa peinture, une combinaison syncrétique entre expressionnisme, cubisme et constructivisme,

BDD-A2248 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:08 UTC)

afin de s'adapter aux goûts de ses compatriotes. C'est ce qu'a fait aussi M.H. Maxy, qui a professé dans ses écrits une vision d'ensemble du constructivisme et des autres courants d'avant-garde tels le cubisme, l'abstractionnisme et le surréalisme, tous synthétisés théoriquement dans l'*intégralisme*, mais qui a pratiqué une peinture plutôt éclectique, sorte de combinaison personnelle entre le cubisme analytique, le futurisme, le rayonnisme et l'abstractionnisme, plutôt qu'une peinture purement constructiviste ou néo-plasticiste. On peut retrouver cette même combinaison entre cubisme, futurisme et constructivisme dans les peintures des années 20 de Victor Brauner.

C'est dans le domaine de l'architecture que les avant-gardistes roumains ont véritablement réussi à matérialiser les idées cubistes et constructivistes, comme le prouvent de manière éloquente les constructions réalisées par Marcel Janco avec son frère à Bucarest dans les années 20 et 30. Mais ses choix étaient plus influencés par des architectes occidentaux tels que Bruno Taut, Oud et van Doesburg, Rietveld, Gropius, Mies van der Rohe et Le Corbusier, que par les architectes et les designers d'intérieur soviétiques, tels que Melnikov, Tatline, Ginsburg, Rodchenko, les frères Sternberg ou Synyavsky. Des reproductions de projets ou de constructions finies des architectes occidentaux cités ci-dessus sont souvent publiées dans les magazines roumains d'avant-garde.

Comme l'avait déjà affirmé M.H. Maxy en 1925, « le constructivisme s'exprime pleinement dans le domaine de l'architecture, tandis que dans les autres arts visuels son principe général continue d'être un système constructif qui a tendance à exprimer l'esprit de l'époque »[11]. On peut probablement discerner quelques idées des productivistes russes dans cette vision « pragmatique » des *intégralistes* roumains : ceux-ci considéraient le constructivisme, finalement, comme une impasse dans la sphère de la création picturale, tandis que dans les domaines de l'architecture, du design intérieur, des décors, des objets décoratifs et du design extérieur ils le perçoivent comme quelque chose de productif et de positif[12]. Ceci pourrait expliquer pourquoi les possibles influences russes, mentionnées plus haut, se manifestent précisément dans ces derniers domaines artistiques plus « appliqués ».

L'avant-garde, comme Tristan Tzara avait l'habitude de le dire, est d'abord un état d'esprit – explosif, extrêmement créatif, utopiste, subversif et contagieux. C'est dans le *ton* général et dans le *pathos* du discours théorique et visuel des avant-gardistes roumains que cette appartenance à un état d'esprit international, est la plus visible. C'est à l'intérieur de cet *ethos* de l'avant-garde européenne, qu'on peut déceler les caractéristiques nationales de chaque mouvement de l'Europe Centrale et de l'Est.

Si l'on doit maintenant tirer quelques conclusions concernant la vision roumaine sur l'avant-garde russe/soviétique dans les années 20, on pourrait dire que la perception esthétique l'emporte sur la perception politique, car les informations sur l'avant-garde russe sont plutôt indirectes, de seconde main et souvent obtenues par le biais des publications « sœurs » de l'Europe de l'Ouest et de l'Europe Centrale. À part le même « ton exalté », caractéristiques pour toutes les publications d'avant-garde, les informations sur l'Union Soviétique sont

BDD-A2248 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:08 UTC)

beaucoup moins précises dans le milieu roumain. En Roumanie, l'attitude poétique submerge l'attitude engagée politiquement. Autrement dit, en raison des nombreux filtres qui s'interposent et de la censure politique de l'époque, ouvertement opposée aux influence venant de l'Est du pays, le message radical, pragmatique et souvent politique des groupes de l'avant-garde russe a pénétré dans le milieu de l'avant-garde roumaine surtout par le biais de ses innovations purement plastiques des années 20. Ce n'est que dans les années 30 que leurs implications politiques ont été affirmées plus ouvertement par certains avant-gardistes roumains devenus communistes. Le théâtre, les décors, le cinéma, la conception graphique des publications venant de l'Union Soviétique étaient plus appréciés que la peinture et la sculpture, probablement en raison de leur application pratique, qui fait plus facilement les délices du mécénat et du grand public et qui peut être plus facilement défendue devant les autorités étatiques.

D'autre part, il y a aussi une tendance traditionnelle chez les Roumains de se tourner plutôt vers la culture occidentale et d'ignorer tout ce qui vient de l'Est. Cette attitude de rejet est motivée historiquement par les siècles d'influence de l'Empire russe dans les territoires de l'est du pays et par le « danger rouge » récent. Les avant-gardistes roumains étaient, d'une part, constamment partagés entre le cosmopolitisme occidental et l'anti-russisme traditionnel, et, d'autre part, confrontés à leur radicalisme social et internationaliste qui se heurtait violemment à la crainte de la révolution socialiste prédominant dans le reste de la société roumaine de l'époque.

En faisant leur apparition dans un milieu culturel récemment ouvert à la modernité, dans un pays où le mode de vie était encore traditionnel, on peut dire que les avant-gardistes roumains se sont positionnés comme les représentants spectaculaires d'une étonnante synchronisation culturelle européenne sur l'arrière-plan d'une désynchronisation socio-économique pré-moderne ; en s'appropriant beaucoup de formules esthétiques radicales, ils ont essayé, avec leurs moyens, d'introduire un style de civilisation et un horizon existentiel encore *in statu nascendi*.

Il est donc facile de comprendre pourquoi l'avant-garde roumaine n'est pas issue d'une tension sociale forte et pourquoi elle n'a pas eu d'ambitions politiques, comme ce fut le cas pour l'avant-garde russe ou hongroise. Les éléments extra-esthétiques, si importants dans les autres espaces de l'avant-garde européenne, ont joué en Roumanie un rôle mineur, quasiment décoratif[13]. Le radicalisme de l'avant-garde roumaine reste presque exclusivement culturel et son succès artistique trouve une explication presque exclusivement esthétique. Son utopisme modéré a pour objectif une modernisation meilleure et plus rapide du milieu autochtone, et non pas, comme dans le cas de l'avant-garde russe, une totale transformation du monde. Par conséquent, le messianisme de l'avant-garde roumaine a un aspect pragmatique, presque positif et fonctionnel. Son nihilisme est juvénile, son anarchisme est régénératif et progressif. Son anti-traditionalisme exclue les positions extrêmes et son expérimentalisme fait preuve d'une réflexion en termes d'objectifs et de conséquences, qui s'adapte de manière inévitable au milieu roumain en faisant le « compromis nécessaire ».

BDD-A2248 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:08 UTC)

L'originalité de l'avant-garde roumaine réside, comme l'ont signalé plusieurs spécialistes[14], dans sa tentative de transformer l'impulsion anarchique de l'avant-garde générique en une synthèse constructive et équilibrée. Sa faiblesse viendrait d'une certaine fluctuation théorique, de l'hésitation entre différentes tendances esthétiques contradictoires et de la tentation de se diriger vers un résultat artistique plutôt modéré en terme d'innovation. Cependant, dans la volonté du syncrétisme résiderait également sa force, en tant que preuve d'une capacité sélective particulière d'assimiler tout d'abord les idées qui seraient capables de s'enraciner dans l'espace culturel local. Ainsi, tout comme d'autres mouvements avant-gardistes du reste de l'Europe, le mouvement innovateur roumain de l'entre-deux-guerres oscille constamment *entre* avant-garde et modernisme.

Notes

[1] Une première version de ce texte a été publiée en anglais dans le catalogue de l'exposition « *Avant-Garde. Marterpieces of the Costakis Collection* », State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, Greece, 2001.
[2] Steven Mansbach, *Modern art in Estern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 189-1939,* Cambridge University Press, 1999, Introduction.
[3] Steven Mansbach, op. cit., ibidem ; Andrzej Turowski, *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est ?*, Paris, éditions de la Villette, 1986, avant-propos ; Magda Carneci, *Visual Arts in Romania 1945-1989*, Bucarest, Meridiane, 2000, Conclusions.
[4] Je vais mentionner ici quelques expositions dédiées à l'avant-garde des pays de l'Europe de l'Est : « Bauhaus und die Avant-garde Osteuropas », Stuttgart, 1969 ; « Il vento dell'est degli anni '20 », Galerie Breton, Milano, 1971 ; « Konstructivismus 1913-1972 », Galerie Bar-Gera, Gmurzynska, Koln, 1972 ; « Tendances des années vingt », Conseil de l'Europe, Berlin-Ouest, 1977 ; « The Hungarian Avant-garde, the Eight and the Activities », Arts Council of Great Britain, Londres, 1980 ; « Présences polonaises », Centre Pompidou, Paris, 1983 ; « L'avant-garde en Hongrie, 1910-1930 », Galerie Franka Berndt, Paris, 1984 ; « Three Pioneers of Polish Avant-garde », Fyns Kunstmuseum Odense, 1985 ; « Tschekischer Kubismus. Emil Filla und Zeitgenossen », Museum moderner Kunst, Passau, 1991 ; « Le cubisme à Prague », Musée des Beaux-Arts, Nancy, 1991 ; « Cubisme tchèque 1910-1925 : architecture, design, et arts plastiques », Centre Pompidou, Paris, 1992 ; « Museum Sztuki w Lodzi 193-1991 : un siècle d'art moderne », Musée lyonnais d'art contemporain, 1992 ; « Bucharest in the 1920s-1940s : between Avant-Garde and Modernism », Bucarest, Théâtre National, 1993 ; « Europa – Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde iin Mittel-und Osteuropa », Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994, etc.
[5] Krisztina Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1929*, Paris, Flammarion, 1988, chap. « L'impacte de l'art russe », p. 115-124.
[6] Ioana Vlasiu, « La fortune des idées constructivistes dans l'art roumain des années '20 : l'intégralisme », *Bucharest in the 1920s-1940s : between Avant-Garde and Modernism,* Bucarest, Simetria, 1994, p. 38-46.
[7] *Contimporanul,* 1924, n° 45, dernière page.
[8] Selon l'un des poètes d'avant-garde roumains, l'intégralisme était « une synthèse scientifique et objective de tous les efforts esthétiques faits jusqu'à présent (futurisme, expressionnisme, cubisme, surréalisme, etc.) qui ont comme base les fondements constructivistes et dont le but est de refléter la vie glorieuse et intense de notre siècle, interrompue par le triomphe sain du sportif et par la vitesse du mécanicisme exprimé dans l'intelligence froide de l'ingénieur. » Mihail Cosma /Claude Sernet, « Talking to Luigi Pirandello », *Integral,* 1925, n° 8.
[9] *Integral,* 1925, n° 8.

BDD-A2248 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:08 UTC)

[10] Andrei Pintilie, « Considérations sur le mouvement d'avant-garde dans les arts plastiques roumains », *Bucharest in the 1920s-1940s: between Avant-Garde and Modernism*, op. cit., p. 27-37.
[11] M.H. Maxy, « Arthur Segal », *Integral*, 1925, n° 5.
[12] Andrei Pintilie, op. cit., p. 32-33.
[13] La relation entre les avant-gardistes roumains et la situation politique de l'époque fut circonstancielle, mais non absente. Surtout après 1930, beaucoup d'entre eux se sont orientés vers les mouvements de gauche et le communisme, tandis que leurs œuvres, une fois politisées, ont perdu les caractéristiques visuelles d'avant-garde. Celles-ci ont été remplacées par une esthétique plus « réaliste », pour des raisons d'engagement politique, afin d'obtenir une influence efficace et directe sur les masses populaires.
[14] Ion Pop, *L'Avant-garde dans la littérature roumaine*, Bucarest, Minerva, 1990 ; Marin Mincu, *L'Avant-garde littéraire roumaine*, Bucarest, Minerva, 1983 ; Ovid S. Crohmalniceanu, *La littérature roumaine et l'expressionnisme*, Bucarest, Eminescu, 1971. Voire aussi le catalogue *Bucharest in the 1920s-1940s: between Avant-Garde and Modernism*, op. cit.

BDD-A2248 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:08 UTC)