

LES REVUES ROUMAINES D'AVANT-GARDE AU DÉFI DU RÉSEAU INTERNATIONAL

Adriana COPACIU

(Roumanie)

Thèse de Doctorat présentée devant la Faculté des lettres et des sciences
humaines de l'université de Fribourg, en Suisse

Approuvée par la Faculté des lettres et des sciences humaines sur proposition
des professeurs :

Thomas Hunkeler (premier rapporteur)

Ioana Bican (deuxième rapporteure)

Fribourg, le 26 juin 2015

Le Doyen,
Prof. Marc-Henry Soulet

2020

REMERCIEMENTS

Cette thèse a été réalisée dans le cadre du projet du Fonds National Suisse « L'avant-garde européenne entre nationalisme et internationalisme », dirigé par M. le Prof. Thomas Hunkeler, entre 2008-2011. Sa réalisation n'aurait pas été possible sans le financement octroyé par le FNS et sans les stages de recherche à Bucarest que cette institution m'a facilités.

Mon travail doit beaucoup aux nombreuses personnes qui m'ont encouragée et m'ont soutenue au long de toutes ces années. Qu'elles trouvent ici l'expression de mes plus sincères remerciements.

Je tiens à remercier tout d'abord M. le Professeur Thomas Hunkeler pour m'avoir si généreusement accueillie au sein de l'équipe FNS de l'Université de Fribourg, pour la confiance qu'il a accordé à mes projets de recherche et pour m'avoir donné l'opportunité de travailler dans un milieu intellectuel particulièrement stimulant. Je lui suis également reconnaissante pour sa disponibilité, ses suggestions et la sympathie qu'il m'a témoignées en permanence.

J'aimerais également remercier Mme Ioana Bican, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca pour m'avoir encouragé à m'embarquer dans cette aventure si riche en expériences intellectuelles et pour avoir patiemment suivi toutes les étapes de ma recherche, depuis la documentation jusqu'à la rédaction finale. Je lui adresse ma gratitude pour le vif intérêt qu'elle a porté à mon travail et pour ses conseils rigoureux qui ne m'ont fait jamais défaut.

Ma reconnaissance va aussi au New Europe College de Bucarest et surtout à la directrice du programme Getty-Nec, Mme le Professeur Anca Oroveanu qui m'a encouragée de sortir des sentiers battus quant aux approches du phénomène de l'avant-garde roumaine.

Je voudrais aussi remercier tous les professeurs et collègues du Département de Langues et Littératures pour m'avoir permis d'élargir mon horizon de recherche et pour l'ambiance amicale.

Enfin, je remercie Andrei pour avoir vécu à mes côtés cette aventure. Sans son soutien quotidien et son enthousiasme contagieux concernant la recherche, cette thèse n'aurait pas pu être menée à son terme. Je le remercie aussi de sa lecture constructive de ce manuscrit. Toute ma reconnaissance à Laura aussi pour sa précieuse relecture et pour son amitié.

Pour terminer, je souhaite exprimer tous mes remerciements et mon affection à ma mère et ma sœur pour leur soutien incommensurable tout au long de mes recherches et pour leur confiance en moi, surtout pendant la période éprouvante de la rédaction de la thèse. Qu'ils trouvent, dans la réalisation de ce travail, l'aboutissement de leurs efforts ainsi que l'expression de ma gratitude.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
PREMIÈRE PARTIE : CONSTITUTION DU RÉSEAU INTERNATIONAL DE REVUES	
INTRODUCTION PARTIELLE : AGENCEMENT COLLECTIF DES REVUES – QUELQUES REPÈRES	37
1. <i>Contimporanul</i> – centralité dans le champ	40
1.1. L'avant-garde locale : émergence en contexte	40
1.2. <i>Contimporanul</i> – enjeux d'un projet culturel : 1922-1923	53
1.3. L'époque éclectique : médiations et transitions vers le constructivisme international	75
2. <i>Contimporanul</i> à travers ses réseaux de collaboration internationale	99
2.1. Pour un internationalisme constitutif	99
2.2. Un esprit nouveau chez <i>Contimporanul</i> : Paul Dermée	103
2.3. L'émancipation des périphéries : les échanges avec Georges Linze et le groupe liégeois	112
2.4. Sociétés en réseau : la collaboration avec <i>7Arts</i> , <i>Het Overzicht</i> , <i>De Driehoek</i>	126
3. Vers un retour à l'ordre (1925-1932)	138
3.1. Le modernisme retrouvé	138
3.2. <i>Contimporanul</i> – virage vers l'ordre architectural	141
3.3. Le retour au journalisme culturel	147
3.4. Du label « <i>Contimporanul</i> » à l'auto-dissolution de la revue	156
4. Le Constructivisme en expansion. Repères pour un réseau local	163
4.1. <i>75HP</i>	168
4.2. <i>Punct</i>	193
4.3. <i>Integral</i>	208
CONCLUSION PARTIELLE	223
DEUXIÈME PARTIE : IDENTITÉ(S) DU RÉSEAU	227
INTRODUCTION PARTIELLE : MISE EN PERSPECTIVE DES ENJEUX DU PROJET SURREALISTE	227
1. Résistance au surréalisme dans les revues constructivistes	229
1.1. <i>Punct</i> et <i>Integral</i> : l'opposition au surréalisme	229
1.2. <i>Contimporanul</i> : médiateur du surréalisme	232
2. Le groupe « Unu » entre la révolte et le surréalisme critique	242
2.1. Prémisses pour une révolte politique	242
2.2. Prémisses pour une révolte esthétique	247
3. De l'intégralisme roumain à la révolution surréaliste	259
3.1. De la « synthèse moderne » au surréalisme	262
3.2. La revue <i>unu</i> – mise à l'épreuve du surréalisme	273
4. Premier tournant identitaire d' <i>unu</i> . Le rapprochement de l'esthétique surréaliste	278

4.1. À la découverte du surréalisme	278
4.2. Le surréalisme en 1929	292
4.3. <i>unu</i> à la recherche de l'authenticité (1929-1930).....	296
4.4. L'adieu au surréalisme (1930-1931)	309
5. Second tournant identitaire d' <i>unu</i> : politisation de la révolte	316
5.1. De nouveaux enjeux de la réalité	316
5.2. Les seuils d'une révolte sociale.....	319
5.3. L'autodissolution d' <i>unu</i>	329
CONCLUSION PARTIELLE	333
 TROISIÈME PARTIE : DISPERSION DU RÉSEAU	
INTRODUCTION PARTIELLE : DE L'AVANT-GARDE AU RÉALISME SOCIALISTE	336
1. Politiques du réseau	340
1.1. Mise en perspective de l'alliance entre art et politique.....	340
1.2. Situation du réseau d'avant-garde aux alentours de la Deuxième Guerre mondiale	348
1.3. L'avant-scène de l'engagement : pour une posture militante de l'avant-garde	358
2. Le surréalisme <i>Infra-noir</i> : 1944-1947	361
2.1. <i>Infra-noir</i> : repères pour un nouveau surréalisme.....	361
2.2. Trajectoires de la cause surréaliste entre Bucarest et Paris.....	368
2.3. Le surréalisme sans frontières : épilogue de la révolution permanente	378
3. La condition communiste de l'avant-garde : une identité en porte-à-faux	381
3.1. L'avant-garde comme plateforme du triomphe socialiste.....	381
3.2. Reniement de l'avant-garde à travers les revues socialistes	387
3.3. Stratégies de délégitimation de l'avant-garde dans la revue <i>Arta Plastică</i>	391
CONCLUSION PARTIELLE	400
CONCLUSION	404
BIBLIOGRAPHIE	420
ANNEXE	461
INDEX	487

INTRODUCTION

Au-delà d'être une interrogation des archives qui donnera lieu à un nouveau regard sur une avant-garde qui émerge à l'Est, au début des années 20, et qui se fait un nom grâce à ses revues, notre étude prend sa source symbolique dans un « musée imaginaire ». C'est par une traversée de textes, de toiles, de dessins, de photographies, d'objets, liés entre eux par de vastes réseaux de ficelles entrelacées, comme l'imaginait Duchamp en 1942 pour l'exposition *First Papers of Surrealism*¹, que ce musée imaginaire se construit à l'image d'une époque, mais qui reste parlant pour le monde contemporain et ses paradigmes de mobilité et de transparence, à la fois. Organisée à vingt ans d'écart par rapport à la percée éditoriale de la première publication roumaine d'avant-garde – la revue *Contimporanul*, lancée en 1922 – l'exposition conçue par Marcel Duchamp et André Breton est une installation réticulaire, un tissu immense de réseaux qui donne à voir plus qu'il n'occulte. Longuement débattue à la lumière d'une métaphore de la dislocation, vu la condition d'exilés de ses organisateurs et le statut délocalisé du surréalisme à l'époque, l'installation de Duchamp fait appel à un effet de réseau pour centrer le regard et en fluidifier le parcours, pour inviter par la suite le visiteur à une compréhension autre de cet ensemble d'interactions. (Voir **Figures 50 et 51.**)

À un autre niveau, lorsque la revue *Contimporanul* affiche son propre circuit de collaborations étrangères avec « des amis qui sont passés à l'acte »², peu de temps après son lancement, et lorsqu'elle se rattache aux « jeunes cercles artistiques de Paris, de Rome, de Berlin, de Munich, d'Anvers, de Zurich et de Madrid »³, c'est un même effet de réseau qui s'installe, reliant par des fils invisibles l'espace des publications à celui des milieux artistiques. Une nouvelle représentation des enjeux de l'avant-garde, qui mise sur l'adhésion à

¹ Coordonnée par Marcel Duchamp et par André Breton, l'exposition internationale *First Papers of Surrealism* ouvre du 14 octobre au 7 novembre 1942, à la Whitelaw Reid Mansion de Manhattan, New York, présentant 41 artistes et 105 œuvres. Par la mise en page, le catalogue de l'exposition reproduit la structure en réseaux de l'installation « Mile de ficelle » de Duchamp, proposant sans cesse de liens vers les des autres images et citations qui forment un ensemble hautement fonctionnel tout en étant en apparence délité. Voir Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism*, Exhibition Catalogue [Hanging by André Breton and his Twine, Marcel Duchamp], New York, Coordinating Council for French Relief Societies, 1942, 48 p. [en anglais]. Voir à ce sujet, Fabrice Flahutez, *Nouveau monde et nouveau mythe. Mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'Écart absolu (1941-1963)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007, p. 70-81.

² « Pentru Contemporani » [Aux Contemporains], *Contimporanul*, n° 34, 10 mars 1923, II^e année, p. 4. Toutes les traductions en français des articles parus en roumain dans les revues qui font partie du corpus de la thèse (75HP, *Contimporanul*, *Integral*, *unu* et *Punct*), nous appartiennent, sauf mentionné autrement. Nous avons transcrit en note de bas de page la version en original pour les citations les plus importantes, en respectant la graphie de l'époque. Nous avons signalé par « [En français.] » les articles écrits et publiés en français.

³ Notice non signée. Voir *Contimporanul*, n° 33, 3 mars 1923, II^e année, p. 3.

un projet esthétique commun et sur la circulation de ses doctrines, est actualisée par ce modèle de réseaux. Un même combat semble justifier, à des époques différentes, le message de Duchamp et celui des avant-gardistes roumains. Tout au long de ce travail, la capacité des publications roumaines d'avant-garde à matérialiser le réseau, à l'amplifier et à se forger une image à la lumière des interactions qui s'y déploient, se trouvera au cœur de notre problématique.

Puisqu'on a affaire à un ensemble de publications qui par leur vocation, comme par leur format ou encore par leur périodicité, parviennent à profiter de diverses contraintes inhérentes et à produire des objets à statut mouvant, nous envisageons une approche de la revue comme lieu de « la pensée en action »⁴. Adoptée par Yves Chevrefils Desbiolles, cette perspective présente un avantage considérable pour l'analyse des revues d'avant-garde. Souple et synthétique, elle nous permet de rendre compte de leur caractère polymorphe, y compris du point de vue de leur matérialité, de « la créativité éditoriale » associée à un engagement esthétique et politique, sans nous obliger de recourir à une variété de catégories, pour la plupart intenables dans la durée.

Dans le cadre de ce travail, les publications d'avant-garde seront étudiées d'abord comme document qui obéit à une suite de codes journalistiques, de la communication avec un public, et comme support d'un projet esthétique / culturel / idéologique. Il sera donc question de comprendre – selon une logique qui n'est pas exempte d'un certain empirisme dicté par l'évolution irrégulière de l'objet d'étude – le fonctionnement de la revue comme média. Ensuite, notre intérêt se portera sur l'association de cette forme éditoriale à un projet communautaire spécifique aux groupements locaux d'avant-garde et sa transformation en « lieu de contact » avec d'autres participants au réseau international.

Tout questionnement sur les revues, vues comme « lieu d'action », est indissociable d'une investigation de la relation particulière qu'elles entretiennent avec leur contexte. Comme le soulignait d'ailleurs Bourdieu dans une conférence de 1989, sur « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées »⁵, son importance réside dans le fait qu'il se rapporte directement au « champ de production » et implicitement à la forme du capital (symbolique, culturel, relationnel⁶) dont une œuvre culturelle en devient la résultante. La prise en compte

⁴ Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, *Ent'revues*, 1993, p. 18.

⁵ Nous faisons référence à la conférence de Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », prononcée le 30 octobre 1989 à l'Université de Freiburg-im-Brisgau, reproduite dans Gisèle Sapiro [éd.], *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des états-nations à la mondialisation XIX^e-XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2009, p. 27-39.

⁶ En ce sens, nous renvoyons à la démonstration de Francis Mus qui, dans son analyse des revues littéraires francophones, redevables à une « institution faible », range le « capital relationnel » dans la même catégorie que

de cette relation faussement transparente qui s'insinue entre les revues et leur contexte immédiat, voire le présent des revues, est, selon nous, une condition fondamentale pour la réception du phénomène revuiste dans son ensemble, surtout dans le cas spécifique des espaces culturels périphériques.

Ce type de recherche est redevable à un mouvement plus général de renouveau de l'intérêt pour l'étude de la presse périodique, plus ouverte à accommoder de nouvelles méthodes qui ressemblent à l'objet de l'analyse : « collective, retournant à la première source, [...] et surtout pluridisciplinaire, [...] ». ⁷ Les travaux initiés récemment par Yves Chevrefils Desbiolles ⁸ sur les revues d'art de l'entre-deux-guerres parisien, par Anna Boschetti ⁹ sur les revues *Les Temps Modernes*, *Esprit*, *Critique*, *La Nouvelle Critique* ou ceux de Daphné de Marneffe ¹⁰ portant sur les revues littéraires belges de l'immédiat après-guerre, nous ont servi d'appui et ont structuré l'ambition de notre étude.

Au fil de ce travail centré sur les publications roumaines d'avant-garde, nous avons eu recours à deux intervalles de référence, chacun décisif pour la trajectoire irrégulière du mouvement sur le sol local. Un premier volet est déterminé par la parution de la revue *Contimporanul* en juin 1922 à Bucarest, la même année que *Mécano*, *Le Disque vert*, *Tank* ou encore *Veshch / Gegenstand / Objet*. Dans une première phase, son directeur est Ion Vinea, dont le début journalistique est inséparable de l'aventure d'une autre revue, *Simbolul* ¹¹ [Le Symbole], parue en 1912, qui réunissait dans ses pages les signatures des futurs avant-gardistes, Tristan Tzara et Marcel Janco. Ce sera néanmoins Janco qui, ayant pris ses distances par rapport à Dada et le groupe de Tzara, déçu par Breton et le surréalisme « en herbe », rentre à Bucarest « en missionnaire de l'art nouveau » ¹² et rejoint Vinea à la tête de *Contimporanul*.

le capital social et le capital symbolique. Francis Mus, « Comment interpréter une revue. Quelques pistes de lecture », *CONTEXTES* [En ligne], n° 4, 2008, <http://contextes.revues.org/3833> [Consulté le 25 février 2015.]

⁷ Marie-Ève Thérenty, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, vol. 103, 2003, p. 635.

⁸ Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993.

⁹ Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps modernes, une entreprise intellectuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985 ; Anna Boschetti, *La poésie partout, Apollinaire, l'homme-époque*, Paris, Seuil, 2001.

¹⁰ Daphné de Marneffe, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », *CONTEXTES* [En ligne], n° 4, 2008. URL : <http://contextes.revues.org/3493> [Consulté le 20 février 2015.]

¹¹ C'est autour de la revue éphémère *Simbolul* [Le Symbole], éditée entre le 25 octobre et le 25 décembre 1912, en quatre livraisons, qu'on trouve les trois futurs avant-gardistes roumains : Ion Vinea (Ion Eugen Iovanache), Tristan Tzara (Samuel Rosenstock, « S. Samyro ») et Marcel Janco (ou Iancu).

¹² « Déjà, un monde nous séparait... après la blague lyrique, et la perspective du rêve qui me semblait alors une hérésie criminelle, après quelques querelles dramatiques avec Tzara et des discussions inutiles avec les surréalistes en herbe, qui n'étaient intéressés que par la mauvaise plaisanterie et le scandale, j'ai décidé de chercher mon propre chemin et de partir en missionnaire de l'art nouveau dans mon pays natal. » Marcel Janco,

Comparable à *De Stijl* par sa longévité, *Contimporanul* connaîtra cent deux livraisons publiées de manière intermittente et éditées avec le concours de Vinea et Janco jusqu'en janvier 1932. Vu que la percée éditoriale de *Contimporanul* correspond largement avec l'avènement tardif d'un projet d'avant-garde sur la scène locale, on ne s'étonnera pas de constater que sa trajectoire est visiblement marquée, d'un côté, par une forte ouverture internationale et par la poursuite d'une position centrale au sein de l'espace revuiste roumain d'avant-garde, de l'autre. *Contimporanul* agira invariablement comme toile de fond pour les autres publications qui entendront, de manière plus ou moins directe, surmonter ou contester cette centralité.

Nous nous pencherons ensuite dans notre démonstration sur un dépouillement des revues : *75HP*¹³, dirigée par Ilarie Voronca et Victor Brauner et dont le numéro unique est lancé en octobre 1924, *Punct* « Revue d'art constructiviste international », éditée en seize livraisons hebdomadaires entre novembre 1924 et mars 1925, et *Integral*, mensuel livré en quinze numéros de mars 1925 à avril 1928. Dirigée par M.H. Maxy, ancien collaborateur du « Novembergruppe » au début des années vingt et exposant à la galerie *Der Sturm*, la revue *Integral* témoigne de l'avènement d'un espace de parole particulièrement stimulant pour les publications d'avant-garde. Cette situation lui permettra, entre autres, de servir de plateforme à une nouvelle génération d'artistes, formés à l'école de *Contimporanul*, mais qui se désolidarisent progressivement avec les préceptes du constructivisme international. Tandis que la revue de Vinea et Janco traverse une longue période de retour à l'ordre, les anciens *integralistes* lient leur activité au nouveau forum d'avant-garde, la revue *unu* [un]. Fruit d'un nouveau projet de « revigoration artistique »¹⁴ et résultant de la fusion de plusieurs initiatives éditoriales demeurées marginales, *unu* est dirigée par le jeune journaliste Sașa Pană et paraîtra en cinquante livraisons entre avril 1928 et décembre 1932. Rassemblant parmi ses collaborateurs de nouveaux entrants dans le monde journalistique, mais aussi les membres de la vieille garde intégraliste, qui comptait Voronca, Brauner, Sernet ou Roll, Maxy et Janco, *unu* se rapproche progressivement du surréalisme français. Même si le ralliement des artistes roumains au surréalisme ne sera reconnu officiellement que très tard, dans une lettre de 1936

dans *Marcel Janco. Catalogue d'exposition* [octobre-novembre 1963], Paris, Galerie Denise René, 1963, non paginé.

¹³ *75HP*, Bucarest, octobre 1924, numéro unique, 23 x 38 cm. Directeurs: Ilarie Voronca et Victor Brauner. Collaborateurs : Marcel Janco, M. H. Maxy.

¹⁴ Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], Bucarest, Minerva, 1973, p. 173.

adressée par Breton au leader du mouvement de Bucarest, Sașa Pană¹⁵, l'évolution de la revue et du groupe homonyme révèle son affiliation au surréalisme.

Le deuxième volet de notre recherche se penchera sur un intervalle de réflexion sensiblement modifiée du point de vue des enjeux culturels et politiques qu'il engage. Notons que, pour ce qui est de ses repères temporels, il se situe en amont de la Deuxième Guerre mondiale et se prolonge jusqu'au début des années 50, couvrant l'activité de ce que l'exégèse roumaine appelle « la deuxième vague surréaliste »¹⁶. Si ce découpage temporel pourrait surprendre à première vue, la continuité avec le projet surréaliste démarré par le groupe « Unu » et les nombreuses tentatives de se rallier à l'activité du groupe surréaliste d'André Breton, suffiront pour légitimer notre approche. À la fin de l'année 1945, à l'initiative de Gherasim Luca et Gellu Naum, un nouveau groupe, « Infra-noir », est formé à Bucarest. Suite à une pression politique croissante, son activité est interrompue en 1947 – à une époque très éprouvante pour le surréalisme de Breton – mais les derniers opuscules des surréalistes roumains adressés au leader du mouvement français sont à placer au cours de l'année 1951. Bien que les surréalistes du groupe « Infra-noir » envisagent de lancer une revue, *Gradiva*, pour des raisons qui seront explicités plus loin dans notre recherche, mais qu'il est possible de réduire schématiquement au facteur politique, la pratique du journalisme proprement dit s'avère intenable. Ils emploient désormais des formats éditoriaux très versatiles et forgent des plateformes alternatives, dont la plupart sont des œuvres collectives écrites en français¹⁷, qui mêlent formule de manifeste, lettre d'adhésion et texte programmatique.

C'est en vertu de leur sérialité, de leur rôle médiatique, de leur caractère collectif ou encore de la disposition invariable de leurs collaborateurs (on les appelle « le groupe des

¹⁵ Il s'agit d'une lettre datée du 25 août 1936 et mentionnée par Sașa Pană dans son volume de mémoires. Voir *Ibidem*, p. 519 et p. 537.

¹⁶ Voir Matei Călinescu, « Avangarda literară în România », dans Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă și câteva desene din epocă* [Anthologie de la littérature roumaine et quelques dessins d'époque], Bucarest, Editura pentru literatură, 1969, p. 8.

¹⁷ La liste complète des ouvrages publiés par les surréalistes roumains dans l'intervalle 1945-1947 compte les titres suivants : Gherasim Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international*, s. l., S Surréalisme, 1945 ; Gherasim Luca, Dolfi Trost, *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*, 7 janvier-28 janvier [Bucarest, sala Brezoianu], n. p. ; Paul Păun, *Brevet Lovaj*, Collection « Surréaliste », 1945 ; Gherasim Luca, Paul Păun, Dolfi Trost, *L'infra-noir : préliminaires à une intervention sur-thaumaturgique dans la conquête du désirable*, S Surréalisme, 1946 ; Gherasim Luca, *Amphitrite. Mouvements sur-thaumaturgiques et non-ædipiens*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-noir », 1947 ; *Id.*, *Le Secret du vide et du plein*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-noir », 1947 ; Paul Păun, *Les Esprits animaux*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-noir », 1947 ; *Id.*, *La Conspiration du silence*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-noir », 1947 ; Dolfi Trost, *Le Même du même*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-noir », 1947 ; *Id.*, *Le Plaisir de flotter. Rêves et délires*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-noir », 1947 ; Virgil Teodorescu, *Au lobe du sel*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-noir », 1947 ; *Id.*, *La Provocation*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-noir », 1947 ; Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, Dolfi Trost, *Éloge de Malombra. Cerne de l'amour absolu*, s. l., S Surréalisme, 1947.

cinq »¹⁸) que ces parutions éditoriales hybrides seront traitées comme des publications en porte-à-faux. D'une part, notre analyse examine la série d'ouvrages collectifs édités dans la collection « Surréalisme », parmi lesquels nous comptons: *La Dialectique de la dialectique: Message adressé au mouvement surréaliste international* (1945), *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets* (1945), *Éloge de Malombra : cerne de l'amour absolu* (1947) et *La Conspiration du silence* (1947).

D'autre part, une deuxième série que nous avons prise en charge concerne les huit Cahiers ou plaquettes¹⁹ rédigés en français et parus dans la collection « Infra-noir » (1947): *Amphitrite. Mouvements sur-thaumaturgiques et non-œdipiens*; *Le Secret du vide et du plein*; *Les Esprits animaux*; *La Conspiration du silence* ; *Le Même du même*; *Le Plaisir de flotter*. *Rêves et délires*; *Au lobe du sel* et *La Provocation*.

Il est évident que le corpus que nous avons délimité est le résultat d'un processus de sélection, qui répond à un critère fonctionnel plutôt qu'à une vision exhaustive. En s'attachant à faire ressortir la constitution d'un réseau local d'avant-garde, ses divers profils médiatiques, ses engagements esthétiques et idéologiques et son positionnement par rapport au circuit international d'avant-garde, nous avons respecté un balisage chronologique déterminé par l'activité des publications ou par ce qu'on pourrait appeler la temporalité des revues²⁰. Notre perspective obéit, par conséquent, à la dynamique réelle des tribunes de l'avant-garde, avec leur périodicité discontinue, leurs intermittences de parution et leurs intervalles de repli. Pour la plupart éphémères, à l'exception de *Contimporanul* et *unu*, jusqu'à présent ces revues n'ont pas fait l'objet d'une approche synthétique, qui puisse rendre compte de leur évolution dynamique et réticulaire. Une telle approche est la seule qui enregistre le déploiement du profil journalistique de chaque revue en particulier, avec ses variations et discontinuités implicites, pour les placer ensuite dans un continuum plus vaste : l'image d'ensemble de l'évolution de l'avant-garde roumaine dans son expression publique.

À ce corpus principal s'ajoutera implicitement une suite auxiliaire de publications locales et internationales qui ont fourni un ancrage plus solide à notre démonstration. Ainsi, parmi les revues roumaines que nous avons également examinées de manière ponctuelle nous comptons : *Alge* [Algues] (9 livraisons, en deux séries 1930-1931; 1933), *Prospect*

¹⁸ Monique Yaari, « Le groupe surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles, 1945-1947 : une page d'histoire », *Synergies Canada*, n° 3, 2011, p. 1.

¹⁹ Les huit plaquettes ont été republiées en édition fac-similée, avec le Catalogue de l'exposition de 1946. Voir Gherasim Luca, Paul Paun, Dolfi Trost, Virgil Teodorescu, *Infra-Noir*, Paris, La Maison de verre, 1996.

²⁰ Voir sous cet aspect, Daphné de Marneffe, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : construction d'un modèle et proposition de schématisation », *COntEXTES* [En ligne], n° 4, 2008. URL : <http://contextes.revues.org/3493>. [Consulté le 20 février 2015.]

[Prospectus] (8 livraisons, septembre – octobre 1928), *Urmuz* (5 numéros, janvier-juin/juillet 1928) et la publication *Arta Plastică* [Art Plastique] (1954-1968), éditée par l'Union des artistes plastiques et qui regroupera les anciens avant-gardistes dans un nouveau format idéologique, sur-politisé.

Nous devons spécifier également que notre corpus est éminemment archivistique. Ainsi, la prise en charge des revues comme *Contimporanul*, *75HP*, *Punct*, *Integral*, *unu* ou, plus loin des Cahiers *Infra-Noir* a été conditionnée par un contact direct avec les publications en original. Mis à part la revue *75HP*²¹ et les *Cahiers Infra-Noir* qui ont été réédités en facsimilé respectivement en 1993 et 1996, et à chaque fois par une édition française, les textes publiés dans les périodiques d'avant-garde n'ont fait que trop rarement l'objet d'une remise en circulation par le biais des anthologies²² et encore moins ont-ils bénéficié d'une traduction²³.

Dans ce contexte, la contribution de Ion Pop²⁴ qui, en 2006, introduit en première dans le circuit international francophone, une sélection de textes programmatiques, de manifestes ou des textes représentatifs pour les auteurs roumains d'avant-garde publiés dans les périodiques de l'époque, mérite d'être signalée. C'est toujours avec la participation du critique roumain – fondateur lui-même d'une revue²⁵ et auteur, entre autres, d'un des premiers recueils critiques consacrés à l'avant-garde, en 1969²⁶, la même année où Sașa Pană publie sa

²¹ *75HP*, Paris, Jean-Michel Place, 1993, 36 p., facsimilé du numéro unique d'octobre 1924. Avec une préface de Marina Vanci-Perahim, « *75HP* : la revue pictopoétique ».

²² Voir Marin Mincu, *Avangarda literară românească* [L'Avant-garde littéraire roumaine], vol I (*De la Urmuz la Eugen Ionescu* [1983] [De Urmuz à Eugène Ionesco]), vol. II (*De la Gellu Naum la Paul Celan* [1999] [De Gellu Naum à Paul Celan]), Bucarest, Pontica 2006.

²³ Nous signalons à ce propos, pour une traduction en italien de quelques textes représentatifs pour l'avant-garde roumaine, le volume de Marco Cugno, Marin Mincu, *Poesia romana d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz à Ion Caraion*, Milan, Montadori, 1980.

²⁴ Voir Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'avant-garde littéraire roumaine*, Paris, Maurice Nadeau Éditeur, Institut culturel roumain de Bucarest, 2006.

²⁵ Il s'agit de la revue *Echinox* [Équinoxe] fondée en 1969, à Cluj, par Ion Pop, Ion Vartic et Marian Papahagi. Pour plus d'informations voir Marcel Cornis-Pope, John Neubauer, « Transylvania's Literary Cultures », Marcel Cornis-Pope, John Neubauer [éds.], *History of Literary Cultures of East Central Europe. Junctions and Disjunctions in the 19th and 20th centuries*, vol. II, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2004, p. 279.

²⁶ Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc* [L'avant-gardisme poétique roumain], Bucarest, Editura pentru literatură, 1969. Mentionnons, à titre d'information, qu'en 1957 que le critique Alexandru Piru publie un article véhément contre les artistes d'avant-garde. Voir Alexandru Piru, « Suprarealismul românesc în primii ani după 1944 » [Le surréalisme roumain des premières années d'après 1944], *Caiete critice* [Cahiers critiques], n° 1, 1957. Une autre contribution marquante qui précède l'étude de Ion Pop est signée par Adrian Marino. Voir Adrian Marino, « Avangarda literară » [L'avant-garde littéraire], *Iașul literar* [Le Iași / Jassy littéraire], n° 7, 1967.

fameuse *Anthologie*²⁷ qui fait date – que paraissent quelques éditions critiques²⁸ centrées sur l'activité journalistique des avant-gardistes.

Néanmoins, les entreprises de ce type demeurent isolées et relativement éparées dans le temps long de la réception de l'avant-garde. Ainsi, nous pouvons constater, et en prendre par la suite prétexte pour notre recherche actuelle, non seulement une réticence de la part de l'exégèse à penser le littéraire ou l'histoire de l'art, par la presse, mais un avancement déficitaire sur le sol local de la réception²⁹ de l'avant-garde en général. Certes, comme nous le signalons dans la troisième partie de cette thèse, ce phénomène est largement redevable à une période de mainmise politique du champ culturel qui freine la dynamique naturelle de l'espace intellectuel roumain. Pourtant, plus de vingt-cinq ans après la vague de révolutions qui ont secoué l'Est de l'Europe, apportant une libéralisation conséquente de la recherche, la faible représentativité des études monographiques réservées aux revues d'avant-garde signale les effets d'un nouvel écart de réception qui affecte l'état d'art de l'avant-garde roumaine dans son ensemble.

Dans la Roumanie de l'Europe postsocialiste, une première exposition consacrée à l'avant-garde ouvre ses portes en 1993³⁰, à près de soixante-dix ans d'écart de l'Exposition Internationale de Bucarest organisée par la revue *Contimporanul*. Très scénographique, reproduisant l'atmosphère constructiviste de l'époque, cette manifestation se veut une démarche culturelle de réintégration de l'avant-garde roumaine dans le circuit occidental. Pourtant, ce n'est pas en dépouillant le versant historique et documentaire de l'avant-garde que cette exposition choisit de s'adresser au public. On y aperçoit un discours visuel « de

²⁷ Remarquons que Pană dresse une liste très détaillée des revues « officielles » d'avant-garde, comprenant quinze publications ; il en mentionne l'intervalle précis de parution et le lieu de parution. Voir Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă, op. cit.*, p. 36-37.

²⁸ Stefan Roll, *Ospățul de aur* [La fête dorée], Bucarest, Editura pentru literatură, 1968 ; Ilarie Voronca, *Act de prezență* [1932] [Acte de présence], notes et préface par Ion Pop, Cluj-Napoca, Dacia, 1972 ; Benjamin Fondane, *Scritorul în fața Revoluției (articole politice din perioada 1927-1935)* [L'écrivain devant la Révolution (articles politiques de la période 1927-1935)], traduction en roumain par Ion Pop, Bucarest, ICR, 2004.

²⁹ Ioana Both consacre une étude à la réception critique de l'avant-garde roumaine et y signale un véritable « blocage » de l'exégèse qui affecte l'histoire de la postérité littéraire des avant-gardistes. Selon Ioana Both, « l'engagement communiste, kominterniste et prosoviétique des avant-gardistes » serait un des aspects fondamentaux qui déterminent ce phénomène de réception piégée. Voir à ce sujet Ioana Both, « Comment peut-on être roumain ? Brève histoire de la réception critique des avant-gardes roumaines, en Roumanie », dans Thomas Hunkeler [éd.], *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Classiques Garnier, p. 177-196.

³⁰ Exposition « Bucarest les années 20-30 : entre avant-garde et modernisme » organisée en avril-mai 1993 au Théâtre National de Bucarest, les galeries Artexo. Commissaires d'exposition : Magda Cârneci, Alexandru Beldiman et Mihai Oroveanu.

synthèse », de restitution « d'une nouvelle culture de la contemporanéité »³¹ qui ignore les décalages chronologiques d'une Europe à temporalités multiples. Opportunément, l'actualité des revues dans cette lecture de la modernité roumaine est incontestable : « la colonne vertébrale autour de laquelle se déployait la rhétorique de l'exposition était représentée par la série des revues d'avant-garde, de *Contimporanul*, *75HP*, *Punct*, *Integral* à *unu*, *Urmuz*, *Alge*, *Meridian* etc. »³²

Il convient de remarquer que le choix de l'emplacement de l'exposition, le Théâtre National, témoigne d'un processus de patrimonialisation indirecte de l'avant-garde par rapport à la consécration définitive que l'on attend généralement de la part d'une institution comme l'Académie Roumaine ou le Musée National d'Art. Ce statut de l'avant-garde est également confirmé par la faible participation institutionnelle à la constitution d'un fonds permanent d'archives. À cela s'ajoute l'absence d'une politique centralisatrice de conservation concernant la vaste quantité de documents qui couvrent généalogie, chantier, laboratoire³³ et tout ce qui rentre dans la catégorie du matériau brut de l'avant-garde roumaine, pour lui donner ensuite une expression publique. Dans ce contexte, en dehors de quelques événements isolés, comme les expositions ou les parutions éditoriales, l'accès à la production artistique d'avant-garde, et surtout aux périodiques qui lui ont servi de tribune, demeure le privilège d'une communauté restreinte de spécialistes³⁴, de chercheurs ou encore de bibliophiles³⁵.

³¹ Evgény Barabanov, « L'auto-archivage de l'avant-garde : généalogie et histoire », *Rue Descartes*, n° 69, vol. 3, 2010, p. 49.

³² Magda Cârneci, « An exhibition on the Romanian Avant-garde », *op.cit.*, p. 11.

³³ Nous signalons, à ce propos, une initiative de L'Archive Nationale de la Cinématographie Roumaine lancée en novembre 2012 qui vise à récupérer la production cinématographique des avant-gardistes roumains, majoritairement effectuée à l'étranger. Le projet « L'Avant-garde revisitée. L'Avant-garde européenne (1919-1939) dans l'Archive Nationale de Film de Roumanie », dirigé par Igor Mocanu, se propose de faire reconnaître la contribution des avant-gardistes roumains, réalisateurs, scénaristes, acteurs, chorégraphes, opérateurs (Benjamin Fondane, Polla Illéry, Eli Lotar, Henri Gad, Armand Pascal, Lizica Codreanu, Gherasim Luca etc.) à l'intérieur de la culture visuelle et cinématographique européenne.

³⁴ Pour un tableau plus vaste de la réception de l'avant-garde en Roumanie, voir Ion Pop, *Avangarda în literatura română* [L'avant-garde dans la littérature roumaine], Bucarest, Minerva, 1990 ; Gabriela Duda, *Literatura românească de avangardă* [La littérature roumaine d'avant-garde], Bucarest, Humanitas, 1997 ; Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române* [La récapitulation de la modernité. Pour une nouvelle histoire de la littérature roumaine], Pitești, Paralela 45, 2000 ; Ovidiu Morar, *Avangarda românească în context european* [L'avant-garde roumaine en contexte européen], Suceava, Presses Universitaires de Suceava, 2003 ; *Id.*, *Avangardismul românesc* [L'avant-gardisme roumain], Bucarest, Éditions de la Fondation Ideea Europeană, 2005 ; Emilia Drogoreanu, *Sincronie și specificitate. Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești* [Synchronie et spécificité. L'influence du futurisme italien sur l'avant-garde roumaine], Pitești, Paralela 45, 2004 ; Ov. S. Crohmălniceanu, *Evreii în mișcarea de avangardă românească* [Les Juifs du mouvement roumain d'avant-garde], Bucarest, Hasefer, 2007.

³⁵ Voir, en ce sens, les éditions bibliophiles soignées par Michael Ilk : *Marcel Iancu. Das Graphische Werk*, Ludwigshafen, 2001, édition bilingue roumano-allemande (93 p., 320 exemplaires) ; *Dada. Corespondență inedită 1916-1920: Meriano-Tzara-Janco* [Correspondance inédite 1916-1920 : Meriano-Tzara-Janco], Ludwigshafen, 2002 (99 exemplaires) ; *Max Herman Maxy: Der Integrale Künstler*, Ludwigshafen, Verlag

Pour cette raison, le retour au support physique – d’une communauté codifiée, d’un système de sociabilité nationale et internationale, d’un projet esthétique et idéologique – devrait apporter non seulement un degré supérieur de complétude à toute recherche centrée sur l’avant-garde, mais faire ressortir l’importance de cette forme de publication périodique. Désormais, on ne peut que souscrire à la stratégie d’affichage de l’exposition de 1993 de Bucarest, qui fait légitimement appel aux revues d’avant-garde pour susciter une interrogation plus ample sur les discours qui concourent à façonner la modernité roumaine.

Pour indiquer le rôle central joué par les revues dans l’épanouissement d’un projet culturel plus vaste, position qui nous permet de mesurer par la suite l’importance méthodologique de la notion de réseau, Magda Cârneci, spécialiste de l’histoire de l’art et commissaire d’exposition, ajoute :

C’est autour de cet axe que l’exposition cherche à ponctuer quelques moments, thèmes ou des personnalités symptomatiques. [...] La section centrale de l’exposition, ‘Les géométries de l’exaspération’ cherche à mettre en lumière l’effervescence créatrice qui entourait les revues d’avant-garde proprement dites, présentées comme telles pour leur graphie spectaculaire et exposées de manière asymétrique, non-conformiste et apparemment chaotique, manière apte à reproduire une mise en scène spécifique de l’époque. Leur correspondance avec d’autres revues d’avant-garde étrangères, les livres de Vinea, Voronca, Stephan Roll, Saşa Pană et autres, les illustrations de Janco, Maxy ou Brauner, des manuscrits, des lettres [...], tout s’ingéniait à donner une image de l’émulation enthousiaste de ces années où les artistes agissaient naturellement en synchronie avec l’atmosphère avant-gardiste européenne de l’époque.³⁶

Pour sa part, la critique littéraire tardera jusqu’en 2007 pour aborder le paysage revuiste d’avant-garde. C’est alors que Paul Cernat publie deux livres sur le sujet et qu’une nouvelle exposition, « Les couleurs de l’avant-garde : l’art en Roumanie, 1910-1950 »³⁷ voit le jour. Itinérante, vernissée dans un endroit excentrique par rapport à la logique métropolitaine – à Sibiu, au centre de la Transylvanie – cette manifestation est conçue comme foyer de débat.³⁸ Un volume collectif qui réunit des spécialistes internationaux de l’avant-garde comme

Michael Ilk, 2003, (221 p., 194 exemplaires, 100 ill.) ; *Victor Brauner. Linogravures-Linocuts. Catalogue raisonné*, 2007, (19 p., 50 exemplaires) ; *Victor Brauner. Livres illustrés. Catalogue raisonné*, Ludwigshafen, Verlag Michael Ilk, 2010, (43 p., 50 exemplaires) ; *Mișcarea de la Unu* [Le mouvement de Unu], Ludwigshafen, Verlag Michael Ilk, 2011, (177 p., 190 exemplaires) ; *Aurel Bauh. Biographie und Werk Übersicht*, Ludwigshafen, Verlag Michael Ilk, 2011.

³⁶ Magda Cârneci, « An exhibition on the Romanian Avant-garde », *op.cit.*, p. 11.

³⁷ *Culorile avangardei : arta în România 1910-1950 / Colours of the avant-garde : Romanian Art, 1910-1950 / Die Farben die Avantgarde : Rumänische Kunst, 1910-1950*, exposition organisée au Musée Brukenthal de Sibiu du 15 mai au 25 juin 2007. Voir Erwin Kessler, Ruxandra Dreptu [éds.], *Culorile avangardei : arta în România 1910-1950 / Colors of the avant-garde : Romanian art, 1910-1950 / Die Farben die Avantgarde : Rumänische Kunst, 1910-1950*, Bucarest, Institut Culturel Roumain, 2007.

³⁸ Symposium International « TextImage. Perspectives on the History and Aesthetics of Avant-garde Publications », Sibiu, 15-17 mai 2007. Avec la participation de : Laszlo Beke, Paul Cernat, Ruxandra Demetrescu, Brigitte Hermann, Doina Lemny, Didier Ottinger, Krisztina Passuth, Roland Prügel, Philippe Sers, Mariana Vida. Voir Erwin Kessler [éd.], *TextImage : Perspectives on the History and Aesthetics of Avant-garde Publications*, Bucarest, Institut Culturel Roumain, 2008.

Philippe Sers, Didier Ottinger, Roland Prügel³⁹, Brigitte Hermann ou encore Krisztina Passuth⁴⁰, lui fait écho. Pourtant, l'intervention de Passuth est la seule qui porte directement sur une problématique propre au protocole des revues d'avant-garde. En concordant sur des questions qui ont fait date dans l'histoire de l'avant-garde, le volume se propose de cartographier les relations et les échanges, plutôt inégales, entre littérature et arts visuels.⁴¹ Or, non seulement se dérobe-t-il de son propos initial – honorer la dette de l'avant-garde envers les publications – mais il ramène la discussion vers un débat irrésolu sur les hiérarchies et les clivages entre art et littérature. Nous considérons qu'une réflexion sur leur confluence, plus conforme au programme de ces revues qui prônent le décloisonnement des arts, leur synthèse même, serait une manière plus efficace de prendre acte de leur posture journalistique dont la gestion n'est pas laissée au hasard. Il faudrait désormais tenir compte de leur statut hybride, non-spécifique, parfois revendiqué comme tel par les revues, comme en témoignent leurs sous-titres : *Punct* débutera comme « Revue d'art et littérature constructiviste », *Integral* avancera deux labels, « Revue de synthèse moderne » et « Organe du mouvement moderne du pays et de l'étranger ». Pour sa part, la revue surréaliste *unu* se recommande comme tribune de « l'avant-garde littéraire » mais se servira systématiquement d'un appel à la « purification de la littérature et de l'art »⁴² pour défendre sa mission.

Pour ce qui est du champ de réception de ce statut hétérogène des revues d'avant-garde, de leur caractère pluriel qui déborde les limites du littéraire ou de l'art, il apparaît qu'un nouveau débat cristallisé autour du « littératuro-centrisme »⁴³ de la réception « traditionnelle » de l'avant-garde prend essor dans l'espace culturel roumain, s'attirant même la solidarité des lettrés. Ce sera Paul Cernat, représentant de la nouvelle génération de la critique littéraire, qui se propose de jeter un regard élargi sur l'avant-garde, invoquant notamment la sociologie littéraire, tendance qui se confirme aussi dans l'ouvrage de filiation

³⁹ Voir aussi Roland Prügel, *Im Zeichen der Stadt. Avantgarde in Rumänien 1920–1938*, Köln / Weimar / Wien, Böhlau Verlag, 2008.

⁴⁰ Krisztina Passuth, « À quoi sert la typographie ? », dans Erwin Kessler [éd.], *TextImage : Perspectives on the History and Aesthetics of Avant-garde Publications*, op. cit., 2008, p. 39-45.

⁴¹ « While the Romanian avant-garde has a pregnant literary character, one must remark that literature has, in its turn, a marked visual dimension. » Erwin Kessler, « Introduction », dans *Ibidem*, p. 11.

⁴² « Vestiar : Cărți, reviste, scaunul electric » [Vestiaire : Livres, revues, la chaise électrique], *unu*, n° 21, janvier 1930, III^e année, p. 8.

⁴³ Ce terme est véhiculé par Paul Cernat dans l'« Argument » de son ouvrage, *Avangarda românească și complexul periferiei* [L'avant-garde roumaine et le complexe de la périphérie], à l'origine une thèse de doctorat. Selon Cernat, le renouvellement des études sur l'avant-garde roumaine demande un retour aux textes publiés dans les périodiques de l'époque, « en récupérant ceux qui ont été oubliés, occultés, ou très peu discutés, en changeant à chaque fois le cadre d'interprétation [...] et surtout ! en s'évadant du traditionnel littératuro-centrisme. » Voir Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei* [L'avant-garde roumaine et le complexe de la périphérie], Bucarest, Cartea Românească, 2007, p. 5.

bourdieusienne de Dan Gulea⁴⁴, publié toujours en 2007. Il faut souligner cependant que le livre de Cernat, intitulé *Contimporanul : l'histoire d'une revue d'avant-garde*⁴⁵, est la première étude monographique consacrée à une publication du genre parmi les études sur l'avant-garde. Ce volume, « un retour aux sources primaires »⁴⁶, entre en résonance avec une nouvelle enquête plus compréhensive du même auteur, intitulée symboliquement *L'avant-garde roumaine et le complexe de la périphérie*⁴⁷, publiée la même année. Toute audacieuse qu'elle soit, se recommandant comme une démarche « centrée sur les revues, sur leur évolution, sur les relations qu'elles établissent avec d'autres groupements, une méta-critique » et attachée à faire ressortir « les coordonnées de la première vague de l'avant-garde roumaine [1908-1930]⁴⁸ » dans sa relation avec le complexe de la périphérie – un complexe 'traditionnel' de la culture roumaine moderne »⁴⁹, l'étude de Cernat ne satisfait que partiellement ses propos. Avec un discours descriptif, préoccupé à déterminer des « phases »⁵⁰, des « dominantes », des « tendances » d'ordre esthétique, Cernat efface les frontières des revues et les analyse dans un même mouvement qui focalise notamment sur *Contimporanul*. Ne touchant que par rebond les autres plateformes *75HP*, *Punct*, *Integral* et encore moins *unu* – effet contrebalancé uniquement par la richesse de l'information – ce volume laisse ouverte une série de questions qui nous accompagneront dans notre recherche.

Ce que Cernat mettait de côté, c'est-à-dire une réflexion sur la revue en tant que dispositif visuel⁵¹, de communication iconographique et typographique, avait partiellement été pris en charge par des travaux comme *Le design graphique et les publications roumaines*

⁴⁴ Dan Gulea, *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române* [Des messieurs, des compagnons, des camarades. Une évolution de l'avant-garde roumaine], Pitești, Paralela 45, 2007.

⁴⁵ Paul Cernat, *Contimporanul : istoria unei reviste de avangarda* [Contimporanul : histoire d'une revue d'avant-garde], Bucarest, Institut Cultural Roumain, 2007.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 2.

⁴⁷ Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei* [L'avant-garde roumaine et le complexe de la périphérie], *op.cit.*

⁴⁸ Nous soulignons que cette périodisation, que nous jugeons problématique, appartient à l'auteur. Voir *Ibidem*, p. 5. Cernat justifie indirectement son choix en recourant, d'un côté, à ce qu'il appelle le moment de « ségrégation entre les traditionalistes et les symbolistes », voire aux débuts de la période dite « pré-avant-gardiste » et, de l'autre côté, à la limite temporelle associée à l'année 1930, qui est pour le moins imprécise. À noter que les revues *Contimporanul* et *unu* cessent leur activité éditoriale seulement en 1932.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Notons que Cernat propose une structure en trois étapes pour rendre compte de l'évolution de l'avant-garde roumaine : « une étape dominée par un militantisme social et politique ; une étape du militantisme artistique avant-gardiste ; une étape éclectique sans orientation doctrinaire précise » (p. 131). À cette structure s'ajoutent des partitions intermédiaires, telles que : « le symbolisme pré-avant-gardiste » (p. 50), le « fauvisme pré-avant-gardiste » (p. 51), « constructivisme syncrétique et œcuménisme avant-gardiste (1924-1927) » (p. 145) ; « post-avant-gardisme éclectique (1929-1932) » (p. 169) etc. Voir *Ibidem*.

⁵¹ Mentionnons dans ce contexte la contribution de Călin Alexiu Stegorean, « Artele plastice și revistele literare de avangardă din România interbelică » [Les arts plastiques et les revues littéraires d'avant-garde de Roumanie pendant l'entre-deux-guerres], thèse de doctorat défendue à la Faculté des Lettres, Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie, en 2011.

d'avant-garde⁵², publié en 2005. Dans cette optique, des études plus récentes, issues en grande partie du domaine de l'histoire et de la critique d'art, viennent systématiser l'image embrouillée d'une avant-garde des revues. Une publication comme *Integral* et la personnalité prolifique de son directeur M. H. Maxy auront droit à un chapitre révélateur à plus d'un titre signé par Irina Cărbăș⁵³ dans un ouvrage essentiel pour la réception de la culture visuelle de la modernité, *(Dis)continuities. Fragments of the Romanian Modernity in the first half of the twentieth century*, lancé en 2010.

Une interrogation parallèle sur les revues roumaines d'avant-garde, en précisant contours et contenus, est à déceler aussi dans l'espace éditorial international. Mentionnons, d'emblée, l'ouvrage de Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*⁵⁴ (1984) qui offre au fil de ses chapitres une réflexion comparatiste, plaçant groupes et revues européennes dans un même ensemble réticulaire. C'est, néanmoins, la recherche de Krisztina Passuth, *Les avant-gardes en Europe Centrale, 1920-1927* (1988), attachée à une topographie artistique particulière, caractérisée par « une attirance de deux cultures, soviétique et occidentale »⁵⁵ à laquelle la Roumanie, dans son « désir de faire part d'une communauté occidentale »⁵⁶, aurait réussi à se soustraire⁵⁷, qui illustre l'activité de chaque revue de la région. En discutant extensivement le cas roumain, Passuth insiste non seulement sur l'indépendance⁵⁸ du constructivisme des revues *75HP*, *Punct*, *Integral* ou, pendant l'intervalle 1922-1925, de *Contimporanul*, par rapport au constructivisme russe, mais ponctue un aspect fort important pour notre démonstration. Il s'agirait, en traitant de l'avant-garde roumaine, d'appréhender un espace de création où le mouvement d'avant-garde passe presque exclusivement par les revues.

⁵² Rodica Alămoreanu, *Designul grafic în publicațiile românești de avangardă* [Le design graphique et les publications roumaines d'avant-garde], Cluj-Napoca, Alma Mater, 2005.

⁵³ Irina Cărbăș, « The shadow of the object. Modernity and decoration in Romanian art », dans Carmen Popescu [éd.], *(Dis)Continuities. Fragments of the Romanian Modernity in the first half of the 20th century*, Bucarest, Simetria, 2010, p. 126-127. Voir également Irina Cărbăș, *Integral și receptarea constructivismului în România* [Integral et la réception du constructivisme en Roumanie], Thèse de doctorat défendue le 29 juin 2011 à l'Université Nationale d'Art de Bucarest.

⁵⁴ Jean Weisgerber [éd.], *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akadémiai Kiado, vol. II, 1984. Voir la contribution d'Adrian Marino « Tendances esthétiques », p. 633-788.

⁵⁵ Krisztina Passuth, *Les avant-gardes en Europe Centrale, 1920-1927*, Paris, Flammarion, 1988, p. 5. À remarquer que l'ouvrage de Passuth prend comme limite temporelle l'année 1927, ce qui justifie l'omission de la publication surréaliste roumaine *unu* (1928-1932).

⁵⁶ *Ibidem*, p. 214.

⁵⁷ Pour une mise en perspective de la présence des artistes russes dans les pages des revues roumaines d'avant-garde, voir Magda Cârnci, « L'avant-garde Russe et l'avant-garde Roumaine dans les années 20-30 », *Synergies Roumanie*, n° 2, 2007, p. 33-44.

⁵⁸ Krisztina Passuth, *Les avant-gardes en Europe Centrale, 1920-1927*, op.cit., p. 224.

Une autre contribution essentielle qui stimule la visibilité de l'avant-garde roumaine dans le cadre du débat international appartient à Steven Mansbach dans son ouvrage *Modern Art in Eastern Europe*⁵⁹ publié en 1998. Amplement documenté, paru à une décade d'écart par rapport à la Révolution roumaine de 1989 – intervalle qui a facilité, entre autres, l'accès à l'information de première main – ce volume offre le premier tableau compréhensif de la modernité est-européenne. Par l'analyse minutieuse des revues, de *Contimporanul* à *unu*, et tout en accordant une attention particulière à leur contexte de déploiement, Mansbach fait ressortir leurs politiques éditoriales, leur entourage et leur collaborateurs, sans négliger les multiples contradictions et les incompatibilités auxquelles ces périodiques s'exposaient.

L'intégration de l'art de l'Est au canon occidental demandait plus qu'un effort heuristique et d'intermédiation culturelle. En ce sens, l'accès aux archives et l'apparition des projets de traduction viennent compléter cette nouvelle exigence documentaire. L'avant-garde roumaine et un large nombre de ses textes programmatiques et de ses manifestes, réservés au circuit restreint des périodiques, acquièrent un nouveau statut désormais plus « lisible » grâce à deux ouvrages de référence publiés à quelques mois d'écart, en 2002. Édité par Timothy Benson et Éva Fogács, *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910-1930*⁶⁰ se propose comme une ressource documentaire impressionnante sur « l'autre avant-garde » susceptible de parler un « dialecte »⁶¹ de l'art occidental, où l'espace revuiste roumain est représenté par une trentaine de textes, en traduction en anglais. Une deuxième parution, *Central European Avant-gardes. Exchange and Transformation, 1910-1930*⁶², souscrit à un discours sur les métropoles et offre un matériau documentaire très riche sur les

⁵⁹ Steven Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

⁶⁰ Timothy O. Benson, Éva Fogács [éds.], *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910-1930*, Cambridge, MIT Press, 2002. Catalogue de l'exposition homonyme organisée au Musée d'Art de Los Angeles, commissaire d'exposition général, Timothy O. Benson.

⁶¹ Timothy O. Benson, Éva Fogács, « Introduction » dans Timothy O. Benson, Éva Fogács [éds.], *Between Worlds*, op. cit., Cambridge, MIT Press, 2002, p. 18. Voir « Notes on painting », p. 533 ; « Art notes », p. 533 ; « Victor Brauner », p. 534 ; « Aviograma », p. 535 ; « Untitled statement », p. 537 ; « Pictopoetry », p. 538 ; « Assessments », p. 538 ; « The Contimporanul Exhibition. Notes », p. 539 ; « The first Contimporanul International Exhibition », p. 540 ; « Marcel Janco », p. 541 ; « Visual Chrona-metering », p. 543 ; « Conversations with Lucian Blaga », p. 544 ; « Grammar », p. 547 ; « Voices », p. 549 ; « The International Exhibition organised by the Magazine Contimporanul », p. 551 ; « Man », p. 554 ; « Surrealism and Integralism », p. 555 ; « From Futurism to Integralism », p. 557 ; « Black Art », p. 560 ; « Note about sculpture », p. 563 ; « Initiation in the Mysteries of an Exhibition : The Sensational Pronouncements of Milita Petrascu and Marcel Janco », p. 564 ; « Cubism », p. 566 ; « Colouring », p. 567 ; « Urmuz », p. 564 ; « Greetings ! », p. 571 ; « Bucharest », p. 703 ; « Reflections on Cubism », p. 705 ; « Fragments from Contribution to Our History of Modernism : What a Young Painter Tells Us », p. 706 ; « Manifesto », p. 708 ; « M. H. Maxy », p. 708 ; « Victor Brauner », p. 710 ; « Marinetti », p. 711 ; « Our Rehabilitation of the Dream », p. 714.

⁶² Timothy O. Benson [éd.], *Central European Avant-gardes. Exchange and Transformation, 1910-1930*, Cambridge, MIT Press, 2002.

réseaux artistiques d'avant-garde de Bucarest, Belgrade, Poznań, Cracovie, Varsovie ou Ljubljana.

Dans le sillage des volumes qui ont gagné déjà une réputation internationale, comme celui Tom Sandqvist⁶³, qui veut répondre à la nécessité croissante d'une histoire culturelle de l'avant-garde roumaine, ou des catalogues d'exposition moins connus, tel que *Cul Glacé / Frozen Bottom* [...] ⁶⁴, promu par le Kunsthall de Rotterdam, qui jette un éclairage sur la revue surréaliste *unu* et sur son entourage (**Fig. 35 et 36.**), une autre tentative de consacrer les périodiques comme le versant privilégié de l'avant-garde européenne est enregistrée en 2009. L'ouvrage collectif *Breaking the Rules : The Printed Face of the European Avant-Garde, 1900-1937*⁶⁵ est le fruit d'une vision unitaire sur les revues, considérées comme des sièges alternatives de l'avant-garde. Or, couvrant plus de trente villes, de New York à Barcelone ou Zurich, cette logique est plutôt favorable à un ensemble de centres périphériques ou lointains, comme Vilnius, Belgrade, Copenhague, Riga, Bucarest⁶⁶ ou Kiev, pour lesquels la « révolution de l'imprimé et de la communication »⁶⁷ coïncidait avec leur participation à l'avant-garde internationale. Approcher la revue comme « corps culturel »⁶⁸, identifié le plus souvent à un groupe et à son programme esthétique, mais également à une suite d'entreprises collatérales (maisons d'édition et / ou galeries) nous permet de mieux comprendre la dimension « publique » des périodiques d'avant-garde et de les dissocier de la culture du livre. Notons que le public des revues provient avant tout d'un milieu social bien défini ; c'est un public des pairs ou de proximité. Dans cette catégorie on peut inclure aussi un réseau revuiste apparenté, mentionné comme tel dans une rubrique spéciale ou au moyen des encarts publicitaires, qui dépendent d'un système d'abonnements pour l'étranger (gratuits ou payants) institué par la plupart des revues. De même, un autre aspect important – surtout pour les avant-gardes périphériques dont la diffusion internationale gagne souvent prééminence par rapport au marché local – est lié à la manière moyennant laquelle ces revues travaillent à l'enregistrement de leur « avant-garde » : « publications (predictably) were the mechanism

⁶³ Tom Sandqvist, *DadaEast : The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge Massachussets, MIT Press, 2006.

⁶⁴ Michael Ilk [éd.], *Cul Glacé / Frozen Bottom. Romanian Surréalism 1928-1947*, Rotterdam, Kunsthall Rotterdam, 2009. Catalogue de l'exposition organisée au Kunsthall de Rotterdam du 20 juin au 30 septembre 2009. Nous signalons également la parution du catalogue d'exposition : Irina Genova, Takis Mavrotas, Mariana Vida [éds.], *Faces of Modernism : Painting in Bulgaria, Greece and Romania*, Bucarest, Musée National d'Art de Roumanie, 2009.

⁶⁵ Steven Bury [éd.], *Breaking the Rules : The Printed Face of the European Avant-Garde, 1900-1937*, Londres, British Library, 2008, 176 p., 100 ill. Catalogue de l'exposition ouverte du 9 novembre 2007 au 30 mars 2008 à la British Library de Londres.

⁶⁶ Milan Grba, « Bucharest », dans *Ibidem*, p. 84-86.

⁶⁷ Steven Bury, « Introduction », dans *Ibidem*, p. 8.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 64.

through which the avant-garde reached a wider audience and in this sense it could be argued that they created the historical avant-garde. »⁶⁹

Pourtant, l'évènement le plus marquant qui vient couronner tous ces efforts de reconstitution d'un circuit international de la presse d'avant-garde, mentionnés ici en fonction de leur préoccupation pour les périodiques roumains, est le catalogue *Le Fonds Paul Destribats*, lancé par le Centre Pompidou de Paris. Paru en 2011, ce catalogue met définitivement les revues en vedette, élargissant et complétant ce marché spécifique. Sous-intitulé « Une collection de revues et de périodiques des avant-gardes internationales à la bibliothèque Kandinsky », avec 1018 notices accompagnées des reproductions des couvertures, le catalogue consacre « un siècle revuiste » pendant lequel « les publications périodiques ont fédéré les énergies de nombreux protagonistes des avant-gardes et ont servi de plateformes de diffusion de la pensée, d'espaces d'expérimentations et de controverses »⁷⁰.

D'autres entreprises similaires avaient présagé cet événement international, aidant à sédimenter l'autonomie d'un domaine de recherche et d'intérêt qui se revendique du phénomène revuiste. Ainsi, quelques itinéraires incontournables s'érigent à la défense d'un répertoire de publications où les avant-gardes pèsent, notamment à travers des expositions. Parmi les plus retentissantes, mentionnons *The Russian Avant-garde Book (1910-1934)*⁷¹ réalisée par le Musée d'Art Moderne de New York en 2002, l'exposition présentée autour de la revue *Documents*⁷² à Londres en 2006 ou encore *Minotaure. Chants exploratoires. La revue d'Albert Skira, 1933-1939*⁷³ organisée en 2007 à Genève. En outre, au fur et à mesure que des manifestations et des ouvrages scientifiques⁷⁴ adoptent des perspectives comparatistes

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Notice de présentation. Didier Schulmann, Agnès de Bretagne [éds.], *Le Fonds Paul Destribats. Une collection de revues et de périodiques des avant-gardes internationales à la bibliothèque Kandinsky*, Paris, Centre Pompidou, 2011.

⁷¹ Margit Rowell, Deborah Wye [éds.], *The Russian Avant-garde Book 1910-1934*, New York, Museum of Modern Art, 2002.

⁷² Dawn Ades, Simon Baker [éds.], *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, Londres, Hayward Publishing /Cambridge Massachussets, MIT Press, 2006.

⁷³ Véronique Yersin [éd.], *Minotaure. Chants exploratoires. La revue d'Albert Skira, 1933-1939*, Genève, Cabinet des estampes, 2008. Catalogue de l'exposition organisée au Cabinet des estampes de Genève du 30 novembre 2007 au 30 mars 2008. Cet évènement fait suite à une autre exposition, « Regards sur *Minotaure*, la revue à tête de bête », organisée en 1987 au Musée Rath de Genève en collaboration avec le Musée d'Art Moderne de Paris, du 17 octobre 1987 au 31 janvier 1988. Voir Charles Goerg [éd.], *Regards sur Minotaure, la revue à tête de bête*, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1987.

⁷⁴ Tania Collani, Noëlle Cuny [éds.], *Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2013 ; Antoine Baudin, *Invention, construction, communication : revues d'avant-garde de la collection Alberto Sartoris*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, « Archimages », 2011 ; Rossella Froissart Pezone, Yves Chèvrefils Desbiolles [éds.], *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, « Critique d'Art », 2011 ; Jean Baudouin, François Hourmant [éds.], *Les revues et la dynamique des ruptures*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Res

et interdisciplinaires pour dégager la complexité du champ des revues, des projets parallèles de numérisation⁷⁵ ont contribué ces dernières années à faciliter l'accès à un vaste ensemble de ressources et d'outils de recherche directement liés aux études des avant-gardes et des périodiques en particulier.

En ce qui concerne la médiatisation des revues roumaines d'avant-garde, notons qu'elles entrent dans le circuit d'expositions temporaires qui ont précédé la mise en place du catalogue Destribats, comptant plus de deux milles périodiques, et dont un des buts principaux est d'accommoder « la continuité du récit que [les revues] étaient susceptibles de porter. »⁷⁶ En 2008, les périodiques roumains sont accueillis en collection complète et disposés verticalement, tels des œuvres d'art – comme c'était auparavant le cas pour l'exposition organisée à Bucarest en 1993, pendant laquelle les revues étaient accrochées aux murs. Selon Didier Schulmann, « les revues ainsi présentées démontrèrent leur extraordinaire puissance d'évocation, et perpétuèrent comme si elles surgissaient des presses, leur rôle de plateformes et leur *fonctionnement en réseaux*. »⁷⁷ Particulièrement éclairante pour notre démonstration, la remarque de Didier Schulmann, le commissaire d'exposition et le responsable du catalogue Destribats, renforce le rôle documentaire des revues, mais également la circulation des outils conceptuels qui facilitent leur réception, comme la notion de réseau.

C'est dans la ligne de ces évocations qu'une autre contribution plus récente se penche sur le sujet des publications roumaines d'avant-garde. En 2013, un troisième volume du *Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*⁷⁸ voit le jour, avec une intervention signée par Irina Livezeanu, dont le titre renvoie habilement à un article de Fondane publié dans le premier numéro de *Contimporanul*. L'entrée « Roumanie : «Windows towards the

Publica », 2007 ; Bruno Curatolo, Jacques Poirier [éds.], *Les revues littéraires au XX^e siècle*, Éditions Universitaires de Dijon, « Le Texte et l'Édition », 2002.

⁷⁵ Nous comptons, parmi les ressources numériques les plus importantes : The Modernist Journal Project <http://modjournal.org/journals.html> qui couvre la période 1880-1922 ; Blue Mountain Project : Historic Avant-garde Periodicals for Digital Research (base de données pour l'intervalle 1848-1923), <http://bluemountain.princeton.edu/catalog.html>; The International Dada Archive <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/index.html>; Magazine Modernisms : <https://magmods.wordpress.com/magazines-online/>; Monoskop Avant-garde and Modernist Magazines : <http://monoskop.org/Avant-garde-and-modernist-magazines#Journals>; Pour les ressources digitales en roumain, voir : http://digitool.dc.bmms.ro:8881/R/?func=collections&collection_id=2049. Pour un guide bibliographique des revues littéraires du XX^e siècle, voir <http://www.revues-litteraires.com>.

⁷⁶ Didier Schulmann, Agnès de Bretagne [éds.], *Le Fonds Paul Destribats. Une collection de revues et de périodiques des avant-gardes internationales à la Bibliothèque Kandinsky*, op. cit., p. 15.

⁷⁷ Didier Schulmann, « De l'utilité des revues en histoire de l'art », *Perspectives. La revue de INHA*, vol. 3, 2008, p. 374. Texte repris dans *Ibidem*, p. 15.

⁷⁸ Peter Brooker, Sacha Bru, Andrew Thacker, Christian Weikop [éds.], *Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* (volume I, *Britain and Ireland, 1880-1955* [2009] ; volume II *North America, 1894-1960* [2012] ; volume III *Europe, 1880-1940* [2013] 2 Parties), Oxford, New York, Oxford University Press.

West⁷⁹: New Forms and the 'Poetry of True Life' »⁸⁰ recense les « précurseurs » symbolistes, *Revista celor l'alți*⁸¹ [La Revue des autres], *Insula*⁸² [L'Île] et *Chemarea*⁸³ [L'Appel], et les revues d'avant-garde proprement dites, à la fois : *Contimporanul*, *75HP*, *Punct*, *Integral*, *Urmuz* et *unu*.

Le grand mérite de ce volume réside dans sa conception même, celle d'« histoire croisée », s'attachant à accomplir une histoire critique et géoculturelle des publications modernistes et d'avant-garde (une approche très efficace dont Passuth déplorait l'absence dans son ouvrage de 1988). Le type de réflexion qu'il mobilise nous permet d'inscrire notre recherche dans une ligne de pensée plus concrète. Pour ce qui est de l'étude des revues, Brooker propose désormais « a geo-cultural critical history alive to the specificities of the ramified dimensions of magazine culture and the prominent part this played in the modernist and avant-garde activity. »⁸⁴ Ce schéma de réception serait incomplet sans l'apport d'un regard sociologique sur les communautés d'avant-garde, leur alliances et désaffections ou encore sur leurs stratégies d'affirmation dans le tissu culturel local et européen. C'est donc en se basant sur ces aspects que l'intervention de Livezeanu gagne en consistance.

Très riche, son exposé aide à surmonter, sans pour autant le contredire ouvertement, l'opinion de large circulation imposée par Mansbach⁸⁵, illustrée dans la Première partie de

⁷⁹ Voir Benjamin Fondane, « Ferestre spre Occident » [Fenêtres sur l'Occident], *Contimporanul*, n° 1, 3 juin 1922, 1^{ère} année, p. 12.

⁸⁰ Irina Livezeanu, « 'Windows towards the West' : New Forms and the 'Poetry of True Life' », Peter Brooker, Sacha Bru, Andrew Thacker, Christian Weikop [éds.], *Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, op. cit., p. 1157-1183.

⁸¹ *Revista celor l'alți* [La Revue des autres], revue littéraire. Paraît tous les 20, les 1^{er} et les 10 du mois, pendant l'intervalle 20 mars-10 avril 1908, à Bucarest. Directeur : Ion Minulescu. C'est dans la livraison inaugurale de cette revue que son directeur, ancien étudiant en droit à Paris et journaliste, publie le manifeste « Aprindeți torțele » [Allumez vos torches], réputé pour avoir frayé la voie à la révolte d'avant-garde : « Allumez vos torches et jetez de la lumière sur le présent littéraire ! Le présent littéraire ?... Le voici. Une poignée de jeunes gens qui parlent et écrivent en roumain, comme les autres, mais qui veulent écrire différemment et qui ont le courage d'enfoncer un fanion au bon milieu de la route et, en s'adressant aux autres, de leur dire : 'C'est ici que s'arrête votre chemin, c'est à partir de là que commence le nôtre'. » [« Aprindeți torțele să luminăm prezentul literar! Prezentul literar?...Iată-l. Câțiva tineri care vorbesc și citesc românește la fel cu cei l'alți, dar care voesc să scrie într'altfel decât ei, au curajul ca ziua în amiaza mare să înfrângă în mijlocul drumului un fanion și adresându-se celor l'alți să le spună: Până aici este drumul vostru; de aci încolo, al nostru. »] Voir Ion Minulescu, « Aprindeți torțele » [Allumez vos torches], *Revista celor l'alți*, n° 1, 20 mars 1908, p. 1.

⁸² *Insula* [L'Île], hebdomadaire littéraire, paraît à Bucarest en trois livraisons, du 12 mars au 15 avril 1912. Directeur : Ion Minulescu.

⁸³ *Chemarea* [L'Appel], dirigée par Ion Vineanu, deux livraisons, issues respectivement le 4 octobre et le 11 octobre 1915. Le futur directeur de la revue *Contimporanul*, un très jeune journaliste à l'époque, lance dans cette revue éphémère son fameux manifeste « Avertisment » [Avertissement]. Pour une présentation de la revue et de la manière dont *Contimporanul* récupère son héritage, y compris par des moyens iconographiques, voir Irina Livezeanu, « 'Windows towards the West' : New Forms and the 'Poetry of True Life' », dans Peter Brooker, Sacha Bru, Andrew Thacker, Christian Weikop [éds.], op. cit., p. 1163-1164.

⁸⁴ Peter Brooker, « Modernity, Modernisms, Magazines », dans *Ibidem*, p. 9. [Nous soulignons].

⁸⁵ Steven A. Mansbach, « The Foreignness of Classical Modern Art in Romania », *The Art Bulletin*, vol. 80, septembre 1998, p. 538.

cette thèse, qui fait reconnaître le caractère étranger, allochtone (*foreignness*) de l'avant-garde roumaine. Dans le cas roumain, on aura affaire, selon l'historien de l'art, à une avant-garde qui coïncide morphologiquement avec le mouvement européen, mais qui échoue à produire un même type de capital innovateur du fait qu'elle soit incapable de reproduire le contexte qui a rendu possible l'avant-garde occidentale. D'après lui : « What has long made the magnitude and merit of modern art from Eastern Europe remote is a general ignorance of historical, political and social conditions to which the respective modern movements were a creative response. »⁸⁶ Or, tout au long de notre analyse nous essayons de mettre en évidence la réponse roumaine, son implication directe et sa participation, parfois critique, à un mouvement européen duquel elle se revendique pleinement en tant que participant direct.

En accord avec Livezeanu, qui souscrit à son tour aux enjeux heuristiques déployés par Brooker, et concentre son attention sur le milieu des revues – dont l'histoire est celle des « alliés et rivaux de *Contimporanul* et son cercle »⁸⁷ – on ne saurait révéler assez l'importance d'un angle d'approche soucieux des aspects sociologiques qui façonnent les produits artistiques et non uniquement de leur versant esthétique.

Au regard de ces exemples qui nous ont parus représentatifs pour la manière dont l'avant-garde roumaine se fait médiatiser sur la scène locale et internationale, à travers ses revues, nous constatons qu'il y a au moins deux types d'approches qui pèsent sur son image présente. Un premier palier de réception, dont la connotation locale / nationale n'est pas à ignorer, promeut un discours où on additionne des cas particuliers : on ne regarde que ce qui fait unité, en juxtaposant les revues pour faire ressortir des poétiques d'auteur, des thèmes de large circulation, des prises de position qui renvoient à la politique ou à une revendication ethnique. On lit, par exemple, les revues pour isoler des « invariants » (Marino), pour donner une image de leur « futurisme » (Drogoreanu), pour faire ressortir les « complexes » de toute une culture (Cernat), on les recense uniquement à l'aune du littéraire (Pop) ou encore on les amène à parler un même dialecte de la « synthèse » artistique (Cărbăș).

Alternativement, on emprunte une deuxième voie pour forger un discours sur les revues. Le circuit international des expositions auquel s'ajoutent les anthologies qui, par l'entremise de traductions, réintroduisent des textes issus des périodiques sur un marché plus large, aboutit en gros à mondialiser un objet comme la revue. En l'affichant en pleine vue pour ses

⁸⁶ Steven A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, op. cit., p. 3.

⁸⁷ Nous renvoyons ici au sous-titre très suggestif « Rivals and allies of *Contimporanul*: heroics and foreign relations ». Voir Irina Livezeanu, « 'Windows towards the West' [...] », Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker, Christian Weikop [éds.], *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, op. cit., p. 1171.

caractéristiques singulières ou en le faisant représenter au moyen d'un manifeste ou d'un texte programmatique, à son tour significatif, on risque généralement de gommer la relation de ces textes au versant contextuel.

À l'encontre de ces deux perspectives, notre approche se veut intermédiaire et transnationale⁸⁸, cherchant à concilier des hypothèses et de mettre à l'épreuve des questions faussement familières. Pourtant, nous nous réclamons moins d'une tradition comparatiste statique, selon laquelle chaque publication serait une collection isolée, qui répond à une taxinomie esthétique / idéologique immuable ou encore à une logique d'échelle, qui entérine des hiérarchies et des étiquettes. Nous nous inspirerons, donc, d'une vision dynamique, relationnelle, apte à reconnaître les variations, les reculs, les contretemps. Par conséquent, notre vision de l'avant-garde roumaine ne se penchera pas uniquement sur ses moments de pointe, comme les numéros inauguraux ou thématiques, ni sur une histoire du mouvement vue comme un cumul de manifestes qui – on l'a souvent souligné – ne sont pas toujours un révélateur de toute une croyance d'une publication et dont l'efficacité⁸⁹ est ponctuelle, circonstancielle. Nous nous sommes désormais efforcée de mener un travail d'archiviste, non seulement dans le sens empirique, mais aussi dans le sens d'une exploration des faits moins portés à l'évidence comme les textes (à vocation) programmatiques, les notes et les comptes rendus ou les adresses aux lecteurs afin de reconstituer les stratégies de légitimation, le profil évolutif de chaque revue, son degré d'implication dans un circuit de publications affinitaires.

Il y aura intérêt à ressaisir les publications sous l'angle de leur participation à un espace discursif commun qui prend sa légitimité dans l'espace public et s'étoffe dans la durée, prodiguant des divisions complémentaires ou divergentes. Issues d'un même patron, les publications d'avant-garde participent selon un calendrier esthétique et idéologique qui leur est propre à une même mission de renouvellement des arts et de la société, d'émancipation du public, de réintégration de l'art à la vie. Cette mission commune est à comprendre doublement. Elle est à la fois la résultante d'une exigence communautaire, spécifique aux avant-gardes, qui – à la lumière d'une dimension politique – renferme l'idée d'un « mouvement collectif »⁹⁰ des espaces littéraires et artistiques dont le centre de référence se trouve ailleurs.

⁸⁸ Pour une mise en perspective d'une histoire transnationale de la production et de la circulation culturelle, voir Anna Boschetti [éd.], *L'Espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010.

⁸⁹ Voir à ce propos, Marcel Burger, *Les manifestes, paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002, p. 22.

⁹⁰ Pascale Casanova, « La guerre de l'ancienneté », Pascale Casanova [éd.], *Des littératures combattives. L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Éditions Raisons d'agir, 2011, p. 29.

Tout décryptage du fonctionnement de cet espace, que nous nous proposons d'aborder en termes de réseau, devrait assigner un rôle important à ses enjeux relationnels⁹¹, voire à ce pouvoir structurant⁹² des revues dans l'espace littéraire et même au-delà, que même Bourdieu leur reconnaissait, malgré l'intérêt réduit qu'il leur accorde lorsqu'il élabore sa théorie des champs. Dans une conférence prononcée en 1999, à Strasbourg, il reviendra sur le rôle du journalisme comme facteur de hétéronomie tout en soulignant que : « Les revues dans un univers littéraire sont très importantes, parce qu'elles sont à la fois structurées par le champ et structurantes du champ. »⁹³

Surtout dans le cas des périphéries culturelles et encore des espaces confrontés à la faiblesse⁹⁴ de leur institution littéraire, comme les nations francophones, par exemple, le capital relationnel⁹⁵ est reconnu comme une réalité spécifique. D'un côté, il faudra relever leurs liens concurrentiels et / ou de solidarité autant par rapport au champ culturel local – articulé entre un niveau institutionnel, académiste, et un niveau moderniste – que par rapport à un circuit international plus vaste de revues apparentées. De l'autre côté, il faut prendre conscience de la structure de relations qui s'installent à l'intérieur de l'espace strictement déterminé par les publications d'avant-garde, par leurs collaborateurs et par leurs activités collatérales, comme les expositions ou, plus tard, l'Atelier de la revue *Integral*, formé d'après le modèle du Bauhaus. C'est justement en tenant compte de la présence réitérée dans les

⁹¹ Bourdieu lui-même insiste sur un lien indéfectible entre la théorie des champs et un mode de pensée relationnel, ce qui permettrait de prendre en considération une multitude de champs : littéraire, politique, philosophique ou journalistique. Voir Pierre Bourdieu, « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards sociologiques*, n° 17/18, 1999, p. 5.

⁹² « C'est ainsi que les salons, qui se distinguent plus par ce qu'ils excluent que par ce qu'ils rassemblent, contribuent à structurer le champ littéraire (comme le feront dans d'autres états du champ, les revues ou les éditeurs, autour des grandes oppositions fondamentales [...]). » Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 93.

⁹³ Pierre Bourdieu, « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards sociologiques*, op. cit., p. 21. Dans la même conférence, Bourdieu ajoute : « Aujourd'hui, les facteurs d'hétéronomie majeurs sont les journalistes, ou plus exactement le journalisme, le champ journalistique, pas les journalistes en tant qu'individus [...]. », *Ibidem*, p. 27. Conférence prononcée dans le cadre de l'École Doctorale de l'Université de Sciences Humaines de Strasbourg, les 8 et 9 novembre 1995.

⁹⁴ À remarquer que cette perspective de l'« institution littéraire faible » est particulièrement associée à la définition de la littérature belge, rapprochée du centre français autant par une dimension linguistique que par la frontière géographique. Pour une réflexion plus nuancée à ce propos, voir Björn-Olav Dozo, « Sociabilités et réseaux littéraires au sein du sous-champ belge francophone de l'entre-deux-guerres », *Histoire et mesure*, Éditions EHESS, n° 1, vol. XXIV, 2009, p. 43-72. Daphné de Marneffe, Benoît Denis [éds.], *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri Éditions / Ciel, 2006.

⁹⁵ Selon Paul Aron « le capital relationnel [...] pourrait schématiquement se définir comme la capacité plus ou moins grande que possède un agent d'utiliser ses liens (d'amitié, de connivence, de proximité idéologique, etc.) en vue de produire certains effets. » Voir Paul Aron, « Les revues littéraires. Histoire et problématique », *CONTEXTES* [En ligne], n° 8, 2008, <http://contextes.revues.org/3813> ; DOI : 10.4000/contextes.3813. [Consulté le 2 février 2015]. Voir également Paul Aron, Alain Viala [éds.], *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

pages des publications locales des « acteurs-réseaux »⁹⁶, tels que Herwarth Walden, Paul Dermée, Theo van Doesburg ou Breton, duquel, non sans un certain pathétisme les surréalistes roumains d'« Infra-noir » attendaient de grands « frissons mentaux »⁹⁷, que nous relevons liens et ruptures du tissu des collaborations externes. Bien qu'elles ne soient pas toujours homogènes ou symétriques, ces relations auront un rôle déterminant pour les publications roumaines d'avant-garde et leur serviront, même par opposition, de leviers d'affirmation identitaire.

Dans le cas roumain, on découvrira par exemple, que la plupart des liens soi-disant concurrentiels se tissent autour de la revue *Contimporanul*, susceptible d'avoir monopolisé l'ascension au label d'avant-garde et dont la posture publique varie entre la mise sous silence de l'activité d'*Integral* et un ferme rappel à l'ordre adressé à *unu*. Toutefois, pour approcher plus concrètement ce tableau dynamique dans lequel s'inscrivent les trajectoires des publications locales nous devons également estimer à quel degré – tant au niveau synchronique que diachronique – ces liens concurrentiels ont un impact sur la structure globale des relations qui s'établissent entre ses participants engagés à une mission partiellement commune. Cela nous permettra d'établir dans quelle mesure l'espace culturel roumain engendre de véritables phénomènes de concurrence ou plutôt de cooccurrence des tendances, soit une continuité étonnante entre le constructivisme et le surréalisme, pendant l'intervalle balisé par les publications d'avant-garde.

Or, pour déterminer la nature de l'espace dans lequel les revues évoluent – simultanément ou en succession – et dans lequel elles se forment peu à peu un profil journalistique, une première question qui se pose concerne justement le rapport (quantitatif et qualitatif) entre leurs prises de position concurrentielles et leurs liens de solidarité. À suivre Anna Boschetti⁹⁸ qui – en défendant le déterminisme de la théorie des champs, lieu par excellence des liens de concurrence – voit dans un facteur comme « la circulation des collaborateurs » un indice pour l'existence d'un circuit où les participants « au lieu de rapports de concurrence [...] tendent à établir des relations de complémentarité », un questionnement supplémentaire du cas roumain paraît nécessaire. À vrai dire, en passant d'une revue à l'autre, il est étonnant de constater qu'autant *75HP* que *Punct*, *Integral* et *unu* affichent une équipe rédactionnelle peu fluctuante

⁹⁶ À ce propos de cette notion, voir Frédéric Claisse, « De quelques avatars de la notion de réseau en sociologie » dans Daphné de Marneffe, Benoît Denis [éds.], *Les Réseaux littéraires*, op. cit., p. 30-31.

⁹⁷ Lettre manuscrite de Gherasim Luca à Victor Brauner, Bucarest, le 30 juin 1946. Fonds Brauner, position 19-22, 6 pages. Voir : <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=8818LUC&no=FondsBraunerB4LUC&id=8818LUC>. [Consulté le 8 février 2014].

⁹⁸ Anna Boschetti, « *Les Temps Modernes* dans le champ littéraire, 1945-1970 », *La Revue des revues*, n° 7, 1989, p. 8-9.

et qu'elles accueillent un nombre réduit de nouveaux membres. Cette cohésion communautaire se vérifie aussi au niveau de « l'esprit » des revues, qui à chaque transfert du pouvoir intégreront leur devanciers, notamment *75 HP* et *Integral*, dans leur propre processus de légitimation. Invariablement, cette petite presse d'avant-garde orientera ses liens de solidarité (même intertextuelle) vers *Contimporanul* aussi, comme le fait *Punct*, qui au bout de seize numéros lui transfère « ses forces de propagande afin de mieux servir l'effort moderne de Roumanie »⁹⁹. *unu* non plus ne sera pas exempte de cette émulation spontanée envers *Contimporanul* et malgré l'écart générationnel et esthétique, cette revue surréaliste mettra environ deux ans pour accomplir une rupture décisive du pôle dominant des « contemporains » dans un texte à titre significatif « Le gâteau de funérailles de Père Vinea »¹⁰⁰.

En prolongement de ces aspects présentés ici, qui infléchissent la manière dont artistes, poètes ou architectes ont négocié leur participation collective à l'avant-garde par des moyens médiatiques, une deuxième question légitime s'impose : comment rendre compte de ce faisceau de trajectoires ? Ou encore : comment penser la dynamique des interactions (sociales, textuelles, iconographiques, etc.) actualisées dans chaque livraison et qui migrent assez souvent d'une revue à l'autre ; comment intégrer les liens internationaux de prédilection, les circuits de diffusion et les relais entre revues ; où situer les transferts culturels, le choix des traductions, la circulation des textes en original ou le recours à une langue d'emprunt, comme le français ? Ces questions que nous cherchons à résoudre et que nous nous sommes posées en relation avec ce phénomène médiatique singulier qui, intégrant dans son creuset des expositions ou d'autres entreprises publiques, y compris didactiques, fait office d'avant-garde, se situent au cœur de notre recherche.

Or, c'est notre hypothèse que la « réalité brûlante » – pour reprendre une formule du jargon « suprêmement désenchanté »¹⁰¹ du même Bourdieu, employée pour introduire sa théorie des champs, voire la structure de l'espace occupé par les revues est éminemment relationnelle et qu'à propos de ces relations il vaut mieux raisonner en termes de flux¹⁰², d'échange et d'interaction, qui font pour la plupart l'objet d'un choix. Ce qui relie, au cours de notre travail, les lieux de rayonnement des mouvements internationaux du constructivisme

⁹⁹ La fusion des deux revues « dans un seul organisme » est annoncée autant dans la dernière livraison de *Punct* que dans une notice parue dans *Contimporanul*, n° 55-56, IV^e année, 1925, p. 14.

¹⁰⁰ « Coliva lui Moș Vinea » [Le gâteau de funérailles du Père Vinea], *unu*, n° 29, III^e année, 1929, p. 1. Pour la traduction française voir Vincent Iluțiu dans Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op. cit., p. 199-200.

¹⁰¹ Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, vol. 91, 1991, p. 3.

¹⁰² Voir à ce propos, Christophe Charle, « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos des études récentes », *Les Cahiers Irice*, n° 5, vol. 1, 2010, p. 65.

au surréalisme, c'est la perspective d'un phénomène local d'avant-garde qui s'affirme et se forge une identité publique grâce à une activité de réseautage. Désormais, l'espace délimité par les revues et les groupements d'avant-garde de *Contimporanul* à « Infra-noir » est un espace en réseau dont la configuration obéit largement à une logique internationaliste. Nous nous proposons de montrer dans notre recherche que la prolifération des réseaux de prédilection et l'internationalisme sont les facettes d'un même phénomène intimement lié au profil identitaire de l'avant-garde roumaine.

Si dans l'étude du champ littéraire, Pierre Bourdieu établit un lien direct entre le degré d'internationalité et l'autonomie réalisée, dans le cas d'une autonomie faible ou relative (comme c'est le cas de l'espace culturel roumain) les indicateurs d'internationalité sont particulièrement parlants pour le comportement des périphéries culturelles. En passant du plan des lois générales de fonctionnement des champs nationaux à la situation des champs culturels dépendants, Pierre Bourdieu décrit l'internationalisation non plus comme un critère ou juste comme une garantie de l'autonomie, mais comme une *possibilité de recours*. L'ensemble des stratégies déployées par les participants à la scène locale d'avant-garde peut être analysé par ce type de recours « contre les décalages, les cécités, les stratégies de marginalisation, les censures liées aux limites d'un champ national »¹⁰³ qu'est l'internationalisation. Surtout dans les situations de faible autonomie nationale c'est par le biais de l'internationalisme qu'on contribue à renforcer le pôle national et à faire circuler de manière accélérée des textes dans un réseau transnational à identité bien définie, avec ses propres logiques et ses « institutions », les revues en chef de file.

Autant son statut périphérique, dépassé par une conception internationaliste, l'existence d'une communauté d'avant-garde restreinte, relayée ailleurs et redevable à un type de sociabilité particulière, que la temporalité et l'instabilité doctrinaire des publications, impossible à réduire à une posture unitaire, favorisent une existence en réseau. De même, un autre aspect essentiel qui met en évidence le rôle du réseau, surtout pour ses participants périphériques, est proposé par Gisèle Sapiro et concerne « les conditions d'accès à l'information »¹⁰⁴, voire les voies d'accès à l'adhésion dans un certain groupe ou mouvement. Autant le circuit de diffusion des publications et de dernières parutions éditoriales que les collaborations externes s'avèreront extrêmement importantes pour la ligne éditoriale des

¹⁰³ Pascale Casanova, « La Revue *Liber*, Réflexions sur quelques usages pratiques de la notion d'autonomie relative », dans Louis Pinto, Gisèle Sapiro, Patrick Champagne [éds.], *Pierre Bourdieu Sociologue*, Paris, Fayard, 2004, p. 150.

¹⁰⁴ Gisèle Sapiro, « Réseaux, institutions et champ », dans Daphné de Marneffe, Benoît Denis [éds.], *Les Réseaux littéraires, op. cit.*, p. 48.

revues roumaines et pour leur vision de l'actualité. On aurait, cependant, tort d'appréhender ce circuit de transferts et d'échanges entre les participants au réseau comme un processus homogène, répondant à une diachronie unitaire. À un bout du réseau comme à l'autre, le contexte de référence et les temporalités sont distinctes, ce qui fait que leur rapprochement est parfois asymétrique. Dans cette optique, l'étude des réseaux, et implicitement de la circulation d'une doctrine esthétique, est d'autant plus importante si on le regarde comme un espace d'arbitrage, révélateur pour les dysymétrie et la (im)probabilité de succès de chaque mouvement engagé à défendre un projet esthétique ou un autre. Par exemple, autant le côté « français », soit peu internationalisé, du mouvement surréaliste que les multiples crises qui affectent le groupe de Breton auront un fort impact sur l'époque de tâtonnements identitaires du groupe « Unu », formé en 1928, et retarderont son adhésion explicite au surréalisme. Fait remarquable, la participation sur un pied d'égalité des avant-gardistes roumains à un réseau international contribue à renforcer l'avènement d'un réseau local, dont les relations d'interdépendance seront mises au profit d'un agenda que l'on pourrait appeler national.

De même, si l'on admet que le processus de réseautage international a marqué l'affirmation d'une revue comme *Contimporanul* au sein d'un circuit d'avant-garde européen, on ne saurait assez souligner son importance pour le groupe « Infra-noir ». Lorsqu'on a affaire à un espace surpolitisé¹⁰⁵, le réseautage auprès du groupe de Breton devient la condition d'existence d'un mouvement surréaliste sur le sol local. Par l'emploi systématique du français, le groupe « Infra-noir » assumera même la langue du réseau, fruit d'un écart subjectif qui le place – autant par rapport au mouvement français que par rapport aux cadres nationaux, et pour des raisons bien distinctes – à la limite de la légitimité. Dans ce contexte, par un effet de coïncidence, l'existence en réseau du groupe « Infra-noir » rejoint un usage de la notion qui lui a valu une notoriété particulière, dans sa relation à ce qui est clandestin ou anonyme.

¹⁰⁵ Tout en soulignant que « la notion d'appareil introduit le fonctionnalisme au pire », Bourdieu souligne que dans certaines conditions les champs (le système scolaire, l'État, les partis etc.) peuvent se transformer en appareils. « Un champ devient un appareil lorsque les dominants ont les moyens d'annuler la résistance et les réactions des dominés. [...] lorsque tous les mouvements vont du haut vers le bas et que les effets de domination sont tels que cessent la lutte et la dialectique qui sont constitutives du champ. » Dans le cas roumain, l'époque d'activité du groupe « Infra-noir » est synonyme de cette transformation, de la mise en marche « de la grande machine de l'État », qui se fait ressentir à partir de 1944 lorsque la Roumanie est occupée par l'Armée Rouge. Voir Pierre Bourdieu, « Le marché linguistique » [Exposé fait en décembre 1978 à Genève], dans Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie* [1984], Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 136-137. Pour la situation culturelle et politique en Roumanie après la Deuxième Guerre mondiale, voir Lucia Dragomir, « L'Implantation du réalisme socialiste en Roumanie », *Sociétés et représentations*, Publications de la Sorbonne, n° 15, vol. 1, 2003, p. 307-324.

Mentionnons que pour ce qui est de l'utilité méthodologique et heuristique du modèle sociologique des réseaux, la plupart des théories récentes sont issues notamment de la sociologie littéraire¹⁰⁶, mais aussi de l'histoire culturelle et des études littéraires, s'appuyant sur l'analyse de l'espace revuiste¹⁰⁷. Le cas des revues, vues comme « un des plus pures modes d'existence du réseau »¹⁰⁸ a fait émerger de manière particulièrement impressionnante presque un espace de prédilection pour la méthode des réseaux, apte à saisir les coordonnées mouvantes de leur activité.

Dans ses rapports à d'autres démarches et outils analytiques, partageant un modèle accordé à un ordre littéraire, intellectuel ou social englobant, il y aura à tenir compte d'un aspect pragmatique qui assure l'efficacité et la spécificité du modèle des réseaux. En accord avec de Marneffe, auteur d'une étude empirique sur les revues modernistes belges de l'immédiat d'après-guerre, nous envisageons le modèle des réseaux comme un outil heuristique très efficace pour « l'étude d'un ensemble fini de relations qu'il importe de pouvoir dénombrer dans leur exhaustivité »¹⁰⁹. Nous serions désormais tentée d'assimiler l'étude des réseaux à une enquête microsociologique, dont l'objet d'analyse est une conjoncture d'interactions. Cela illustre bien la portée de cette méthode qui ne cherche pas à s'ériger en un nouveau paradigme de l'espace culturel ou remplacer des théories dont l'éminence et la portée épistémologique sont incontestables.

De même, il est important de noter, comme le soulignent Paul Aron et Benoît Denis dans leur introduction à un volume collectif consacré aux réseaux littéraires¹¹⁰ que le recours à ce modèle théorique va à l'encontre d'une nécessité plus marquée de « rendre compte du fonctionnement d'une l'« institution faible » »¹¹¹. En outre, il peut constituer, par la suite, une réponse aux tensions qui affectent le dispositif institutionnel des espaces nationaux périphériques. Autant dans le cas spécifique des « sous-champs » francophones que dans la

¹⁰⁶ Daphné de Marneffe, Benoît Denis [éds.], *Les Réseaux littéraires*, op. cit. Pour une analyse des réseaux littéraires selon des critères de taille, densité, intensité des liens etc. voir Alain Degenne, Michel Forsé, *Les réseaux sociaux. Une analyse structurale en sociologie*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 59-60.

¹⁰⁷ Voir Marie-Ève Thérenty, « Au croisement du paradigme éditorial et de la posture générationnelle », *Romantisme*, n° 147, 2010 ; *Id.*, « Les 'boutiques de l'esprit' : sociabilité journalistique et production littéraire », *Revue littéraire de la France*, n° 3, vol. 110, 2010. Pour une étude de cas consacrée à deux revues de l'entre-deux-guerres *La Relève* et la *NRF* comme modèle pour la mise en vis-à-vis du modèle de l'analyse structurale des réseaux et de la théorie des champs, voir Michel Lacroix, « Littérature, analyse des réseaux et centralité : esquisse d'une théorisation du lien social concret en littérature », *Recherches sociographiques*, n° 3, vol. 44, 2003, p. 475-497.

¹⁰⁸ Jean-Marie Klinkenberg, « Réseaux et trajectoires », Daphné de Marneffe, Benoît Denis [éds.], *Les Réseaux littéraires*, op. cit., p. 74.

¹⁰⁹ Daphné de Marneffe, *Entre Modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, op. cit., p. 40.

¹¹⁰ Daphné de Marneffe, Benoît Denis [éds.], *Les Réseaux littéraires*, op. cit.

¹¹¹ Paul Aron, Benoît Denis, « Introduction », dans *Ibidem*, p. 14-15.

situation plus générale des littératures ou même des formes littéraires dominées, l'analyse des réseaux s'impose comme un nouveau « instrument descriptif » susceptible d'apporter « un supplément d'intelligibilité »¹¹² aux modèles¹¹³ actuellement disponibles en sociologie littéraire.

On voit aisément que tout en se revendiquant d'une méthode particulièrement bien adaptée à la sociologie de milieux littéraires et, comme le souligne Gisèle Sapiro, d'une méthode « mieux apte à décrire les interactions auxquelles donnent lieu l'activité commune ainsi que le mode de formation des groupes (revues, mouvements d'avant-garde, [...]) et de leur mode de mobilisation (signature des manifestes [...]) »¹¹⁴, ce type de recherche se propose implicitement d'apporter un complément à la théorie des champs de Bourdieu.

Invariablement, comme le montrent bien ces initiatives théoriques esquissées plus haut, toute recherche dont le maître-mot est le réseau se confronte pour le moins à deux contraintes, soit à deux questionnements de sa méthode. En premier lieu, les défenseurs de ce modèle s'efforcent à ne pas minimiser le déterminisme de la théorie des champs – Bourdieu lui-même ayant fermement tracé les limites politiques¹¹⁵, voire nationales, de sa doctrine et ayant même prévenu ses adeptes contre l'importation, voire de distorsion « allodoxique »¹¹⁶ de ses théories. En deuxième lieu, toute étude des réseaux doit conjurer le succès de la notion de réseau¹¹⁷, bien intégrée dans le langage commun, qui risque de renvoyer plutôt à un usage métaphorique qu'à la rigueur conceptuelle et épistémologique de la notion, et engendrer par la suite « un effet de théorie » ou se faire imputer toute une série de présupposées.

Pour ce qui est de la rencontre entre la théorie des champs – associée à un espace culturel dominant, voire français, reposant éminemment sur des rapports de force et de lutte et sur une croyance objectivement partagée – et cette nouvelle méthode d'analyse des réseaux, nous serions peu encline à l'envisager à la lumière d'un rapport hiérarchique ou de nous atteler à la

¹¹² *Ibidem*, p. 15.

¹¹³ Nous faisons ici référence notamment au modèle bourdieusien des champs et au modèle de l'institution littéraire théorisé par Dubois. Voir Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature : introduction à une sociologie* [1978], Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1986.

¹¹⁴ Gisèle Sapiro, « Réseaux, institutions et champ », dans Daphné de Marneffe, Benoît Denis [éds.], *Les Réseaux littéraires*, op. cit., p. 45.

¹¹⁵ Bourdieu définit la vie littéraire belge comme « un sous-champ du champ littéraire français, séparé de lui par une frontière politique ». Voir Pierre Bourdieu, « Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques », dans *Études des lettres*, n° 4, 1985, p. 3-6.

¹¹⁶ Pierre Bourdieu, « Passport to Duke », traduit en anglais par Loïc Wacquant, *Metaphilosophy*, n° 4, octobre 1997. Voir notamment p. 450 et p. 455.

¹¹⁷ Pour une mise en perspective de l'impact de la notion de réseau sur la société contemporaine, à commencer par les théories du « monde connexionniste » de Luc Boltanski et Eve Chiapello (1999), jusqu'aux *Internet studies* ou « l'ethnographie en ligne », voir Simon Borel, *Et les réseaux sauveront le monde... ? Essai sur l'idéologie réticulaire*, Lormont, Le bord de l'eau, « La Bibliothèque du MAUSS », 2014.

description de leurs coïncidences. Il nous semble, néanmoins, qu'une modalité d'apprécier les avantages de cette théorie et implicitement de faire ressortir le potentiel heuristique de la notion de réseau serait de restreindre son rayon d'action et de préciser son objet. Nous nous proposons désormais dans ce travail de comprendre, à l'aune d'une théorie des réseaux, la configuration et le fonctionnement du phénomène revuiste d'avant-garde tel qu'il s'est manifesté dans le cas roumain. Par des analyses concrètes et approfondies, notre travail se propose d'apporter plus de précision à cette compatibilité entre la méthode des réseaux et l'espace des revues, s'attachant autant à la réalité matérielle du réseau (formes de sociabilité entre pairs, choix de collaborations entre revues, diffusion des textes) qu'à sa réalité symbolique (rôle légitimateur, outil d'affirmation identitaire, vecteur d'émancipation nationale). Nous envisageons désormais la méthode des réseaux comme un instrument heuristique capable d'accommoder le cosmopolitisme, la forme souple, la dimension collective et la morphologie versatile de chaque publication.

Dans la première partie de ce travail, « Constitution du réseau international des revues », nous suivrons d'abord, au fil de ses étapes successives, la trajectoire de la revue *Contimporanul*, dont le complexe contexte d'émergence remonte à l'année 1922. Ensuite, notre attention se déplace vers le réseau local plus éphémère formé par *75HP*, *Punct* et *Integral*, qui renforce les efforts de renouveau artistique entamés par la revue de Vinea et Janco, active jusqu'en 1932. Afin de déceler la posture de *Contimporanul* sur la scène locale et internationale, nous tiendrons compte de la distribution parcellaire des enjeux culturels, sociaux et politiques qui sous-tendent le projet éditorial de la revue. À grande dépense d'un programme unitaire, pendant son étape d'affirmation, redevable à une « révolution spirituelle », *Contimporanul* se revendique d'une mission culturelle et cherche à s'imposer comme voix du social.

Sous l'influence de Janco, l'intérêt artistique de la revue se concrétise dans une orientation vers le constructivisme international qui s'impose dans l'espace européen grâce à une formidable capacité de circulation de ses doctrines et qui sera introduit sur la scène roumaine par l'intermédiaire de *De Stijl*¹¹⁸ de Van Doesburg. Promue à son tour par *Der Sturm* ou *Merz*, *Contimporanul* s'érige peu à peu en relais du constructivisme, cherchant à se

¹¹⁸ *Contimporanul* publie la première notice publicitaire de *De Stijl* dans le numéro 28 du 27 janvier 1923, dans la rubrique permanente « Lisez les revues d'avant-garde » sous le titre « Style [sic], revue d'art constructiviste hollandais ». Voir *Contimporanul*, n° 28, 27 janvier 1923, II^e année, p. 3.

faire coopérer par un réseau plus profitable, soit par une internationale des périphéries au sein de laquelle les artistes belges, hongrois ou polonais occupent une place de choix.

Le profil proprement dit avant-gardiste de la revue se voit confirmer en 1924, année marquée par la publication d'un premier Manifeste¹¹⁹ qui porte la signature de Vinea et par l'organisation de l'« Exposition¹²⁰ Internationale de Contimporanul », affichant plus d'une centaine de travaux et remportant la participation des artistes comme Schwitters, Kassak, Teige, Servranckx, Peeters, Klee, Arp, Eggeling ou Brancusi. On verra que cette étape particulièrement riche du point de vue artistique pourra être rétrospectivement assimilée à une période de bilan et de réorientation des enjeux qui mobilisent la communauté d'avant-garde de *Contimporanul*. Au bout d'une cinquantaine de livraisons, à partir de 1925, la publication se confrontera à une longue série d'intermittences de parution dont l'effet déstabilisateur est compensé par la consolidation de son internationalisme. Cette caractéristique distinctive nous préoccupera de manière plus ciblée dans notre entreprise de reconfiguration des réseaux de proximité de *Contimporanul*. Ce sera grâce à la participation de Paul Dermée, véritable personnage relais, essentiel pour un ensemble de réseaux à leur tour mineurs, de Georges Linzes et du groupe liégeois créé autour de la revue *Anthologie*, et surtout aux relations et aux échanges avec les revues belges *7Arts*, *Het Overzicht* et *De Driehoek* que *Contimporanul* maintiendra son ouverture internationale et sa communauté faite de médiations. Un dernier tour d'horizon de l'activité de *Contimporanul* prendra prétexte de l'exploration de cet ensemble réticulaire, notamment à travers les connexions belges maintenues jusqu'au centième numéro de la revue, pour souligner le dépassement des enjeux du constructivisme, présagé au niveau européen par l'Exposition d'arts décoratifs et industriels de Paris de 1925. Assignable à une période de retour à l'ordre, l'intervalle 1925-1932 nous permet de dégager deux paliers principaux qui marquent l'évolution de *Contimporanul*. D'un côté, la revue donne prééminence à une réflexion plus spécialisée sur l'architecture et sur l'urbanisme, tandis que, de l'autre, elle manifeste une tentation plus générale de consolider le statut qui l'avait consacrée, au-delà des murs des ateliers et des salles d'exposition, celui de formateur de l'opinion publique et de médiateur culturel.

En contrepoints à l'activité de *Contimporanul* – dans un dernier chapitre de cette première partie – notre ambition sera d'illustrer le déploiement d'un réseau local de la petite

¹¹⁹ Ion Vinea, « Manifest activist către tinerime » [Manifeste activiste adressé à la jeunesse], *Contimporanul*, n° 46, mai 1924, III^e année, p. 2. Traduit par Micaela Slăvescu dans Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op. cit., p. 114.

¹²⁰ L'exposition est organisée du 30 novembre au 30 décembre 1924 à la Maison d'Art de Bucarest. Le commissaire d'exposition est M. H. Maxy.

presse d'avant-garde dont une première branche, formée par les revues *75HP* et *Punct* ne dépasse pas le seuil de l'année 1925. Alliés à un programme international commun de reconstruction de l'art et de la société, les tenants d'*Integral*, deuxième branche constructiviste active entre 1925 et 1928, recentrent les intérêts liés à la médiation culturelle de *Contimporanul* sur un mode plus spécifique et transforment la revue en lieu d'action et d'expérimentation dont la finalité est celle de créer un produit artistique européen.

Spectaculaire par sa typographie qui la rapproche de *Ma* de Kassak ou *The Next Call* de Werkman et par la surenchère du protocole de l'édition, le numéro unique lancé en octobre 1924 par Ilarie Voronca et Victor Brauner s'imposera comme une « revue-manifeste ». Afin de faire ressortir, dans un premier temps, les stratégies de médiatisation mises en jeu par *75HP*, tributaire de Dada et du futurisme, nous nous proposons, dans un deuxième temps, d'explorer ses propos propagandistes à la lumière de deux projets qui forgent son identité : la promotion d'une nouvelle communauté et d'une nouvelle démarche artistique intermédiaire, la *pictopoésie*, signe d'un dépassement esthétique de souche constructiviste.

La trajectoire de *Punct*, hebdomadaire à parution régulière entre novembre 1924 et mars 1925, s'avère inséparable d'une filiation à *Contimporanul*, qui pourvoit plus qu'une généalogie locale à cette plateforme du constructivisme. Notre réflexion retrace le profil de *Punct* autant dans ses rapport de solidarité à *Contimporanul* que dans ses écarts, qui lui permettent de proposer un discours alternatif plus nuancé sur la poésie nouvelle, la réforme du théâtre et sur l'avènement d'un mouvement artistique local : *le synthétisme*. Lancée en mars 1925, *Integral* se porte en relais de *Punct*, autant au niveau symbolique qu'au niveau pratique, parachevant ses ambitions programmatiques vouées à la création d'un courant nouveau désormais appelée *intégralisme* et recensé comme avatar local du constructivisme. Notre regard se penche d'abord sur les aspects qui singularisent le projet éditorial complexe de la revue, comme la délocalisation de sa rédaction entre Bucarest, Paris et Pavie ou son attachement pour la publicité, et sur ses extensions à titre commercial ou pédagogique: une maison d'éditions, la collection « *Integral* » dirigée par Voronca à Paris ou l'Atelier « *Integral* », successeur digne du système de création et de production institué à Bauhaus. Ensuite, nous accorderons une attention privilégiée aux transformations successives qui affectent la revue au niveau programmatique et notamment sa vision de l'intégralisme. Nous pourrons rendre compte, au bout de notre exploration de ce mensuel à parution irrégulière qui connaîtra quinze numéros sur trois ans, d'un passage du constructivisme vers un phénomène de retour à l'ordre, qui le rapproche du parcours de *Contimporanul*.

Dans la deuxième partie de notre recherche, « Identités du réseau », nous nous proposons d'offrir une vision d'ensemble des diverses étapes de la trajectoire inégale du surréalisme dans l'espace culturel roumain. À placer entre une gestion sous angle critique de ses enjeux esthétiques, manifeste dans les pages de *Contimporanul*, *Punct* ou *Integral* et l'adhésion progressive d'*unu*, qui s'est voulu une réplique du modèle communautaire de Breton, le surréalisme deviendra le vecteur d'une conversion identitaire de l'espace revuiste. En vue d'une meilleure compréhension du rayonnement du surréalisme français vers les marges, notre démonstration envisage un découpage en trois étapes majeures qui ont marqué le calendrier esthétique et idéologique d'*unu*. À l'intérieur de cette structure il y aura à tenir compte d'un premier tournant identitaire de la revue, concrétisé vers 1929-1930 et défini par le ralliement au système d'adhésion¹²¹ surréaliste et par la mise en place d'un projet esthétique antilittéraire et antidogmatique, voué à une poursuite de l'authenticité, de la pureté poétique. Un deuxième tournant identitaire de la revue, une critique du surréalisme, sera éminemment influencé par la révolution prolétarienne et par le recentrement des intérêts du groupe vers Moscou et encore vers les contre-groupes qui s'opposaient à l'aile surréaliste de Breton. Significatif pour la capacité des marges culturelles à contribuer au rayonnement d'un mouvement littéraire, notre recensement de la productivité artistique du surréalisme sur le sol roumain nous permettra de mettre en relief l'habilité du surréalisme à se distinguer parmi les mouvements littéraires et artistiques qui ont fait école.

Dans la troisième partie de notre thèse, « Dispersion du réseau », il s'agira en premier lieu de reconfigurer un point terminus de l'avant-garde roumaine, en occurrence le très prolifique groupe surréaliste « Infra-noir » qui émerge sur l'arrière-fond de la soviétisation du pays. La récupération des trajectoires croisées d'une ancienne garde surréaliste en retrait et de ces nouveaux entrants dans l'espace éditorial, porteurs d'une formation littéraire différente et plus sensibles à des questions théoriques que leurs prédécesseurs, nous permettra de mieux comprendre les significations distinctes que ces deux franges assignent à leur ralliement et de cumuler, par la suite, les enjeux artistiques et idéologiques qui définissent la situation du surréalisme sur le plan local et international dans ses moments de bilan, tels que l'Exposition Internationale de 1947 à la Galerie Maeght. En amont de la dispersion du groupe surréaliste, nous nous attachons à déceler les stratégies du contre-discours communiste au moyen desquelles s'effectue une première historicisation de l'avant-garde à travers la nouvelle

¹²¹ Voir David Vrydaghs, « La variation idéologique des systèmes d'adhésion. L'exemple du *Traité du style* d'Aragon », *COntEXTES*, n° 2, « Idéologie en sociologie de la littérature », 2007 : <http://contextes.revues.org/204>. [Consulté le 2 janvier 2015.]

tribune *Arta Plastică* [L'Art plastique]. Ce dernier volet se propose d'observer un virage idéologique, de la révolution surréaliste à l'art de propagande, et de nuancer l'impact de cette transition sur l'image de l'avant-garde.

Par cette recherche qui se propose de circonscrire le tableau dynamique d'une avant-garde de revues – medium qui sera, en occurrence, le terrain de prédilection des premiers questionnements de son héritage, voire de ses bilans et de son procès – nous ne souscrivons pas à une ambition d'exhaustivité. Limitant notre propos, nous n'ambitionnons pas non plus à fournir ici une vision catégorique ou un modèle absolu. Bien au contraire, nous espérons que notre travail pourra ouvrir de nouveaux débats sur l'avant-garde roumaine et son rapport au contexte international.

Si nous considérons comme décisive une lecture de l'avant-garde roumaine et de ses tribunes en termes d'espace de réseaux, c'est pour mieux comprendre la circulation et la productivité, à l'échelle locale et internationale, des enjeux artistiques et idéologiques qui ont forgé son profil identitaire particulier. Sous cet aspect, notre contribution cherche à apporter de nouveaux éclairages sur une autre avant-garde, celle des revues, et sur une autre Europe, celle d'une internationale des périphéries.

PREMIÈRE PARTIE : CONSTITUTION DU RÉSEAU INTERNATIONAL DE REVUES

INTRODUCTION PARTIELLE : AGENCEMENT COLLECTIF DES REVUES – QUELQUES REPÈRES

Le panorama national des années vingt, ratifié par le Traité de Versailles, conforte une nouvelle géographie des pays de l'Europe, dont la situation politique tend à individualiser l'activité des groupes artistiques et à limiter leur épanouissement. Le développement d'un réseau international de revues et de groupements d'avant-garde dans l'espace européen après la Grande Guerre forme ce qui est largement reconnu comme un marché alternatif pour les pays périphériques, permettant leur affirmation et la mise en circulation de leurs projets, souvent marginalisés au niveau national. Néanmoins, dans le cas de l'avant-garde artistique, il convient de souligner le statut doublement périphérique – par rapport aux centres internationaux et par rapport à la culture officielle du pays – que ces groupes revendiquent généralement comme tel, l'accompagnant également d'une réflexion sur leur identification culturelle à un discours des marges. L'essor des publications d'avant-garde est renforcé par une nouvelle attitude constructive qui permet aux artistes d'envisager un ancrage plus concret de l'art dans la vie et de mettre en place des projets de reformation de la société.

C'est dans le droit fil d'un déclin de Dada, aussi bien à Zurich qu'à Berlin ou à Paris, d'une consécration du cubisme en France et sur le fond d'un retour à l'ordre dans le monde artistique français, allemand ou italien, et encore sur celui de la montée en puissance des idéologies nationalistes, que le constructivisme international devient une référence pour l'avant-garde des pays de l'Europe Centrale et de l'Est. Un nouveau circuit du réseau artistique est mis en place, menaçant le statut de centre absolu de la ville de Paris, ce qui entraîne la formation des centres alternatifs, des centres-relais, comme Berlin, Vienne ou Weimar. De même, une plus grande ouverture vers les périphéries conduit à la multiplication des foyers artistiques et à l'apparition des forums internationalistes de l'avant-garde qui propagent le message d'un art nouveau.

En Roumanie, état monarchique dirigé par une dynastie de souche allemande, les Hohenzollern-Sigmaringen, l'immédiat après-guerre répond à des exigences socio-politiques extrêmement complexes. Suite à l'unification du pays avec les nouvelles provinces en 1918, il devenait important de réduire la mobilisation parcellaire de la scène politique et de recentrer le débat autour de la tradition, de l'éveil national et de la poursuite d'un modèle d'émancipation culturelle. La nécessité de faire coïncider l'union politique à une union spirituelle de toutes les provinces du jeune état, contribue à l'alliance du nationalisme et des passésismes doctrinaires à une rhétorique fondée sur un imaginaire « ethnicisé ». Les tentatives d'imposer l'empreinte identitaire de la tradition à la nation moderne, induite généralement dans les pays des Balkans par une vision historiciste, légitiment la popularité des aspirations nationalistes et déplorent tout projet de raccord à un rythme de l'innovation artistique, cosmopolite et international.

Dans un tel contexte pesant, la parution de la revue *Contimporanul* en juin 1922, sous la direction de Ion Vinea, ancien compagnon de route de Tzara à l'époque de l'éphémère *Simbolul*¹²² (1912), marque le début d'une nouvelle ère pour l'espace artistique local. La légitimation de cette nouvelle revue se fait selon deux chronologies : l'une qui l'insère dans l'espace international des débats culturels, et l'autre qui la situe au cœur d'une dynamique nationale qui assume la cause du modernisme d'une manière spécifique. D'une longévité comparable à *De Stijl* (1917-1932) ou même à *Der Sturm* (1914-1932), *Contimporanul* sera le point de rencontre de la trajectoire des avant-gardistes roumains qui feront cause commune autour d'une nouvelle orientation artistique et d'une vision progressiste de la société entre 1922 et 1932. Intégrée à un réseau transnational de grande envergure, l'action collective de *Contimporanul* sera renforcée par des entreprises similaires venant de la part d'une série de petites revues locales, à parution inégale : *Punct* (1924-1925), *75 HP* (1924), *Integral* (1925-1928), *unu* (1928-1932) et *Alge* (1930-1931 et 1933).

Malgré les segmentations ou les hiérarchies internes propres aux groupes et les différences d'orientation esthétique qui rallient ce réseau local aux préceptes du constructivisme, dans le cas de *Contimporanul*, *Punct*, *75 HP* et *Integral*, ou plus tard au système d'adhésion du surréalisme, comme *unu* et *Alge*, l'ensemble des revues roumaines d'avant-garde défend la situation charnière et la singularité de *Contimporanul*. L'influence de la revue de Vinea touche même les périphéries lointaines du pays, stimulant les revues de

¹²² C'est autour de l'éphémère revue *Simbolul* [Le Symbole], parue du 25 octobre au 25 décembre 1912, en quatre livraisons, qu'on trouve les trois futurs avant-gardistes roumains : Ion Vinea (Ion Eugen Iovanache), Tristan Tzara (Samuel Rosenstock, « S. Samyro ») et Marcel Janco (ou Iancu).

langue hongroise, *Periszkop* de Arad (1925-1926) et *Korunk* de Cluj (1926-1929¹²³), responsables de la propagation du message avant-gardiste en Transylvanie et proches du cercle de collaborateurs des publications hongroises de Budapest : *Ma* (1916-1925) et *Dokumentum* (1926-1927).

C'est ce réseau semi-institutionnalisé, en permanente reconfiguration, de la revue *Contimporanul*, et sa « revue satellite » *Punct*, que nous nous attachons à reconstituer dans ses lignes principales. Nous cherchons à découvrir plus spécialement la manière dont – en qualité de plate-forme d'accueil de l'esthétique constructiviste – la revue se transforme en garant d'une identité internationale de l'avant-garde roumaine. Dans un premier temps, nous nous proposons d'évaluer les conséquences du rôle assumé par *Contimporanul*, celui d'instance productrice de statut au sein du réseau culturel. Pour y aboutir nous suivrons de près les stratégies d'intervention publique qui l'aident à fixer un nouveau modèle de conscience critique dans le champ revuistique local et les systèmes de sociabilité et de médiation artistique (expositions, conférences, travail d'édition) que la revue a mobilisés systématiquement. Cela devrait nous permettre de rendre compte, ultérieurement, de son système de réseautage international, notamment par rapport aux noyaux constructivistes belges, hongrois ou balkaniques, comme le groupe des artistes serbes. Toujours dans la même optique, nous estimons opportun de relever la contribution de *Contimporanul* à l'émergence et à la radicalisation des formations périphériques concurrentes, tel le groupement de la revue *Integral*. Notre regard sera résolument diachronique, avec une focalisation supplémentaire sur l'effet des chronologies superposées qui devront faire ressortir le degré de synchronisation et d'assimilation de l'avant-garde roumaine au circuit international.

Dans un dernier temps, il sera question de prendre en charge l'*intégralisme* reconnu comme mouvement dérivé et label local du constructivisme international. Nous tenterons de circonscrire le programme esthétique de *synthèse* intégraliste à l'aune des prises de position de ses collaborateurs et de leurs liens aux modèles revendiqués du *Bauhaus* ou aux idéologies de *De Stijl* ou encore de *L'Esprit Nouveau* et de révéler, par la suite, les infléchissements que cette nouvelle entreprise apporte aux courants internationaux.

Lieu de rassemblement d'une génération formée à l'école de *Contimporanul* dont l'ouverture à l'espace international correspond en général à un projet culturel européen plus vaste, la revue *Integral* prend la relève de *Punct* et défend une posture artistique qui serait à

¹²³ Nous faisons ici référence à la période 1926-1929, intervalle pendant lequel la revue *Korunk* [Notre âge] a été dirigée par Laszlo Denes. Gabor Gaal, directeur de la revue dès 1929 jusqu'à son interdiction en 1940, lui imprime une orientation marxiste.

placer du côté d'un agenda national. Nous nous pencherons essentiellement sur la constitution de ce groupe de réflexion à l'intérieur du réseau légitimé par *Contimporanul*, sur le rôle des phénomènes de rivalité et de transfert de capital symbolique collectif à la définition duquel participent des personnalités clefs appartenant à une nouvelle frange artistique. C'est le cas de M. H. Maxy, des collaborateurs de *Punct* ou encore des initiateurs de *75HP*, Ilarie Voronca et Victor Brauner, reconnus comme « une autre génération ». Afin de mieux cerner le type de centralité acquise par le groupement de Maxy, notre intérêt se portera sur la mise en débat du legs culturel de l'intégralisme (renforcé par les surréalistes d'*unu*) et sur la portée de son assise institutionnelle voire de son engagement intellectuel et social, dès qu'il se mue en véritable programme pédagogique (l'Atelier des arts modernes et décoratifs, par exemple).

En fin de compte, nous aimerions déterminer le poids du « vernaculaire intégraliste » dans l'ensemble fort complexe des milieux constructivistes de l'Europe Centrale et de l'Est, en considérant sa réponse au facteur politique – notamment aux doctrines venues de la Russie soviétique – qui a eu une influence marquée sur les idées et la production des artistes constructivistes occidentaux des années vingt.

1. *Contimporanul* – centralité dans le champ

1.1. L'avant-garde locale : émergence en contexte

Lorsqu'on cherche un état d'esprit en mesure d'accueillir – par le biais d'un regard rétrospectif – les débats¹²⁴ politiques et sociaux qui font la une de la revue *Contimporanul*, surtout pendant sa première saison, il convient de signaler qu'ils se placent à la suite d'une tradition amplement alimentée par les journaux de gauche durant la période de neutralité de la Roumanie (août 1914 – août 1916) et poursuivie pendant l'occupation allemande du pays (du 24 novembre 1916 au 5 mars 1918). L'apparition tardive d'une génération de publications d'avant-garde, situation spécifique à l'Europe Centrale et de l'Est, mais également aux pays périphériques de l'espace francophone, comme la Belgique, par exemple, demande de replacer ces revues dans leur contexte d'émergence. D'autant plus, si cet élan artistique révolutionnaire n'est pas directement lié à un événement politique, comme ce fut le cas des activistes de *Ma* qui donnèrent leur soutien à l'éphémère République Soviétique Hongroise en

¹²⁴ Pour une discussion plus détaillée concernant le panorama de la presse culturelle roumaine pendant les années de la Grande Guerre, voir Maria Bucur, « Romania, war, occupation, liberation », dans Aviel Roshwald, Richard Stites [éds.], *European Culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 243-267.

1919, l'effort de renouveau initié par les publications d'avant-garde en Roumanie impose alors la mise à jour des idées et des sensibilités ayant balisé le terrain pour leur travail réformateur.

Dès le début de la Guerre, le paysage journalistique roumain a été atteint par une vague publique de patriotisme et de propagande nationaliste sans précédent, l'identité nationale devenant la plaque tournante de la presse, toutes orientations politiques confondues. Pourtant, ce type de discours public qui estompait en quelque sorte les conséquences imprévisibles de la Guerre s'affaiblit vers 1916 lorsque le débat porte prioritairement sur les alliés « naturels » de la Roumanie. Sitôt, la francophilie devient synonyme de vives convictions anti-germanophiles et les connotations culturelles ne font que renforcer l'anathème jeté sur l'Allemagne ou la Hongrie, et incidemment sur la Russie. Tandis que cette plaidoirie francophile refait surface dans les colonnes de *Contimporanul*, traduisant – comme nous allons le voir plus loin – une facette de la révolution culturelle entamée par la revue et, de manière plus générale, la forte ambivalence culturelle¹²⁵ qui règne sur la période de l'entre-deux-guerres, le conflit entre le *mythe français* et le *contre-mythe allemand*¹²⁶ remonte à la deuxième moitié du dix-neuvième siècle.

Les années vingt témoignent d'une réédition de ce grand débat, tout en lui assignant de nouveaux labels fortement contextualisés. La terminologie éclatée qui en découle demeure un terrain problématique pour les historiens et des emblèmes tels « autochtonistes » et « indigénistes », ou les plus limités comme « progressistes » et « réactionnaires » continuent à susciter de vives controverses. Pourtant, le binôme « Européanistes (francophiles) vs. Traditionalistes (germanophiles) »¹²⁷ est le plus largement accepté et semble décrire le mieux les tensions de la modernité roumaine. Cependant, il ne faut pas négliger une distinction utile pour notre démonstration, qui concerne l'influence de la culture allemande sur l'avènement de la droite intellectuelle de Roumanie pendant l'entre-deux-guerres. Ni exclusivement traditionnaliste, ni anti-européenne dans son ensemble, elle défend, selon ses propres dires,

¹²⁵ Pour une vision plus cohérente de la distribution des pôles idéologiques de l'influence française vis-à-vis de l'influence allemande dans l'entre-deux-guerres roumain, nous renvoyons à l'article de Ashby Crowder « Traditionalism and Protochronism in the European context », dans Anne Quinney [éd.], *Paris-Bucharest, Bucharest-Paris. Francophone writers from Romania*, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 197-224.

¹²⁶ L'historien Lucian Boia développe ce thème de la polarisation entre le mythe français et le contre-mythe allemand de l'imaginaire culturel roumain. Il faut noter que, dès les premières manifestations (1830-1848) de ce phénomène, l'hégémonie française est placée en position privilégiée, le modèle français – et, en annexe, le modèle belge – étant l'équivalent absolu du monde occidental. Voir Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească* [1997] [Histoire et mythe dans la conscience roumaine], Bucarest, Humanitas, 2010, p. 314-324.

¹²⁷ Voir Irina Livezeanu, « After the Great Union: General Tensions, Intellectuals, Modernism and Ethnicity in Interwar Romania », *Proceedings of the International Symposium of the Centre for the Study of the Imaginary*, 6-7 Avril, Bucarest, New Europe College, 2001.

les intérêts de la nation moderne, aboutissant à regrouper dans ses flancs une partie minoritaire de l'élite intellectuelle autochtone dont le pouvoir et l'influence sur la scène publique est néanmoins de haute importance.

De même, il faut également souligner que si les années d'occupation allemande ont imposé la réquisition des institutions culturelles, la censure et la propagande, obstruant la liberté de la presse, l'époque de neutralité avait permis aux jeunes publications avec un penchant pour la gauche politique à se faire entendre assez librement. C'est le cas de la revue éphémère *Chemarea*¹²⁸ [L'Appel], initiée sous le patronage du socialiste N. D. Cocea, par un comité de jeunes journalistes dont l'expérience n'était pas des moindres : ils avaient déjà projeté une revue, la retentissante *Simbolul*, et ils s'étaient formés dans la proximité de l'anxiété sociale et des questionnements politiques soulevés par les Guerres des Balkans¹²⁹ (1912-1913). Par conséquent, c'est dans un nouveau format que l'ancienne équipe de *Simbolul*, au sein de laquelle se retrouve également Tristan Tzara, se propose de briser l'unanimité des voix officielles qui prêchaient les valeurs du patriotisme et du nationalisme. En qualité d'éditeur, Ion Vinea lance le fameux « Avertissement » de 1915, texte inaugural de la revue, qui occupe une place de choix au sein du canon « antilittéraire »¹³⁰ de la période dite pré-avant-gardiste¹³¹. Très parlant pour le climat de la Guerre, l'appel-avertissement de Vinea dénonce plus qu'une « persécution de la littérature »¹³², renvoyant à la dévalorisation de l'institution littéraire même, trop souvent mise au service des idéologies nationalistes rigides, et signale l'imminence d'un état de révolte. Néanmoins, son incitation à l'action collective : « Sortons donc avec les boucliers solides sous les vestes. Remplaçons les cartes géographiques de la rédaction par des panoplies à portée de main ; ayons des bombes

¹²⁸ *Chemarea*, n° 1, 4 octobre 1915.

¹²⁹ À titre d'information nous mentionnons que la Roumanie – qui ne faisait pas partie de la Ligue Balkanique – bien qu'elle garde sa neutralité pendant la Première Guerre des Balkans (18 octobre 1912 – 30 mai 1913), rejoint les Serbes, les Grecs et les Turcs contre la Bulgarie pendant la Deuxième Guerre Balkanique (juin-juillet 1913). Le 10 août 1913, le Traité de Bucarest est signé et un nouveau découpage de la région s'ensuit, occasion qui fait perdre à la Bulgarie la majorité des territoires gagnés lors du conflit de 1912-1913. En plus, la Bulgarie doit céder à la Roumanie le sud de la Dobroudja. Le fort déséquilibre créé dans la région mène également à la rupture de l'alliance russo-bulgare.

¹³⁰ Ion Pop figure parmi les critiques qui ont le plus insisté sur l'affirmation, pendant la Guerre, d'une attitude de révolte antilittéraire, repérable chez Ion Vinea, Felix Aderca ou Adrian Maniu. Voir Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, op. cit., p. 25-36.

¹³¹ Pour Ion Pop, la « période pré-avant-gardiste » débute avec l'attitude antilittéraire des jeunes poètes symbolistes du « moment 1912-1915 », notamment Adrian Maniu, Ion Vinea et Tristan Tzara, comprend la prose expérimentale d'Urmuz et s'étend jusqu'au 1924, année de parution du « Manifeste activiste adressé à la jeunesse » de Vinea et du groupement « Contimporanul ». Voir *Ibidem*, p. 23 et p. 60.

¹³² « La littérature me persécute. Elle m'est irrémédiablement antipathique. » Nous faisons référence à la position exprimée par Ion Vinea dans son texte « La Chronique villageoise » [titre en français], paru dans *Rampa*, I, n° 28, 1915, p. 553. *Apud Ibidem*, p. 28.

asphyxiantes dans nos corbeilles et des crayons-poignards »¹³³ tardera à se trouver un support concret dans le champ journalistique. Sans pour autant estomper les enjeux de la mission dont le jeune journaliste Vinea s'était chargé, le départ à l'étranger, l'automne même de Marcel Janco¹³⁴, rejoint par Tristan Tzara¹³⁵ après quelques mois, et sa mobilisation¹³⁶ l'année suivante, en 1916, mettent un terme précoce à son initiative.

Inéluctablement, la mise en sourdine de la révolution projetée par Vinea et ses pairs nous reconduit à une question qui a suscité d'amples débats parmi les spécialistes et qui concerne le chantier de l'avant-garde, la progression des idées, telle une traînée de poudre, qui a mené, en 1922, à l'avènement d'un projet de reformation culturelle sur le plan local. Généralement, lorsqu'on analyse les débuts de l'avant-garde roumaine et son positionnement par rapport au circuit européen, on constate un écart temporel et géographique qu'on juge aussitôt définitoire pour l'ensemble des manifestations du phénomène. On peut d'ailleurs distinguer au moins trois grands axes d'interprétation qui concourent à fédérer le parcours des artistes roumains autour d'une identité singulière.

La première et la plus répandue de ces perspectives prend comme repère absolu l'année 1924, marquée par la publication du *Manifeste activiste adressé à la jeunesse*, et épouse une théorie du décalage par rapport aux courants européens, qui aiderait à formuler « l'histoire proprement dite de l'avant-garde roumaine »¹³⁷. Comme nous allons le constater, on est en plein paradoxe de l'acte de naissance de l'avant-garde. Selon Ion Pop, représentant

¹³³ Ion Vinea, « Avertissement » (*Chemarea*, 1915). Apud Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op. cit., p. 17.

¹³⁴ En automne 1915, lors de la rentrée universitaire, la Eidgenössische Technische Hochschule (ETH) de Zurich accueillait les frères Jules (ou Iuliu) et Marcel Iancu parmi ses quarante-cinq nouveaux étudiants inscrits en première année à l'Ecole d'Architecture. Les frères Iancu figurent parmi les étudiants de l'ETH jusqu'en 1919. Pour ces informations et pour une présentation plus détaillée du contexte de ce départ, nous renvoyons à l'ouvrage de Geo Șerban, *Intâlniri cu Marcel Iancu*, [Rendez-vous avec Marcel Iancu], Bucarest, Hasefer, 2011, p. 27. Selon Steven Mansbach, les frères Janco partent en Suisse pour éviter la conscription en Roumanie, choisissant de la sorte une destination d'études moins coutumière parmi les jeunes juifs qui s'orientaient vers l'architecture. En général, c'était plutôt la ville allemande de Darmstadt qui attirait la majorité estudiantine de l'Europe Centrale, mais elle se trouvait à l'époque en zone de guerre. Voir S. A. Masbach, « The Foreignness of Classical Modern Art in Romania », op. cit., p. 552.

¹³⁵ Dans son roman autobiographique inachevé, *Faites vos jeux*, paru en feuilleton dans *Les Feuilles Libres* (du n° 31, mars-avril 1923, au n° 36, mars-juin 1924), Tzara dresse, entre autres, une chronique de sa rencontre avec Marcel Janco à Zurich. Voir Henri Béhar [éd.], *Tristan Tzara. Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Flammarion, 1975, p. 241-299. Voir également Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2014, p. 59.

¹³⁶ Nous soulignons qu'en dépit de sa mobilisation à Jassy / Iassy de 1916 à 1919, Ion Vinea continue son activité journalistique et fait paraître une nouvelle revue, *Deșteptarea* [L'éveil], en juin 1917. Dès sa neuvième livraison celle-ci apparaît sous le nom de *Chemarea* [L'Appel].

¹³⁷ « L'histoire proprement dite de l'avant-garde roumaine ne devait commencer qu'en 1924 seulement, par le lancement du 'Manifeste activiste adressé à la jeunesse' de Ion Vinea, dans la revue *Contimporanul*, représentant un premier groupe constructiviste. » Voir Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op. cit., p. 32. Dans l'édition roumaine de son livre Ion Pop rend plus explicite le contexte du décalage roumain : « il y a donc un décalage significatif par rapport au dadaïsme, mouvement-repère, car son 'leader' reconnu avait fait son début dans le milieu moderniste roumain. » Voir Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, op. cit., p. 62.

de cette première approche – cet « ajournement qui n'est pas inexplicable »¹³⁸ coïncide avec le manifeste de fondation de *Contimporanul*, lancé au bout de deux ans d'activité éditoriale de la publication, dans le numéro 46. Bien que défendable, cette perspective met à l'écart la première période de la revue, essentielle du point de vue des prises de contact¹³⁹ avec le circuit artistique international ou de l'évolution de l'identité visuelle vers l'abstraction¹⁴⁰, et souscrit de manière indirecte à une vision critique qui fixe un trait d'union entre avant-garde et radicalisme esthétique. Invariablement, cela affecte la réception du constructivisme de *Contimporanul*. Il ne faut pas négliger le fait que le mouvement constructiviste soit foncièrement associé à une vision positive et progressiste de l'art et de la société, et qu'il trouve, par ailleurs, difficilement un terrain d'entente avec les courants plus radicaux, tels le futurisme et le dadaïsme, eux-mêmes en déclin à l'époque de son essor sur la scène internationale.

Deuxièmement, selon la position défendue par Steven Mansbach, on a affaire à une théorie de « l'origine étrangère »¹⁴¹ de l'avant-garde roumaine qui se construit sur deux niveaux d'analyse : un premier qui envisage l'ensemble de l'art roumain moderne comme porte-parole « oriental » de l'esthétique française, et un second qui défend le caractère « non-roumain »¹⁴² de l'avant-garde. Si la particularité du modernisme roumain réside dans l'absence d'un projet identitaire national, voir dans un européanisme tous azimuts, on risque de perdre de vue quelques aspects essentiels pour les deux premières décades.

Non seulement il y a un fort ascendant politique interne et international qui pèse sur la consécration d'un courant national, qui glisse vers le nationalisme, mais l'évolution concomitante de la doctrine du style national et de l'avant-garde engage des zones de coïncidence de leurs projets sous-jacents. Ainsi devrait-on regarder de plus près le processus

¹³⁸ Voir *Ibidem*.

¹³⁹ Nous soulignons que dans son numéro du 28 janvier 1923, dans la rubrique consacrée à la réception des revues, *Contimporanul* inaugure la pratique de la notice publicitaire « Lisez les revues d'avant-garde », qui deviendra à son tour une rubrique séparée.

¹⁴⁰ Voir Marcel Janco, « Note de pictură » [Notes sur la peinture], *Contimporanul*, n° 4, I^{ère} année, 24 juin 1922, p. 13. Du point de vue graphique nous signalons les gravures de Marcel Janco : « La danse des nègres » dans *Contimporanul*, n° 16, I^{ère} année, 4 novembre 1922, p. 1 (page de titre) (**Fig. 6.**) et « Autoportrait », *Contimporanul*, n° 25, II^e année, 6 janvier 1923, p. 1 (page de titre). (**Fig. 18.**)

¹⁴¹ « Rather than following the more common Balkan practice of appropriating and adapting Western styles as a vehicle for the representation of a national subject matter [...] Romania's early modern artists became, in essence, the representatives of French aesthetics in the 'Oriental' Regat. [...] In this essential respect [...] the pattern of reliance on the 'foreignness' of the nation's artists was projected into the twentieth century. » Voir Steven A. Mansbach, « The Foreignness of Classical Modern Art in Romania », *op. cit.*, p. 535.

¹⁴² En traitant de la question de l'origine « étrangère » et / ou juive des artistes qui ont fait partie des milieux d'avant-garde, Steven Mansbach parle successivement de « pseudo-roumains », terme qui reprend une appellation antisémite de l'époque, de « non-roumains » pour souligner leur appartenance ethnique, et encore de « nouveaux-roumains », afin de mettre en évidence leur identité nationale après l'Union du pays en 1918. Voir *Ibidem*, p. 534-554. Voir aussi Steven Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, *op. cit.*

de contamination entre le discours traditionaliste et l'intérêt des constructivistes¹⁴³ par rapport au concept de spécificité ou de pureté et synthèse formelle, par exemple, ou encore la relation entre l'art byzantin¹⁴⁴ et le primitivisme, et même l'agenda national d'un groupement comme *Integral*. Il nous semble donc que c'est précisément ce statut de « colonie » culturelle, à plusieurs reprises mis en débat par les avant-gardes périphériques, qui est un véhicule d'identité. Tributaire de l'étranger, l'avant-garde roumaine est ainsi loin d'être une exception, et sa spécificité réside dans ce syncrétisme des tendances, dans le fait qu'elle ne recourt pas à l'orthodoxie des grandes traditions radicales, comme le futurisme de Marinetti, par exemple, mais se situe plutôt en marge.

En plus, en ce qui concerne l'appartenance ethnique des avant-gardistes roumains, l'étude de leurs prises de position vis-à-vis de cette question indique une transition graduelle entre une problématisation intense de l'antisémitisme ou de la situation des minorités, dans le cas des deux premières années de parution de *Contimporanul*, vers une mise en veille de ces aspects vers la fin des années 20. Ainsi, s'il est tout à fait juste de parler d'une assimilation déficitaire des minorités en Roumanie après l'Union de 1918, qui contribue à la redistribution du capital social représenté par la population d'origine juive vers les professions plus libérales, phénomène argumenté par Magda Cârneci¹⁴⁵ en prolongation de la thèse de Steven Mansbach, une autre précision s'impose. Dans leur qualité de groupe minoritaire, les juifs assumaient non seulement la nationalité roumaine comme une responsabilité plénière, mais ils faisaient preuve d'« une contribution formidable et [d'] une activité majoritaire sur le terrain éditorial »¹⁴⁶. Grâce à la collection « La Bibliothèque pour tous », les traductions de la littérature universelle circulaient à un prix très bas, contribuant par la suite au long processus de formation d'un public culturel. C'est encore grâce à la librairie Hasefer que le livre français vient apporter une alternative culturelle, voire non-allemande, aux futurs artistes

¹⁴³ Rappelons, par exemple, que la première occurrence de l'expression « style néo-roumain », au sens de style national, est attribuée à Marcel Janco dans un article sur le concours national pour le Palais communal de Bucarest. Cf. Marcel Janco, *Mișcarea literară*, n° 13, II^e année, 7 février 1925.

¹⁴⁴ Pendant les années 20, on peut remarquer un phénomène très intéressant qui concerne surtout la réception de Brancusi, revendiqué par les adeptes du style national, sur la filière de l'art populaire, comme représentant du byzantinisme, composante ethnique qui servait d'argument à la presse de droite.

¹⁴⁵ Magda Cârneci, « Evreii din avangarda românească » [Les Juifs de l'avant-garde roumaine], dans *Ecouri ale avangardei în colecțiile de grafică ale Academiei Române* [Echos de l'avant-garde dans les collections de graphique de l'Académie Roumaine], Catalogue du Symposium International « Bucarest – Zurich – Paris – Tel-Aviv : Des avant-gardistes roumains et juifs dans l'espace culturel roumain », Bucarest, 26-27 mai 2011, Éditions de l'Académie Roumaine, 2011, p. 7.

¹⁴⁶ Cet argument survient dans un article de 1924 de Vasile Dănoiu qui révèle l'importance des éditions Alcalay dans la formation d'un public culturel en Roumanie, moyennant des éditions populaires, des brochures et particulièrement des traductions de la littérature universelle. Voir V. Dănoiu, « Evreii în cultura română » [Les Juifs dans la culture roumaine], *Contimporanul*, n° 39-40, II^e année, 21 avril 1923, p. 4.

d'avant-garde. Par l'intermédiaire de ses articles contre l'antisémitisme, *Contimporanul* n'a pas cessé de renforcer cet aspect et de se positionner contre « le point de vue relativement roumain »¹⁴⁷.

Toujours de cette catégorie¹⁴⁸ participe la tendance de juger l'avant-garde comme une révolution artistique préparée ailleurs et annexée ultérieurement au corps national, soit par le retour au pays des artistes roumains consacrés par la scène internationale, tels Janco ou Maxy, soit par un transfert de prestige, comme dans le cas de Brancusi et de Tzara. À l'appui de cette perspective de la révolution en manque de conditions historiques propres à déterminer « le légitime besoin d'un renouvellement »¹⁴⁹, comme le souligne Claude Sernet dans sa « Préface » aux *Premiers poèmes* de Tzara, vient l'hypothèse d'un export¹⁵⁰, à l'heure des fameux exils vers Zurich, d'une révolte maintenue à l'état « latent »¹⁵¹, comme une réalité préexistante.

À notre sens, une visée non-hiérarchique, qui va à l'encontre des tentations historiographiques de privilégier les moments de renouveau artistique, répondrait mieux aux intérêts d'un champ en pleine évolution dont les mécanismes de raccord à l'espace international passent assez souvent inaperçus. À cet égard, il faut souligner l'importance d'une exposition comme celle qui fut organisée en novembre 1909¹⁵² par Iosif Iser à

¹⁴⁷ Voir *Ibidem*.

¹⁴⁸ En ce qui concerne l'exégèse récente consacrée à la réception de l'avant-garde roumaine, nous signalons la position de Ion Bogdan Lefter qui définit le phénomène comme « un mouvement dynamique effervescent [...] parfaitement synchronisé à l'avant-garde européenne, à laquelle il participe [...] grâce à ses représentants de marque, à commencer par Tristan Tzara et Brancusi ». Voir Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române* [Récapituler la modernité. Pour une nouvelle histoire de la littérature roumaine], Pitești, Paralela 45, 2012.

¹⁴⁹ « [...] le contexte historique n'existait pas encore en Roumanie, pays beaucoup trop jeune pour que ses structures politiques, sociales, morales, imitées de celles des bourgeoisies occidentales, fussent suffisamment caractérisées, voire prêtes à opposer une résistance organisée, à se défendre et à riposter – ni en roumain, langue elle aussi à part quelques rares exceptions, trop peu mure pour que sa tradition littéraire et ses valeurs esthétiques aient le temps de se corrompre, de s'abâtardir et d'engendrer de la sorte le légitime besoin d'un renouvellement, d'une purification, même et surtout au prix d'une iconoclaste brutalité. », Claude Sernet, « Préface » dans Tristan Tzara, *Les Premiers poèmes*, Paris, Seghers, 1965, p. 22-23.

¹⁵⁰ Fortement contestée par Giovanni Lista, par exemple, cette primauté de l'avant-garde roumaine sur le contexte européen est défendue par Marin Mincu, commentateur roumain réputé du phénomène. Voir Giovanni Lista, *Dada : Libertin et libertaire*, Paris, L'Insolite, 2005, p. 39 et Marin Mincu, *Avangarda literară românească* [1983] [1999] [L'avant-garde littéraire roumaine], Constanța, Pontica, 2006 (troisième édition), p. 26-27.

¹⁵¹ La manière dont Tristan Tzara choisit de présenter ses « poèmes d'avant dada » porte à croire à une « continuité et interpénétration [...] liées au plus haut degré à une nécessité latente » qui – « toute une croyance simili-mystique » – aurait entraîné la mise en place de l'insurrection de Zurich. Voir Tristan Tzara, *Les Premiers poèmes*, op. cit., p. 25.

¹⁵² Dans un entretien avec Francis M. Nauman, Marcel Janco fait référence à cette exposition organisée par Iser, qui fut également son mentor en Roumanie et « un des meilleurs dessinateurs du pays ». « [Iser] a amené Derain et Galanis à Bucarest où ils ont été exposés. On savait donc déjà à quoi ressemblait l'art en France. » Voir Francis M. Naumann, « Janco / Dada : Entretien avec Marcel Janco » dans Henri Béhar, Catherine Dufour, *Dada, circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 164.

l'Athénée de Bucarest affichant des toiles de Derain, de Galanis, de Forain à côté des siennes, qui a introduit le public roumain à la peinture de l'école dite de Paris et à ses propres intérêts pour les fauves. Ensuite, la participation de 1910 à 1914¹⁵³, de Brancusi et de son disciple, Cecilia Cuțescu-Stork, aux expositions de la société « Tinerimea artistică »¹⁵⁴ [La Jeunesse Artistique] aux côtés des seniors de l'art académique scandalisés par leur audace, sont des événements qui ont largement contribué à une « prise de conscience » et à l'émancipation culturelle de la scène artistique roumaine dans la direction du modernisme. Par conséquent, ce type de manifestations apparemment sans lendemain, ouvre en réalité un espace de débat qui jette progressivement le doute sur le monopole du front conservatoire et facilite l'accueil d'une avant-garde munie d'un penchant social.

En plus, bien que le retour « en missionnaire » de Janco en 1922 et de Maxy en 1923 ou les voyages à Paris de Vinea ou de Brauner, aient massivement contribué au renouvellement de la scène artistique, au même temps, la cohabitation entre modernisme et traditionalisme ne cesse d'avoir des retentissements sur le discours artistique des avant-gardistes, eux mêmes très peu enclins à perpétuer des copies conformes des phénomènes étrangers.

Troisièmement, une théorie du synchronisme¹⁵⁵ absolu de la périphérie roumaine aux mouvements qui ont révolutionné l'espace international prend appui sur un autre moment fondateur de l'avant-garde. Il s'agit de la publication du *Manifeste futuriste* de Marinetti dans le journal parisien *Le Figaro* et, entre autres, dans le journal roumain *Democrația*¹⁵⁶ [La Démocratie] de Craiova, le 20 février 1909. En effet, bien que la stratégie du leader futuriste compte sur un lancement simultané dans plusieurs pays et qu'il ait déjà entamée une correspondance avec les abonnés roumains de sa revue milanaise *Poesia*, l'onde de choc du *Manifeste* se produit avec un certain retard. Cela est dû au fait que jusqu'en avril 1919¹⁵⁷, date

¹⁵³ Neuvième exposition de peinture et de sculpture de la société « Tinerimea Artistică », Bucarest, mars-avril 1910.

¹⁵⁴ Elève de Iosif Iser, à l'époque, Marcel Janco fait son début avec le groupe de « Tinerimea artistică » en 1912 avec une sélection de trois gravures. Voir Geo Șerban, *Intâlniri cu Marcel Iancu*, op. cit., p. 24.

¹⁵⁵ Dans son ample étude concernant la réception du futurisme en Roumanie, Adrian Marino classe la période comprise entre la publication du *Manifeste futuriste* et la Première Guerre mondiale (1909-1914) comme une « étape de synchronisation » des milieux culturels autochtones au phénomène italien. Voir Adrian Marino, « Echos futuristes dans la littérature roumaine », *Synthesis. Histoire littéraire comparée*, vol. 5, 1978, p. 207-247.

¹⁵⁶ Cette information, retenue également dans la présentation de Didier Ottinger pour le catalogue d'exposition « Le Futurisme à Paris [...] », est censée mesurer la diffusion internationale du *Manifeste* de Marinetti. Voir Didier Ottinger, « Cubisme + futurisme = cubofuturisme », dans *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, Paris, 5 Continents Éditions, [Exposition présentée au Centre Pompidou, du 15 octobre 2008 au 26 janvier 2009], p. 21.

¹⁵⁷ Voir Mădălina Lascu, « Craiova : a Possible Gateway for the European Avant-Garde in Romania ? New Clarifications as to the Penetration of Futurism in Romania », Conférence organisée par Society for Romanian

à laquelle le pays adopte la réforme du calendrier grégorien, une disparité chronologique de treize jours séparait Bucarest du reste des capitales européennes. Certes, il n'est pas indifférent que la traduction roumaine du *Manifeste* soit accompagnée d'un article¹⁵⁸ – avertissement où la méfiance plus que l'admiration est de mise, et qu'en dépit de l'incompatibilité revendiquée entre les propos futuristes et la jeune littérature roumaine, dans l'espace de quelques semaines une partie significative de la presse¹⁵⁹ met en circulation des informations et des commentaires sur le futurisme. Très lucide, l'accueil public du futurisme en Roumanie, tel qu'il a été dressé par Drăgănescu en 1919, dans la livraison inaugurale de sa revue, résume l'état d'esprit qui régnait dans le monde de l'art à l'échelle locale et donne une image de la dynamique institutionnelle qui le nourrit.

Vu les quelques aspects curieux du *Manifeste du futurisme* qui ne sont pas, à mon avis, concevables pour la poésie, nous ne pouvons donc nous solidariser complètement avec les idées retenues dans votre incendiaire manifeste. [...] Chez vous la multitude de musées, de bibliothèques et d'antiquités vous ennuie, mais nous, les Roumains, nous n'avons presque aucun musée, aucune bibliothèque. [...] Nous n'avons ni des musées, ni des cimetières car nous n'avons rien à enterrer.¹⁶⁰

Bien que, pour des raisons qui ne sont pas le fruit du hasard, les artistes roumains¹⁶¹ ne fussent pas gagnés à la cause du futurisme, il y a raison de croire que l'intérêt porté au mouvement italien est synonyme d'un phénomène de raccord à l'actualité artistique internationale, susceptible de faire la une des publications roumaines à la recherche du sensationnel.

Studies, « Europeanization and Globalization. Romanians in Their Region and the World », Sibiu [Roumanie], les 2-4 juillet 2012.

¹⁵⁸ Mihail Drăgănescu, « O nouă școală literară » [Une nouvelle école littéraire], *Democrația*, 20 février 1909. En annexe à la traduction du *Manifeste*, Drăgănescu, le directeur de la revue *Democrația* de Craiova, publie une lettre d'invitation d'adhésion « totale ou partielle » au futurisme, signée par Marinetti, « le brillant poète italo-français ». Notons également la présence des poètes roumains dans la revue *Poesia* et notamment la participation d'Alexandru Macedonski, avec deux poèmes, au même numéro d'avril 1909 où Marinetti publie le fameux manifeste « Uccidiamo il Chiaro di Luna ! ». Pour une présentation plus détaillée de la correspondance entre Marinetti et Drăgănescu, voir Emilia Drogoreanu, *Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești. Sincronie și specificitate* [Influences du futurisme italien sur l'avant-garde roumaine. Synchronie et spécificité], Pitești, Paralela 45, 2004, p. 27-28.

¹⁵⁹ Voir Ioana Vlasiu, « Arta viitorului în România la începutul secolului XX » [L'art du futur en Roumanie au début du XX^e siècle], dans Ioana Vlasiu, Irina Cărbăș [éds.], *Viitorismul azi. O sută de ani de la lansarea Manifestului futurismului. Studii și cercetări de istoria artei* [Le futurisme aujourd'hui. Le centenaire de la publication du Manifeste du futurisme. Études et recherches d'histoire de l'art], Bucarest, Éditions de l'Académie Roumaine, 2010, p. 3-15.

¹⁶⁰ Mihail Drăgănescu, *Democrația*, n° 1, 20 février 1919, p. 6. À titre d'information, nous soulignons qu'à vrai dire, la Société des Écrivains Roumains était contemporaine au manifeste marinettien, ayant été fondée en 1909, et que le Musée d'Art moderne voit le jour en 1912.

¹⁶¹ La critique d'art de l'époque souligne la position singulière de Ion Theodorescu-Sion (1882-1939), peintre sympathisant de la Révolution Russe, qui affirme son adhésion au modernisme lors d'une interview, en décembre 1924 : « J'étais cubiste, fauve, pointilliste ». Voir Ioana Vlasiu, « Arta viitorului în România la începutul secolului XX » [L'art du futur en Roumanie au début du XX^e siècle], *op. cit.*, p. 9.

Si on regarde, par exemple, l'article que Ion Vinea, un très jeune journaliste en 1914, consacre au mouvement de Marinetti, il faut souligner que, malgré la notoriété du futurisme, le mouvement est pris en charge toujours en termes d'une nouvelle école¹⁶². À la veille de la guerre, Vinea – qui avait déjà recensé le futurisme russe comme une « copie des théories préconisées en Occident »¹⁶³, saluant pourtant « la préoccupation pour la forme humble et simple, caution des tendances spécifiques aux nouvelles générations à ne plus séparer l'Art de la Vie »¹⁶⁴ – laisse transparaître ses préoccupations pour un art social et fait à la fois une critique indirecte du futurisme. Sans vouloir engager une polémique, sa critique porte sur l'innovation strictement formelle, voire sur la conception simultanée, de souche cubiste¹⁶⁵, des nouvelles écoles, telles « l'unanimisme, le paroxysme, le whitmanisme »¹⁶⁶, orientées à surprendre le dynamisme de l'existence, tout en réfutant les thèmes sociaux, « la profondeur des masses »¹⁶⁷.

Aucun discrédit idéologique ne vient s'attacher à la popularisation des idées de cette nouvelle génération artistique qui s'enivrait des réalisations du futurisme – miroir d'une civilisation moderne, du progrès, de la suprématie technologique. Néanmoins, la position de Vinea fournit une base de compréhension à ce manque de convergence historique entre les deux visions qui émergent sur le front culturel et rend plus visibles les préoccupations qui sont celles de la génération de années dix. Cette prise de position ponctuelle de Vinea est parlante pour le contexte plus vaste d'un champ culturel local qui – à la différence des milieux artistiques occidentaux plus autonomes – devait répondre de manière plus concrète à des exigences politiques et sociales¹⁶⁸.

¹⁶² Des accents similaires se trouvent chez Leo Bachelin, bibliothécaire de la Cour Royale et auteur des feuillets de critique d'art, qui parle des futuristes à partir de 1912, et même chez Tudor Arghezi, un des critiques d'art les plus réputés des années 10 et grand admirateur de Brancusi, qui écrit en 1913 à propos des « pré-futuristes ». Les deux font référence au futurisme dans un sens très vaste, comme une esthétique du futur qui rompt les liens avec la peinture traditionnelle pour plaider contre l'imitation et pour une révolution formelle. Il est fort probable que Vinea soit influencé par cette grille de lecture appliquée au futurisme. Voir *Ibidem*.

¹⁶³ Ion Vinea, « Literatura rusă. Poezii. Futurism. Acmeism. Adamism. Curente noi » [La littérature russe. Les poètes. Futurisme. Acméisme. Adamisme. Des courants nouveaux], *Facla*, n° 40, IV^e année, 13 novembre 1913. Voir Ion Vinea, *Publicistica literară* [Journalisme littéraire], Bucarest, Minerva, 1977, p. 50.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 52.

¹⁶⁵ Très tôt, à l'époque de leur collaboration à *Simbolul*, Vinea et ses pairs manifestent un intérêt pour le cubisme. Ainsi, dans la troisième livraison de la revue nous retrouvons une notice non signée sur la parution de l'ouvrage de Gleizes et Metzinger, *Du cubisme*, publié à Paris, en 1912. Voir *Simbolul*, n° 3, le 1^{er} décembre, 1912.

¹⁶⁶ Ion Vinea, « O nouă școală : Simultaneismul » [Une nouvelle école : le Simultanéisme], *Facla*, n° 142, le 1^{er} mars 1914, V^e année. Voir Ion Vinea, *Publicistica literară*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁶⁷ Ion Vinea, « O nouă școală : Simultaneismul » [Une nouvelle école : le Simultanéisme], *op. cit.*, p. 110.

¹⁶⁸ Sur cet aspect, voir le texte mémorable de Franz Kafka, dit du 25 décembre 1911, où dans le cas spécifique des « petits peuples » l'auteur insiste sur la forte interdépendance entre la littérature et la politique. Franz Kafka, *Œuvres complètes*, traduit de l'allemand (Autriche) par Jean-Pierre Danès, Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte ; édition de Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Tome III, 1984,

Conséquemment, afin de pouvoir confronter le paradoxe de l'acte de naissance de l'avant-garde roumaine, tel qu'on l'a vu se déployer au chevauchement des trois axes d'interprétation exposés plus haut, il nous semble désormais important de mettre en relation l'héritage artistique local des années dix et le corps doctrinaire des tendances de la période de l'immédiat après-guerre. Notre progression sur ce terrain particulièrement difficile à dater se fera en vue de dresser une image plus compréhensive de l'émergence de l'avant-garde roumaine, qui correspond à notre avis à la parution de la revue *Contimporanul*. Bien qu'une investigation des acquis du modernisme des années dix dépasse les limites que nous nous sommes imposées dans notre recherche, on ne saurait insister assez sur l'importance capitale de cette période qui semble marquer la fin d'une ère modelée sur les illusions du passé, réflexion d'une conscience artistique autre, qui se voit déchirer par la réalité de la guerre.

Très schématiquement, contentons-nous de préciser que dans le monde artistique, les années dix accueillent deux générations dites d'avant-garde qui s'opposent à l'art officiel académiste : les modernes, d'une part, et ceux qu'on appelle *a posteriori* « le groupe des innovateurs »¹⁶⁹ ou les modernistes radicaux, d'autre part. Bien que la deuxième décennie perpétue cette stratification à trois niveaux de l'art roumain, l'exemple de l'exposition de 1910¹⁷⁰ sert à la consécration de l'avant-garde comme objet de dispute, comme accessoire de la nouveauté artistique, statut que les milieux d'avant-garde des années vingt s'attachent à modifier, dans la direction d'une autonomie qui leur fait défaut. Ainsi, la perte d'éclat des expositions de la société « Tinerimea » est contrebalancée par la présence des modernistes, tous gagnés à la cause d'un retour à l'ordre vers les années vingt, et de nouveaux talents qui représentaient une solution de compromis. Brancusi jouait un tel rôle à l'exposition de 1910, lorsque la société Tinerimea « s'associe à une tendance qui lui était étrangère » et « à son corps défendant, elle accueillait cette nouvelle audace de l'esprit artistique moderne »¹⁷¹ que furent ses deux sculptures, « La Sagesse de la terre » et « Le Baiser ». L'opinion publique¹⁷²

p. 194-200. Sur l'impact théorique du paradigme kafkaïen des littératures mineures voir Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975 et Pascale Casanova, « La guerre de l'ancienneté », dans Pascale Casanova, *Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires*, op. cit., p. 9-33.

¹⁶⁹ Theodor Enescu, *Scrieri despre artă. Artă și context cultural în România primelor trei decenii* [Écrits sur l'art. Art et contexte culturel dans la Roumanie des trois premières décennies], vol II, Bucarest, Meridiane, 2000, p. 19.

¹⁷⁰ Pour l'année 1910, nous signalons l'organisation à Bucarest de l'exposition d'Arthur Segal, qui montre une vingtaine de toiles d'inspiration pointilliste.

¹⁷¹ Theodor Enescu, *Scrieri despre artă. Artă și context cultural în România primelor trei decenii*, op. cit., p. 16.

¹⁷² Le critique d'art Theodor Enescu attire l'attention sur l'écho positif de la présence de Brancusi à l'exposition de 1910, et particulièrement sur la réaction du critique Theodor Cornel, qui consacre un article au groupe des innovateurs (Brancusi et Cuțescu-Storck), placé en ouverture du catalogue d'exposition. Brancusi reviendra exposer à Bucarest à deux occasions supplémentaires, en 1913 et 1914.

est scandalisée ; les sculptures que l'artiste avait envoyées de Paris, isolées par le « groupe des seniors » dans une chambre séparée de l'exposition, imposent une distance physique entre les fronts de l'art. Pourtant la domination d'une vision rétrograde imposée à l'opinion publique se confronte à une contre-réaction menée dans la presse par les défenseurs de l'art « révolutionnaire » des « nouveaux venus »¹⁷³, parmi lesquels on compte le futur initiateur des revues *Simbolul* et *Chemarea*, le socialiste N. D. Cocea ou le critique d'art Theodor Cornel¹⁷⁴, devenu porte-parole de « ceux qui construisent l'avenir artistique ».

À ces voix de solidarité qui attestent la symbiose des valeurs modernistes s'ajoutent des événements ponctuels dont le rôle est de dater l'évolution du champ et de déplacer l'axe des alliances qui rendent le modernisme de plus en plus éclectique. Une première exposition des femmes peintres, Cecilia Cuțescu-Storck et Nina Arbore, est organisée par Olga Greceanu en 1916. Ses expositions ultérieures (1916-1927) s'engagent sur une ligne esthétique peu concessive face aux pressions de l'art académiste.¹⁷⁵ Marquée par la fin de la Guerre, l'année 1918 enregistre la fondation de la société « Arta Română » [L'Art Roumain] qui conteste la position centrale de la société « Tinerimea Artistică », affectée par les affinités philo-allemandes qu'elle manifeste pendant les années d'occupation. Parmi les membres de cette nouvelle organisation, qui visait l'intégration de l'art roumain à la modernité, on retrouve un comité assez hétérogène qui comptait Brancusi, Pallady, Șirato, Iser, Nina Arbore ou Maxy.

À l'orée des années 20, le nombre croissant de publications et d'expositions personnelles indique une diversification des filtres de la valeur artistique, qui n'était plus le privilège des seules institutions détenant le monopole du marché, le Salon Officiel et « Tinerimea Artistică ». De même, on peut remarquer l'avènement de nouveaux paliers d'infiltration de l'art international, qui ne devait plus faire un premier arrêt obligé dans la capitale et qui – vu le contexte d'un état augmenté après la Guerre, obligé à mener des politiques de centralisation – sont censés sortir de leur isolation.

Ce fut le cas du périodique de langue allemande *Das Ziel*, publié en onze livraisons à Brașov¹⁷⁶ en 1919, qui réunissait les artistes saxons de la région de Transylvanie, récemment

¹⁷³ Voir Ioana Vlasu, « Arta viitorului în România la începutul secolului XX » [L'art du futur en Roumanie au début du XX^e siècle], *op. cit.*, p. 11.

¹⁷⁴ Theodor Cornel (1873-1911), un des premiers critiques d'art roumains de profession, avait fait de longs séjours à Paris et comptait parmi les correspondants de Marinetti en 1908.

¹⁷⁵ Voir Ioana Vlasu, *Anii 20. Tradiția și pictura românească* [Les années 20. Tradition et peinture roumaine], Bucarest, Meridiane, 2000, p. 86.

¹⁷⁶ Dans un entretien réalisé par Erzsébet Székely avec Iren Lukaz, l'artiste nous offre un témoignage révélateur à plus d'un titre sur l'atmosphère artistique de la ville de Brasov en 1919 : « Brassó had a sophisticated cultural life. In 1919, the art periodical entitled *Das Ziel* was launched and maintained a very high standard. Writers, painters and musicians contributed to it, writing about their own works and reviewing those of their

annexée à la Roumanie. Branché à la scène culturelle très diversifiée de la ville de Braşov, *Das Ziel*¹⁷⁷ fait également le compte rendu de l'exposition personnelle de Mattis Teutsch¹⁷⁸, de retour au pays en 1919 après avoir fréquenté les cercles de *Ma* et *A Tett* à Budapest et de *Der Sturm* à Berlin. En novembre 1920, dans le même emplacement – la Maison d'Art – qui hébergera la fameuse exposition de 1924 du groupe « Contimporanul », Mattis Teutsch ouvre sa première exposition à Bucarest, associée à l'expressionnisme abstrait. L'événement suscite de vifs commentaires dans la presse et leur diversité laisse entendre un intérêt croissant pour cette nouvelle problématisation de l'autonomie du tableau et de la matérialité des couleurs propres à Mattis Teutsch, mises en rapport précisément avec ces tendances européennes qui, pour le grand public roumain, étaient devenues synonymes du radicalisme esthétique : le cubisme et le dadaïsme. Il faut néanmoins noter qu'à seulement deux semaines d'écart, au début du mois de novembre 1920, la scène artistique bucarestoise accueillait l'exposition de Maxy¹⁷⁹ qui proposait des toiles de guerre, thématique également approchée deux ans auparavant à Iasi. Cet ancien élève d'Iser poursuit sa formation à Berlin dès 1922, où il adhère au *Novembergruppe*. C'est à la même époque que Marcel Janco, ayant pris ses distances par rapport à Dada et au groupe de Tzara, fait un détour de deux ans (1920-1922) à Paris avant de rejoindre son ancien ami Vineanu, à Bucarest, et de s'investir dans l'élaboration de l'ambitieux programme de la revue *Contimporanul*.

contemporaries. The editors made considerable efforts to popularise the ideas proclaimed in the periodical by staging art exhibitions organised under the auspices of the editorial board in the 'blue room' of the Redut. These publications and exhibitions represented a major cultural advance [...]. From among the 1919 exhibitions, that of Mattis Teutsch was the most impressive and significant, but also the most controversial. » *Apud* Mariana Vida, Gheorghe Vida, « Mattis Teutsch and the Romanian avant-garde », Catalogue de l'Exposition *Mattis Teutsch and Der Blaue Reiter* de la Galerie Nationale d'Hongrie, organisée à Budapest du 14 mars au 21 avril 2001 et à Munich, du 5 juillet au 7 octobre 2001 au Haus der Kunst. À titre d'information nous signalons le fait que la dénomination Brassó [Kronstadt en allemand] correspond à la ville de Braşov, d'usage après la Première Guerre mondiale lorsque la Transylvanie est rattachée au Royaume de la Roumanie lors de l'Union du 1^{er} décembre 1918.

¹⁷⁷ « The ambitions of the Expressionists, a category in which Mattis Teutsch also belongs, can best be explained with a simile: just as musicians work with sounds, painters work with lines and colours. As with sounds, all the colours have their own expressive value. Red evokes a feeling in us totally different from yellow or blue. Cold colours (blue, violet, green, etc.) have a different atmosphere from warm colours (red, brown, orange, etc.); and in the same way, major and minor chords sound differently. The line is equivalent to the tune and the harmony of colours to the chord. [...] In fact, it is quite natural that, in these endeavours, the painter does away with everything objective, because a concrete object would only prevent him from manipulating lines and colours freely, that is, at his own discretion. » Voir : *Kollektiv-Ausstellung Mattis Teutsch. Das Ziel*, le 1^{er} août, 1919. Vol. I. n° 8, 140 *apud* Mariana Vida, Gheorghe Vida, *Mattis Teutsch and the Romanian avant-garde*, Catalogue de l'Exposition *Mattis Teutsch and Der Blaue Reiter* de la Galerie Nationale de Hongrie, organisée à Budapest du 14 mars au 21 avril 2001 et à Munich, du 5 juillet au 7 octobre 2001 au Haus der Kunst.

¹⁷⁸ Mattis Teutsch fait son début au Salon National de Budapest en 1907. En 1917 il expose avec le groupe « Ma » et l'année suivante il participe aux côtés de Paul Klee, Archipenko, Chagall etc. à une exposition au *Der Sturm*. p. 17.

¹⁷⁹ Exposition de M. H. Maxy, inaugurée le 7 novembre 1919 à la salle du Cercle « Unirea » de Bucarest.

Tout porte à croire que des figures comme Maxy et Mattis Teutsch, qui exposeront ensemble en 1923 à Berlin à la galerie *Der Sturm*, entrant en contact avec les milieux artistiques qui forment les diverses factions du constructivisme international, ou encore des artistes comme Arthur Segal et notamment Marcel Janco, qui fréquentait les mêmes milieux, contribueront tous massivement à la mise en place et à la propagation consécutive d'un réseau constructiviste sur le plan local. Une collaboration sans précédent avec les communautés artistiques européennes s'entame et, une fois rentrés au pays, Janco et Maxy porteront, de concert avec Ion Vinea, une signature essentielle sur la période des années vingt.

1.2. *Contimporanul* – enjeux d'un projet culturel : 1922-1923

La revue *Contimporanul* paraît le 3 juin 1922 à Bucarest, la même année que *Mécano*¹⁸⁰ à Leyde, *Veshch/Gegenstand/Objet*¹⁸¹ à Berlin, *Le Disque Vert*¹⁸² à Bruxelles, *Tank*¹⁸³ à Zagreb et *Manomètre*¹⁸⁴ à Lyon. Tant de tribunes qui animent moins une chapelle artistique qu'une vision du monde et de l'art sur son versant non officiel et qui se placent au cœur d'une avant-garde qui éclate en réseaux.

Afin de déceler la posture très complexe de *Contimporanul* sur la scène locale et internationale tout au long de son activité, de 1922 à 1932, il faut – dès le départ – tenir compte de cette distribution parcellaire des enjeux culturels, sociaux et politiques qui sous-tendent le projet éditorial de la revue. Plutôt que de trancher entre la période d'engagements

¹⁸⁰ *Mécano*, revue d'orientation dadaïste éditée par I. K. Bonset, pseudonyme de Theo van Doesburg. Elle compte cinq livraisons parues de janvier 1922 à janvier 1924 à Leyde, aux Pays Bas.

¹⁸¹ *Veshch / Gegenstand / Objet : Mezhdunarodnoe obozrenie sovremennogo iskusstva / Internationale Rundschau der Kunst der Gegenwart / Revue internationale de l'art moderne*, éditée par El Lissitzky et Ilya Ehrenbourg à Berlin. Cette revue constructiviste ne compte que deux livraisons – n° 1-2, mars-avril 1922 et n° 3, mai 1922 – et tandis que la plupart des articles sont rédigés en russe, elle est conçue comme une publication trilingue, publiant une partie de ses articles en version allemande et française.

¹⁸² *Le Disque Vert* paraît à Bruxelles en six numéros entre mai et octobre 1922 sous la direction de Franz Hellens et Paul-Gustave Van Hecke. Cette revue moderniste avec un certain penchant pour le surréalisme, manifesté dès 1923, prend la relève de *Signaux de France et de Belgique* (publiée de mai au mars-juin 1922, avec 12 numéros) et, fusionnant avec *Lanterne sourde*, paraît sous le nom *Les Écrits du Nord* (de novembre 1922 à janvier 1923, 3 numéros). À partir de 1923 *Le Disque Vert* réapparaît jusqu'en 1925 comptant 10 livraisons. Sous le même nom, la revue revoit le jour avec une périodicité très inégale entre 1941 et 1957, son dernier numéro étant publié à Paris. Pour une présentation plus ample de l'évolution de la revue, voir Benoît Denis, « Entre symbolisme et avant-garde : le modernisme de Franz Hellens dans la première série du *Disque Vert* (1921-1925) », *Textyles*, n° 20, 2001, p. 66-74.

¹⁸³ *Tank*, revue dadaïste publiée à Zagreb par Dragan Aleksic. Une seule livraison, juin 1922.

¹⁸⁴ *Manomètre* est publiée à Lyon sous la direction d'Emile Malespine. Les neuf numéros de la revue paraissent de juillet 1922 au janvier 1928. Voir *Manomètre*, Collection complète, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1977. Consultable en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k329089/fl.image.langFR>.

socio-culturels de *Contimporanul* et sa période proprement dite d'avant-garde, c'est-à-dire de concéder à une dichotomie insurmontable entre deux images, dont une seulement serait défendable de point de vue artistique, nous nous proposons d'approcher la première étape d'affirmation comme partie essentielle d'un projet culturel plus vaste qui porte la signature de Ion Vinea et de Marcel Janco. À notre avis, en l'absence d'une vision compréhensive des faits objectifs des deux premières années, la posture de *Contimporanul* court le risque de se faire ultérieurement imputer une série d'incohérences et de devoir constamment justifier son inachèvement, voir son éclectisme.

Dans un premier temps, nous nous attachons à relever la constitution d'un nouveau projet journalistique qui relaye l'expérience et les instruments idéologiques de la presse de gauche pour les consacrer à un programme de renouveau social, culturel et artistique. Deuxièmement, il s'agit de mettre en avant le poids des prises de parti moyennant lesquelles les tenants de *Contimporanul* estiment légitimer leur voix collective et, ce faisant, de mettre en relation l'antinationalisme déclaré de la revue et son investissement massif dans l'ouverture internationale. Troisièmement, il s'agit d'intégrer la démarche de *Contimporanul* à un mouvement européen plus ample de réseautage artistique, à un circuit d'échange et de transferts culturels qui animent les périphéries et dont le constructivisme international est le porte-parole par excellence.

Notons également que l'image cosmopolite de *Contimporanul* que nous tenterons de dégager dans cette partie de notre analyse se conjugue ultérieurement à une posture plus dogmatique de la revue, qui s'assume une direction artistique et littéraire manifestes vers l'année 1924. Uniquement pendant sa période de pointe on peut parler de la création du groupe *Contimporanul*, étape qui coïncide à la formulation d'une seconde division de collaborateurs, qui évoluent notamment dans la revue « satellite » *Punct*, et à l'essor de deux groupements concurrentiels, *75 HP* et *Intégral*. De plus, c'est toujours à cette même époque que la spécialisation de *Contimporanul* laisse entrevoir un rétrécissement de son groupe relationnel, dans le sens d'une priorisation d'un secteur ou autre du réseau international. Puisqu'on a affaire à une trajectoire non moins variable des prises de position dans le champ journalistique, nous signalons déjà l'importance d'un phénomène de retour à l'ordre dans l'histoire culturelle de la revue, qui s'installe de 1925 jusqu'à laarrêt de son activité au bout du numéro 102 en 1932.

Il faut tout d'abord noter que la livraison inaugurale de *Contimporanul* apparaît comme lieu stratégique qui fait converger les lignes directrices de sa première saison. Gérée par un collectif de non-débutants, la revue se légitime en tant que plateforme de « la pensée de

la nouvelle génération »¹⁸⁵ regroupée autour d'une attitude commune, voire d'un discours démocratique sur la société, la politique et le champ culturel. À parution hebdomadaire, *Contimporanul* prévoit de faire son entrée en jeu sur un ton posé, en employant le format du journal et des conventions typographiques consacrées pour se faire reconnaître, comme la caricature sociale qui porte la signature régulière de Marcel Janco.

Rédigé par l'un des hommes politiques les plus en vue à cette époque¹⁸⁶, le socialiste et promoteur des intérêts de la communauté juive, Nicolae Lupu (1876-1946), l'éditorial aux résonances programmatiques de *Contimporanul* fait jour sur deux aspects très importants pour l'image de la revue. Il emblématise la posture générationnelle des « jeunes gens talentueux et bruyants »¹⁸⁷ qui maîtrisent « la critique constructive, le talent authentique et créatif »¹⁸⁸ et rappelle un réseau d'allégeance par rapport auquel la revue se revendique, mais de biais. On ne peut s'empêcher de constater que les deux aspects parlent de l'identité de la revue et de son statut sur la scène journalistique, de sa capacité à se situer à cheval entre récupération et subversion, entre un modèle interventionniste et la révolte radicale, qui l'a aidée à élaborer pas à pas son statut de médiateur culturel.

Ainsi, du point de vue générationnel on peut parler d'une nouvelle communauté intellectuelle¹⁸⁹ qui fait preuve de vigilance critique, d'un fort ancrage social et d'un attachement nettement affirmé pour se faire remarquer en tant que tribune libre: « Dans une Roumanie augmentée, confrontée à tant de nouveaux frères, à des cultures variées et aux civilisations diverses, foyer d'un esprit nouveau, le métal propre et brillant de la pensée pure, du talent immaculé et soumis au seul règne des Idées était devenu nécessaire. »¹⁹⁰ En revanche, en ce qui concerne ses allégeances et ses filiations – stipulées explicitement dans le choix d'une dénomination en rien accidentelle et fortement contextualisée – la revue de Vinea n'est pas résolument nouvelle. La parenté spirituelle avec l'ancienne publication socialiste

¹⁸⁵ Nicolae Lupu, « Bun-sosit » [Bienvenue], *Contimporanul*, n° 1, 3 juin 1922, 1^{ère} année, p.1.

¹⁸⁶ Nous faisons ici référence à la participation de Nicolae Lupu à l'élaboration du protocole de collaboration électorale avec L'Union des Juifs lors des élections parlementaires de 1922. Pour une exposition plus détaillée de la situation politique et publique de la minorité juive en Roumanie, voir Adrian Tudurachi, « Le nationalisme des avant-gardes : les contextes mineurs » dans Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (éds.), *Storia, identità e canoni letterari*, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 189-199.

¹⁸⁷ Nicolae Lupu, « Bun-sosit » [Bienvenue], *Contimporanul*, *op. cit.*, p.1.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Bien plus nuancée que le concept de « génération » qui renvoie à une classe d'âge, la notion de « génération intellectuelle », telle qu'elle a été développée par Jean François Sirinelli nous semble particulièrement féconde pour notre analyse. Voir Jean François Sirinelli, *Génération intellectuelle. Khâgneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988.

¹⁹⁰ Nicolae Lupu, « Bun-sosit » [Bienvenue], *Contimporanul*, *op. cit.*, p.1.

*Contemporanul*¹⁹¹, parue à Iași de 1881 à 1910, à une époque cruciale¹⁹² pour l'histoire de la Roumanie moderne, est avancée à plusieurs reprises. Nous la retrouvons d'emblée dans l'éditorial formulé par N. Lupu : « Pour ce qui est de sa culture spirituelle, pour son éclat intellectuel, autant ma propre génération que la génération antérieure doit beaucoup à la grande revue socialiste de jadis qui, il y a trente ans, portait le même nom. »¹⁹³ Un ton explicatif similaire fait surface un peu plus loin, dans un article de Vinea, qui – dans une perspective qu'on pourrait appeler posturale, visant la différenciation identitaire de la revue – insiste sur ce qui sépare la publication de ses devanciers.

Aucun lien, que ce soit grâce à une personne, ou grâce à une tradition n'unit *Contemporanul* à la revue parue à Iași, qui portait le même nom [...] et qui, aux lendemains d'une féconde action qui a mis en émoi des idées et des passions, a préparé le ralliement de la jeunesse généreuse au parti libéral. C'est ce laid dénouement qui a fait échouer les bénéfices remportés par la lutte de ces quelques intellectuels de jadis et qui – malgré une identité d'idéaux et, probablement, de tempéraments – nous interdisent de les voir comme nos précurseurs. Toutefois, on ne peut pas nier que pour le journalisme roumain *Contemporanul* d'antan signifie le début d'une révolution spirituelle qui, par étapes, nous a offert ces quelques aboutissements démocratiques outragées à présent.¹⁹⁴

À placer généralement sur le compte d'une révolte contre la tradition d'une génération des pères, l'écart entre les deux publications est surtout de nature politique. Méprisée par les nouveaux « contemporains » en raison de sa solidarité marquée du côté des libéraux, l'ancienne publication des aînés est incompatible avec les ambitions d'indépendance de *Contemporanul* qui évite les accords de parti. Toutefois, l'engagement humanitaire et social de cette tribune du renouveau qui prend sa place dans l'opposition n'est pas entièrement dépourvu de coloration politique, ni – le penchant politique – un acquis de date récente dans la biographie de ses collaborateurs. Tout en faisant état d'une nouvelle génération, Vinea renoue dans son article de 1922 avec « les idéaux » défendus trente ans auparavant par la

¹⁹¹ *Contemporanul, revue scientifique et littéraire*, n° 1, 1^{er} juillet 1881, éditée par le Cercle Socialiste de Iași, directeur Constantin Dobrogeanu-Gherea, rédacteur Ioan Nădejde. Bien que la revue cesse de paraître au bout de dix ans, en avril-mai 1891, une autre revue portant le même nom est lancée en 1946 par le Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste de Bucarest, qui promeut l'idéologie soviétique jusqu'en 1989. Suite à la chute du régime communiste de Roumanie, la tradition de la revue est reprise et une nouvelle série de *Contemporanul*, sous-titrée *Ideea Europeană*, paraît en 1990 par la fusion de deux publications.

¹⁹² L'année 1881 marque la proclamation du Royaume de la Roumanie et sa consécration en tant que monarchie constitutionnelle.

¹⁹³ Nicolae Lupu, « Bun-sosit » [Bienvenue], *Contemporanul*, *op. cit.*, p.1.

¹⁹⁴ « *Contemporanul* nu are nicio legătură de persoană sau de tradiție cu revista la fel intitulată care a apărut la Iași acum aproape 30 de ani, și a pregătit după o rodnică acțiune răscolitoare de idei și patimi, intrarea tinerimei generoase în partidul liberal. Acest deznodământ urît și care a zădărnicit foloasele stărnite prin luptă de cei câțiva intelectuali de atunci, ne interzic, în potriva identității de idealuri, și poate, de temperamente, să vedem într'înșii pe precursorii noștri. Dar nu se poate nega, că în publicistica română *Contemporanul* de altădată înseamnă începutul revoluției sufletești care ne-a dus cu etape, la cele câteva realizări democratice, batjocorite azi. » [Ion Vinea], rubrique « Povestea vorbei » [L'histoire de la parole], *Contemporanul*, *op. cit.*, p. 13.

revue socialiste et renfloue un espace idéologique de gauche auquel il avait déjà largement consacré sa plume depuis son début journalistique en 1912.

C'est dans le sillage d'une « révolution spirituelle »¹⁹⁵ à laquelle ont concouru, en répondant à l'« appel social », des publications apparentées telles *Facla* ou *Chemarea*¹⁹⁶, que Vinea place son projet culturel dirigé contre la « liberté de papier » et en faveur du « réveil du public ». Pourtant, il nous semble qu'à ce point *Contimporanul* vise un rapprochement autant du côté d'un public de proximité, celui des pairs, que du côté du grand public. Sous cet aspect, la revue est un indice de l'émancipation de l'espace imprimé, témoignant du développement des périodiques de plus large circulation dont la réception n'est plus réservée aux cercles élitistes et restreints. Plus proche de la presse, par son format de journal et par son sommaire éclectique, la publication adopte un discours relativement conciliant pendant cette première période, situation modifiée ultérieurement, par son virage vers l'avant-garde artistique.

En s'installant dans un cadre éditorial qui lui préexiste et qu'elle n'élabore pas de zéro, la revue met en œuvre une intelligence tactique très particulière dans la logique du champ, qui lui permet de gérer l'incertitude extrêmement forte qui est au cœur de toute démarche éditoriale et artistique. De plus, en s'appuyant sur le capital passif et sur la réputation d'une ancienne publication, *Contimporanul* ne cessera de se distinguer et de se singulariser comme voix d'une génération nouvelle et comme manière inédite de pratiquer le journalisme.

Il ne faut surtout pas négliger que dès sa première livraison, *Contimporanul* s'affiche comme un comprimé d'actualité locale, indiquant une revue intégrée à un espace critique du marché éditorial et dont les caractéristiques spécifiquement littéraires ou artistiques font défaut. Aspirant à donner corps à tout un courant critique qui servira de relais à des questions esthétiques dont il est encore difficile à saisir la forme et les prolongements, cette publication opère sur plusieurs tableaux à la fois. La plupart des articles livrés entre 1922 et 1923 portent sur des problématiques aussi ponctuelles qu'hétérogènes, indiquant une revue qui ne défend pas un programme cohérent et qui s'oriente vers les questions qui font l'actualité européenne, telles la vague nationaliste, l'essor des partis extrémistes ou les défis de la Révolution russe, sans négliger les aspects qui concernent la nation et son nouveau contexte politique ou

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Les deux publications bucarestoises sont mentionnées dans le texte de l'article. À titre d'information, nous précisons que Ion Vinea, qui avait fait ses débuts dans le champ du journalisme très tôt en 1912, rejoint la rédaction de la publication de N. D. Cocea, *Facla* (n° 1, 13 mars 1910) en 1913, à une époque où il signait Eugen Iovanache. Pour presque une décade, de 1930 à 1938, Ion Vinea est le directeur de *Facla*. Il avait également édité la revue *Chemarea* [L'appel] (n° 1, 4 octobre 1915).

culturel. Comme nous allons le constater, bien qu'elle soit à la recherche d'un public réceptif à ses propos de renouveau, *Contimporanul* est le fruit d'un réseau interpersonnel local que ses gérants – Vinea, un journaliste expérimenté, reconnu pour s'être approché toujours plus de la gauche, et Janco, artiste « radical », « rapatrié » après une absence de six ans – possédaient déjà. Pour autant, tous les efforts de ces premières années montrent que les participants à la revue n'appartiennent à aucune coterie en place et que ce qu'ils donnent à lire est plus un état des lieux destiné à faire valoir l'individu social, qu'à proposer des solipsismes. Cette optique amène à tenir compte d'un projet communautaire qui est en jeu pendant la période d'affirmation de la revue, inséparable du mot d'ordre du constructivisme, allier l'art à la vie. Intégrée dans la société, à son histoire organique, avec ses disfonctionnements et ses contrastes, la communauté de *Contimporanul* actualise le paradigme de la revue comme « lieu de vie »¹⁹⁷.

Néanmoins, un aspect très important qu'on doit considérer porte sur les enjeux que les collaborateurs de la revue sont prêts à convoquer au service de leur entreprise. Ainsi, il nous semble que si le projet de *Contimporanul* répond à des exigences culturelles de renouveau, projetées pour ébranler l'indifférence publique, son ambition est indissociable d'une dénationalisation de la culture. Peu autonome, le champ culturel roumain est pris dans un système de domination réelle – celui de ses instances nationales – et symbolique, plus allemande que française. À ce schéma s'ajoute une politique de centralisation des minorités, qui se manifeste le plus souvent par une unification culturelle forcée, menée sur un fond d'intolérance ethnique et linguistique. Face à cette situation, autant Ion Vinea que Benjamin Fondane¹⁹⁸ prennent position dès la livraison inaugurale de *Contimporanul*, et se prononcent pour une « européanisation » de la nation, dans le sens de son rapprochement du pôle de domination français, et pour une sanction des campagnes antisémites.

Tandis que l'attraction pour le champ français n'est pas un phénomène de date récente, elle ne l'est pas moins pour l'activité éditoriale des deux auteurs. Comme on sait, Vinea avait déjà consacré une large partie de ses « feuillets critiques »¹⁹⁹, rédigés pour le

¹⁹⁷ Christophe Prochasson emploie cette expression pour désigner une des caractéristiques de la revue moderne. Voir Christophe Prochasson « Jaurès et les revues » dans Madeleine Rebérioux, Gilles Candar [éds.], *Jaurès et les intellectuels*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 1994, p. 119. Voir également Christophe Prochasson, *Les années électriques, 1880-1910*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991, p. 160.

¹⁹⁸ Avant son départ définitif pour la France en décembre 1923, Fondane (1898, Iași – 1944, Auschwitz-Birkenau), de son vrai nom Benjamin Wechsler, signe ses articles avec son nom de plume roumain, B. Fundoianu.

¹⁹⁹ Ion Vinea, *Opere, IV, Publicistica* [Œuvres, IV, Journalisme], édition critique, notes et préface par Elena Zaharia-Filipaș, Bucarest, Éditions de l'Académie Roumaine, Fondation Nationale pour la Science et Art, Institut d'Histoire et théorie littéraire « G. Călinescu », 2001, p. 24.

journal *Facla*, à la culture française. Il n'est pas dépourvu de pertinence de rappeler que, de son côté, Fondane – figure prodigieuse²⁰⁰ du monde littéraire et du théâtre²⁰¹ et l'un des partisans fervents des initiatives locales de renouveau artistique – était devenu à l'époque la cible d'un grand scandale éclaté autour de la « Préface » à son recueil d'essais *Livres et images de France*²⁰². Paru une année auparavant, en 1921, le texte de la fameuse « Préface » accuse la littérature roumaine de « parasitisme » et propose, en échange, de la traiter comme « colonie de la culture française »²⁰³.

Regroupant des articles mis en circulation au préalable dans des périodiques roumains entre 1920 et 1921, l'ouvrage de Fondane suit de près la formule du « livre des masques »²⁰⁴ de Remy de Gourmont. En effet, l'emploi de cette référence non-dissimulée est la seule concession que l'auteur roumain se vante de faire, car bien qu'il s'agisse d'une série de portraits d'auteurs francophones du fin-de-siècle, tels Mallarmé, Huysmans, Verhaeren et Maeterlinck, donc des figures révérees, Fondane se réserve le droit de ne pas s'arrêter sur des auteurs « importants »²⁰⁵. Controversée à plus d'un titre, cette cartographie des lettres françaises, dépourvue de toute ambition didactique, s'attarde également sur le « bovarysme » de Jules de Gaultier, son premier maître, sur la polémique Flaubert – Sainte-Beuve, sur la personnalité de Gide, préférée à celle de Barrès et de Maurras, ou bien sur Baudelaire, figure absolue du « dépassement de la sensibilité éthique »²⁰⁶. Ce qui frappe chez Fondane est non seulement la formation intellectuelle remarquable de ce jeune homme de vingt-trois ans, le regard nuancé qu'il porte sur les questions qui font débat en France, mais aussi et surtout son allégeance pour une francisation de la culture roumaine manifestée littéralement. Son point de départ est, il nous semble, moins un engagement politique tout court que l'appropriation

²⁰⁰ Selon Eric Freedman, Fondane aurait publié plus de cinq cent articles et poèmes dans des revues roumaines entre 1913 et 1923. Voir Eric Freedman, « L'état des lieux de la bibliographie », dans Monique Jutrin [éd.], *Rencontres autour de Benjamin Fondane. Benjamin Fondane poète et philosophe*, Paris, Parole et silence, 2002, p. 208.

²⁰¹ Avec l'acteur Armand Pascal, qui avait fait partie de la troupe du Vieux Colombier de Copeau, Fondane met en place le théâtre d'avant-garde « Insula » [L'île] en 1922.

²⁰² Benjamin Fondane, *Imagini și Cărți din Franța*, Măști de André Rouveyre [*Images et Livres de France*, Masques par André Rouveyre], Bucarest, Éditions de la Librairie Soccec, 1922. Le livre est réédité : *Id.*, *Imagini și Cărți din Franța*, Bucarest, Minerva, 1980 [nos références renvoient à cette édition]. Voir aussi, pour la traduction en français *Id.*, *Images et livres de France*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 2002, traduit par Odile Serre. Notons que Fondane avait prévu un second volume consacré à la littérature roumaine, *Images et Livres roumains*, qui n'a jamais vu le jour.

²⁰³ « Notre culture a évolué, elle s'est dessinée une figure et un état, elle est devenue une colonie – une colonie de la culture française. » *Ibidem*.

²⁰⁴ Remy de Gourmont, *Le livre des masques* (I), *Portraits symbolistes, Gloses et Documents sur les Écrivains d'aujourd'hui et de hier*, Portraits dessinés par F. Vallotton, Paris, Société du Mercure de France, 1896 [1898, pour *Le deuxième livre des masques*].

²⁰⁵ « Il ne s'agit pas des auteurs les plus importants. » Dans *Imagini și Cărți din Franța*, [*Images et Livres de France*], *op. cit.*, p. 27.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 67.

d'une vision goethéenne²⁰⁷ du fait littéraire, une interprétation du *Weltliteratur*²⁰⁸, la « littérature mondiale », comme vecteur d'unité supranationale des langues et outil critique de désenclavement du cadre national.

À une époque de forts troubles identitaires et de replis nationalistes, Fondane déterritorialise la culture et lui imprime ce rythme de la circulation internationale qu'elle avait perdu pendant la Guerre: « Nous avons eu l'impression que nous publions des articles en France, dans une revue française », affirme-t-il dans le recueil de 1921. Comme pour beaucoup d'auteurs qui s'adonnent au bilinguisme, la contemporanéité est éminemment un phénomène qui s'opère à l'intérieur de la langue française et cette illusion de la contemporanéité dont parle Fondane est une poursuite de nature linguistique. L'article « Fenêtres sur l'Occident », publié dans premier numéro de *Contimporanul* en 1922, renoue avec cet état d'esprit tout en déplorant la situation « pénible »²⁰⁹ de la Roumanie, trop préoccupée à garder son patrimoine intact pour saisir l'importance des traductions et leur fonction culturelle, censée introduire les « petites » littératures dans un patrimoine commun.

Face à une histoire qui a ruiné « le vieux continent, qui vit à présent comme un hôtel en brique moisie, aux gonds rouillés »²¹⁰, Fondane entrevoit le potentiel de « l'histoire culturelle et spirituelle », comme alternative capable de réhabiliter « la nouvelle Europe » et de faire coexister de grandes nations littéraires et de nouveaux espaces émergents. N'hésitant pas à adopter l'exemple des revues comme modèle de la libre circulation des idées et des produits éditoriaux, l'auteur met en évidence leur ouverture constitutive sur une internationale libérée de la domination politique. De plus, il revient sur le rôle fédérateur d'un commerce de librairie indépendant, évoquant son impact sur la solidarité entre les nations. « Uniquement

²⁰⁷ Nous soulignons que c'est l'année même, en 1921, que Fondane fait référence à Goethe, dont le spectre est également présent dans l'article « Fenêtres sur l'Occident » publié dans le premier numéro de *Contimporanul*. En discutant les rapports entre la France et l'Allemagne, Fondane ajoute : « Goethe avait rêvé au droit du critique de percevoir et de juger sans obstacle et parti-pris, toute œuvre d'art – le droit du critique d'extraire l'œuvre de l'étagère pour la mettre dans le temps. L'art ne peut être international que pour le lecteur et le critique. » Dans *Imagini și Cărți din Franța* [Images et Livres de France], *op. cit.*, p. 421. Pour la traduction en français de cet extrait et pour une analyse très pertinente de la vision culturelle internationaliste de Fondane, voir Adrian Tudurachi, « L'internationale des lecteurs. Une politique de la littérature étrangère en temps de guerre chez Benjamin Fondane », *RiCOGNIZIONI, Rivista di lingue, letteratura e cultura moderna*, n° 1, 2014, p. 71.

²⁰⁸ Dans son article « La sémantique historique du *Weltliteratur* : genèse conceptuelle et usages savants », Xavier Landrin fait une analyse très rigoureuse de l'évolution du concept de *Weltliteratur* et de la réorientation de ce « néologisme » au sein des études comparatistes. Voir Anna Boschetti, *L'Espace culturel transnational*, *op. cit.*, p. 73-134. Pour une étude de l'héritage assez souvent concurrent et pour la circulation du projet goethéen de la « littérature mondiale », voir également l'ouvrage de Jérôme David, *Les spectres de Goethe. Les métamorphoses de la littérature mondiale*, Paris, Les belles lettres, 2012.

²⁰⁹ Voilà pourquoi notre situation est pénible, car nous avons voulu être plus célèbres, si possible, que connus. Qu'on nous rend des hommages mais qu'on ne nous lit pas. [...] Gardons intact le patrimoine de la patrie ! », B. Fundoianu, « Ferestre spre Occident » [Fenêtres sur l'Occident], *Contimporanul*, n° 1, 3 juin 1922, p. 14.

²¹⁰ *Ibidem*.

dans les vitrines et sur les rayons de bibliothèques, les livres se montrent sans distinction de patrie ou de sexe. Les revues allemandes écrivent des feuilletons immenses sur les Français et, à leur tour, les Français écrivent sur les Allemands, sur les Anglais ou sur les Russes »²¹¹.

Indiquant un espace culturel relativement peu doté de ressources spécifiques et encore en phase de constitution, mais qui n'est ni politiquement, ni linguistiquement dominé par la France, la position analogue de Vinea gagne en fermeté. Dans son cas, on a affaire à tout un programme où priment les connotations institutionnelles et politiques, voire à un discours qui ne dissimule pas les corrélations entre la carte intellectuelle, d'un côté, et la carte politique et économique, de l'autre. Bien que Vinea renoue avec une rivalité qui remonte à l'âge romantique²¹², lorsque les intellectuels allemands envisageaient de faire de la langue allemande un médium privilégié sur le marché mondial, son appel aux revues et aux livres français comme facteurs de coalition contre la « conquête » culturelle allemande occupe une place de choix dans sa rubrique extensive « Histoire de la parole ».

Le livre français, si répandu avant 1916, devient un objet rare et inaccessible. [...] Ce que n'ont pas réussi à faire les milliers de brochures et de livres allemands distribués gratuitement pendant les années de propagande, s'accomplit par l'abandon du champ de combat par les maisons d'édition françaises. Les quelque mille intellectuels qui animaient la vie spirituelle sur les quais de la Dambovită, [...] se tournent vers la lumière plus âpre des villes de Berlin et de Vienne. [...] Le prix bas et l'abondance des livres allemands mettent toute rivalité à l'écart. Ce sont les faits. [...] Nous ne sommes pas parmi ceux qui mêlent culture et politique externe. Pourtant nous nous appuyons sur cet argument pour provoquer la France politique et la France intellectuelle à prendre des mesures. [...] Par contre, nous sommes persuadés que les traces de l'influence française ne s'effaceront pas si vite. [...] La nécessité d'être en contact avec l'âme de l'Occident, à présent unilatéralement satisfaite, nous force à cesser d'ignorer la langue et le savoir allemand.²¹³

Par son recours à la francophonie, le directeur de *Contimporanul* dénonce une culture en perte d'héritage spirituel sous l'emprise des pressions plus idéologiques que littéraires venues de l'Allemagne. En vertu de ce « choix » nécessaire à sa propre définition culturelle, Vinea – une personnalité excentrique du fait de son opposition au front national traditionaliste – rentre

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Pour un débat plus ample sur cette rivalité littéraire entre les deux nations, voir Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres* [1998], Paris, Seuil, 2008, p. 335.

²¹³ « Cartea franceza atât de răspândită înainte de 1916 devine un obiect inaccesibil și rar. [...] Ceea ce n'au izbutit miile de broșuri și cărți germane distribuite aproape gratuit în anii de propagandă, părăsirea cîmpului de luptă de către editurile franceze o înlesnește... Cele câteva mii de intelectuali cari întrețineau viața gândului pe aceste maluri ale Dâmboviței [...] se întorc către lumina mai aspră care vine dela Viena și Berlin. [...] Ieftinătatea și abundența librăriei germane înlătură azi orice rivalitate. Acesta e faptul. [...] Nu suntem dintre cei cari amestecăm cultura și politica externă. Ne servim de acest argument prentu a provoca Franța politică și intelectuală la măsuri. [...] Avem convingerea că urmele influenței franceze nu se vor șterge atât de repede. [...] Nevoia de a fi în contact cu sufletul apusului, satisfăcută azi unilateral, ne silește să încetăm a ignora limba și cugetarea germană. » [Ion Vinea], rubrică « Povestea vorbei » [L'Histoire de la parole], *op. cit.*, p. 13.

dans les rangs des écrivains démunis²¹⁴, aux côtés de Fondane, Istrati ou encore Cioran. Il reviendra sur ces aspects pas plus tard qu'en septembre 1924, dans un journal de gauche, quelques mois à peine avant la grande exposition de *Contimporanul*. Ainsi, lorsqu'il met en débat la question de l'exil volontaire des artistes roumains, Vinea souligne qu'une manière de « répéter l'histoire » serait le recours à la langue française : « créer son œuvre dans cette langue qui est la poussière à partir de laquelle elle aurait dû être faite dès le début »²¹⁵. En « héritier de Ronsard », pour paraphraser le titre de son article, Vinea fait appel à la thèse de l'universalisme français – contestée, entre autres, par les adeptes de la révolution herderienne louangée par l'opinion publique roumaine de droite – comme édifice symbolique d'un champ transnational : « Afin de quitter la frontière où veillent les douaniers et des fanions, et se vanter en pleine mer où se retrouvent et se saluent les pavillons du monde, il y a un seul véhicule : la langue française. »²¹⁶

Face à l'antinomie entre la domination française en déclin et la domination allemande montante, la solution de « salut » du français dépasse largement les limites d'une simple allégeance personnelle. Il s'agit, dans ce contexte spécifique, de rendre compte dans quelle mesure le rapport fort complexe, dressé en 1922, entre « l'eupéanisation » du pays et l'isolement déterminé par une influence française en retrait est parlant pour l'entreprise culturelle entamée par Vinea et, à une échelle plus vaste, pour la situation des rivalités ouvertes de l'espace international et leur positionnement consécutif face aux périphéries :

L'eupéanisation des Roumains se fait à grands pas. Mais les vitrines sont désertes et ce vide nous le portons dans l'âme. Ce sentiment d'isolement s'accroît au jour le jour. Où sont les livres français ? [...] Depuis un moment, même les revues ont disparu... *Mercure de France, Nouvelle Revue Française, les Marges*, ces noms de nos sœurs spirituelles défunctes et regrettées. [...] Il y a dehors un public qui attend un état des lieux de la part des journaux et des revues. [...] Même s'il est resté sans écho, le signal d'alarme a été lancé. Le gouvernement français comprendra-t-il que cette question mérite bien et demande même un sacrifice ? Que la vitrine française de l'Orient vaut mieux qu'une ambassade ou une armée ?²¹⁷

²¹⁴ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit.

²¹⁵ Ion Vinea, « Urmașii lui Ronsard » [Les héritiers de Ronsard], *Cuvântul liber* [Le mot libre] n° 33, 6 septembre 1924, dans Ion Vinea, *Vinea, Opere, IV, Publicistica* [Œuvres, IV, Journalisme], op. cit., p. 265.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 266.

²¹⁷ « Eupopenizarea românului face un gigantic pas. Însă vitrinele s-au pustiit și ni se face un gol în suflet. Sentimentul de izolare se accentuează zi cu zi... Unde sunt cărțile franceze? [...] Și de la un timp au dispărut revistele... *Mercure de France, Nouvelle Revue Française, les Marges*, numele surorilor noastre sufletești, defuncte pentru noi și regretate. [...] Dar în afară, un public întreg așteaptă, darea de seamă, printr'un ziar, printr'o revistă. [...] Alarma s'a dat, fără folos. Va înțelege oare guvernul francez că această chestiune își cere și merită micul sacrificiu? Că vitrina franceză în Orient face mai mult decât o ambasadă și decât o armată? » [Ion Vinea], rubrique « Povestea vorbei » [L'Histoire de la parole], op. cit., p. 14.

L'état de dépossession culturelle, par l'arrêt des fonds culturels venus de France, est à la fois indicateur de l'état de dissemblance affiché par les tenants de la mission de *Contimporanul* et d'une crise plus profonde qui, toutes proportions gardées, affecte le statut international des deux nations, roumaine et française. Ainsi, pour ce qui est du rôle de ces prises de parti – manifestement francophiles – des signataires de *Contimporanul* et du gérant de son premier numéro, le directeur Ion Vinea, nous pouvons déjà constater que la construction d'un profil excentré est de mise. Si les affiliations esthétiques tardent à se faire entendre, devenant une référence à partir du quatrième numéro grâce à un article sur la peinture abstraite signé par Marcel Janco²¹⁸, du point de vue idéologique, *Contimporanul* s'érige en publication d'avant-garde dès sa livraison inaugurale.

Placée dans le champ des opposants, *Contimporanul* revendique tour à tour sa différence. Son attachement à un discours plus démocratique qu'élitiste lui confère très tôt une image polyvalente qui lui permet d'accueillir dans ses colonnes des questions variées mais qui sont symptomatiques pour son décentrement constitutif à l'intérieur du champ local. Dans son combat pour la propagation d'une attitude anticonformiste, la communauté hétérogène à vocation sociale et éthique que fut *Contimporanul* pendant cette première étape, a le mérite d'avoir su se délimiter publiquement par rapport aux voix institutionnelles et, simultanément, d'avoir pris position dans les débats de l'heure au nom d'une nouvelle légitimité en cours de constitution.

Entre diagnostic, commentaire ou discours purement informatif, les formes que revêtent les interventions de la revue sont diverses et plus ou moins politisées. Cependant il faut noter que l'unité recherchée de son mode de protestation repose sur quelques questions essentielles pour le statut excentré de *Contimporanul*, parmi lesquelles la plus visible concerne la montée en puissance d'un courant de nationalisation de la culture, sanctionné sans parcimonie. Bien qu'une seconde sous-division de cette période inaugurale risque d'alourdir l'argumentation, à des fins d'analyse, nous nous bornons à projeter cet intervalle contestataire antinationaliste de *Contimporanul* comme un maillon très important pour la définition de sa trajectoire identitaire. S'ajoutant à un premier découpage résolument attaché à dénationaliser la culture roumaine et à l'intégrer au circuit hégémonique français, cet épisode plus intensément antinationaliste est enchâssé dans une troisième tendance qui l'emporte sur la période de pointe de la revue, proprement dite avant-gardiste, formulée sous la forme d'une vocation à l'internationalisme.

²¹⁸ Marcel Janco, « Note de pictură » [Notes sur la peinture], *Contimporanul*, op. cit., p. 13-14.

Vu l'ampleur des débats sur l'art national, associé le plus souvent à la tradition populaire²¹⁹, les campagnes nationalistes entamées dans la presse par une revue de droite comme *Gândirea* et compte tenu du rapport sensiblement modifié que les acteurs de la scène culturelle entretenaient avec la tradition, vecteur d'une nouvelle ressource artistique, les réactions précoces de *Contimporanul* ne sont pas dépourvues d'un certain prophétisme. Ainsi, tant pour illustrer son projet et son idéologie, que pour suppléer l'absence d'autres voix du social, la revue prend la parole sur toute une série de situations censées faire sortir le peuple de son « hibernation »²²⁰. On dénonce la collection « La Culture Nationale » en tant qu'exemple probant d'infiltration des questions de spécificité nationale dans la technique d'impression (les bords slaves, style « roumain ancien ») et on l'incrimine pour l'échec de faire consacrer le « livre roumain »²²¹ sur le marché international. Au risque de faire retour sur une problématique irrésolue, la revue ne cesse de critiquer les institutions officielles – tel le Théâtre National, « minable institution de la culture nationale »²²², jugé responsable de la crise de la littérature dramatique²²³ ou la Société des Écrivains Roumains pour sa contribution à « l'esclavage politique et économique de la Roumanie nouvelle »²²⁴. En revanche, le fait d'isoler une question circonstancielle comme l'appropriation politique des écrivains, en tant que catégorie professionnelle, pour faire office de « seconde armée nationale »²²⁵, entraîne une série de motivations différentes. Plus que des programmes ou des manifestes, ces interventions ponctuelles donnent une image quant à la constance des engagements de la revue et fait place à une solidarité collective peu commune à cette époque de bouleversements sociaux, constamment menacée par des stratégies de limitation de la liberté de la presse.

²¹⁹ Une première tentative de synthèse sur l'art populaire appartient à George Oprescu, qui, en 1922, publie son ouvrage *Arta țărănească la români* [L'art paysan chez les Roumains], une synthèse d'études sur l'architecture, le costume populaire ou l'art religieux. Selon l'auteur, l'art populaire doit être pris en charge par les artistes, les musées ou encore par les collectionneurs comme un symbole de « l'âme roumaine », un facteur de continuité et comme revendication de la juste place que la nation roumaine occupe sur la carte des Balkans et de l'Europe Orientale.

²²⁰ « Ni poésie, ni nouvelles, ni problématisation (philosophique) des questions socio-politiques indiquent un peuple en hibernation. » Voir N. Davidescu, « Intellectualitate și eventualitate » [Intellectualité et éventualité], *Contimporanul*, n° 6, 8 juillet 1922, I^{ère} année, p. 8.

²²¹ « En Roumanie, l'industrie typographique n'existe pas. L'impression d'un livre demeure toujours à la discrétion du typographe. On n'a même pas pensé que l'opération mécanique d'impression, pouvait également être prise pour de l'art. » Voir Tudor Teodorescu-Braniște, « Pentru un tip de carte românească » [Pour un type de livre roumain], *Contimporanul*, n° 25, 6 janvier 1923, II^e année, p. 1.

²²² Commentaire sans titre, non signé, *Contimporanul*, n° 28, 27 janvier 1923, II^e année, p. 4.

²²³ Felix Aderca, Chronique dramatique sans titre, *Contimporanul*, n° 26, 13 janvier 1923, II^e année, p. 2.

²²⁴ I. G. Costin, « Avortul reacțiunei » [L'avortement de la réaction], *Contimporanul*, n° 30, 10 février 1923, II^e année, p. 2.

²²⁵ Voir N. Davidescu, « Scriitorul bugetivor » [L'écrivain budgétivore], *Contimporanul*, n° 3, 17 juin 1922, I^{ère} année, p. 13-14.

Remarquons, entre parenthèses, qu'au niveau théorique, pendant toute la durée du régime parlementaire de Roumanie, de 1919 à 1937, le gouvernement n'adopte pas de loi de la presse²²⁶, recourant plutôt à toute une série d'actes normatifs très généraux qui lui permettent d'exercer un contrôle sur la presse indépendante ou sur les journaux de l'opposition. Même après les élections parlementaires de 1922, suivies par l'abrogation de la Constitution en 1923, et plus tard jusqu'en 1928, année qui marque la fin des gouvernements libéraux, on peut effectivement parler d'une censure²²⁷ de la presse, situation qui n'est pas sans suite sur la position des signataires de *Contimporanul* et qui entraîne de multiples actions de protestation de la part des associations de journalistes.

Vu le contexte politique extrêmement tendu, le regard pénétrant porté sur les questions sociales accentue la marginalité de *Contimporanul*. Malgré l'appartenance ethnique d'un Vinea ou d'un Fondane, la publication embrasse la cause de la minorité juive depuis une position plutôt extérieure, objective et sans attaches sociales. On affronte la « fureur antisémite »²²⁸, on dénonce l'« inversion des notions d'« étranger » et de « national » »²²⁹, transformées en instruments politiques, on réaffirme les conséquences de la propagande religieuse, allant jusqu'à équivaloir la Bible à « un danger national »²³⁰. Vinea adopte lui-même cette posture « désancrée », s'affichant en observateur marginal lorsqu'il jette son éclairage sur cette atmosphère d'intolérance qui frappe le paysage culturel roumain, une « éclipse intellectuelle regrettable » qu'il met sur le compte des « années cruelles et sauvages de la Guerre »²³¹. Ce faisant, dans son éditorial de février 1923 il tranche net : « Qu'on les veuille ou non; qu'on les aime ou non; qu'on nous les rapproche ou non ; nous avons un million de juifs qui vivent sur cette terre. Peser au gramme les opportunités culturelles qu'un

²²⁶ Malgré un nombre croissant de tentatives normatives qui visaient une loi de la presse, ce n'est qu'en 1927 qu'un premier projet de loi qui prévoyait la subordination de la presse à l'exécutif est élaboré par le gouvernement, sans qu'il soit jamais ratifié. Pour une présentation plus ample de ces aspects, voir Nicolae Dascălu, « Le régime de la presse de Roumanie pendant la période de l'entre-deux-guerres », dans *Revue roumaine d'histoire*, tome XIX, Bucarest, Éditions de l'Académie Roumaine, 1980, 389-413.

²²⁷ Voir Sorin Radu, « Cenzura presei în timpul alegerilor parlamentare și locale în România anilor 1919-1937 » [La censure de la presse pendant les élections parlementaires et locales de Roumanie, 1919-1937], dans *Transilvania*, n° 3, 2003, 72-77.

²²⁸ I. G. Costin, « Avortul reacțiunei » [L'avortement d'une réaction], *Contimporanul*, n° 30, 10 février 1923, II^e année, p. 1.

²²⁹ St. P. Vidran, « Sfârșitul unei civilizații » [La fin d'une civilisation], *Contimporanul*, n° 26, 13 janvier 1923, II^e année, p. 3.

²³⁰ I. G. Costin, « Biblia, un pericol național » [La Bible, un danger national], *Contimporanul*, n° 32, 24 février 1923, II^e année, p. 2.

²³¹ Aladin [Ion Vinea], « În jurul unei cauze » [Autour d'une cause], *Contimporanul*, n° 28, 3 février 1923, II^e année, p. 1.

État devrait accorder à ses citoyens, signifie les éloigner et plus jamais les rapprocher. Ce serait une politique imprudente. »²³²

Jusqu'en juillet 1923, date à laquelle *Contimporanul* interrompt sa parution régulière, reprise en avril 1924, chaque livraison de la revue enregistre une prise de position sans équivoque par rapport au nationalisme antidémocratique, à ses protagonistes ou s'exprime au fil de ses pages contre une vision de la nation comme race appuyée par la presse de droite. L'imposition abusive du *numerus clausus*²³³ dans les universités roumaines en décembre 1922 est recensée par Vinea comme un « boycottage imbécile de deux cultures », fruit des multiples « campagnes de désintellectualisation de la jeunesse qui prépare une future défaite culturelle définitive ou la capitulation totale dans l'inconscience et la sauvagerie »²³⁴.

Cet événement²³⁵ amène à la constitution de ce qu'on appelle la « génération 22 »²³⁶, label des protestations estudiantines radical-nationalistes et antisémites de 1922-1923, qui deviendront un ferment pour le mouvement légionnaire lancé en juin 1927. Désormais, c'est à l'orée des années vingt qu'il faut placer tant les débuts du fascisme²³⁷ roumain, que les échos des premières manifestations d'un activisme de souche socialiste. Durant son activité, *Contimporanul* porte sur ces deux orientations un jugement qui se caractérise par sa constance, condamnant la violence des nationalismes extrémistes, perpétrée envers les minorités, et l'expansion internationale du bolchévisme²³⁸, en insistant sur son côté répressif. Ceci étant, surtout à une époque particulièrement éprouvante pour la Russie soviétique qui traverse de 1921 à 1922 une période de grande pénurie²³⁹, la solidarité de *Contimporanul*

²³² *Ibidem*.

²³³ Ion Vinea, *Cultură și antisemitism* [Culture et antisémitisme], *Contimporanul*, n° 30, 10 février 1923, II^e année, p. 2. Le *numerus clausus* politique, qui limitait l'accès des étudiants juifs à l'université, est imposé à Cluj, à Bucarest, à Iași et à Cernăuți.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Pour un regard plus approfondi sur l'accès à l'enseignement public de la minorité juive en Roumanie et sur les conflits estudiantins aux alentours de l'année 1922, voir Ana Bărbulescu et Cristina Ciucu, « Les études juives en Roumanie », *Yod, Revue des études hébraïques et juives*, n° 14, 2009, p. 341-357.

²³⁶ Alexandru C. Cuza, professeur de droit et d'économie politique et figure centrale de l'antisémitisme roumain, fonde en janvier 1922 un parti d'extrême-droite, l'Union Chrétienne Nationale, en collaboration avec le réputé Dr. Nicolae C. Păulescu. En mars 1923 Alexandru Cuza et Corneliu Zelea Codreanu créent la Ligue de la Défense Nationale Chrétienne et adoptent le swastika comme insigne du parti. En ce sens, voir également le chapitre « The Generation of 1922 : From Student Movement to Iron Guard », consacré par l'historienne Irina Livezeanu au contexte culturel et politique qui mène à la formation des premiers groupements fascistes en Roumanie. Irina Livezeanu, *Cultural Politics in Greater Romania: regionalism, nation building, and ethnic struggle* [1995], New York, Cornell University Press, 2000, p. 245-269.

²³⁷ I. V. [Ion Vinea], « Fascismul e de origine română » [Le fascisme est d'origine roumaine], *Contimporanul*, n° 27, 20 janvier 1923, II^e année, p. 4.

²³⁸ Horea Verzeanu, « Holera fascistă » [La choléra fasciste], *Contimporanul*, n° 16, 4 novembre 1922, I^{ère} année, p. 6-7.

²³⁹ En ce sens, nous soulignons la position de Ion Vinea qui publie en 1923 un texte commémoratif de la Révolution russe dans lequel il n'hésite pas de faire des commentaires à l'égard de la crise qui frappe une Russie

envers la cause du prolétariat et envers le legs de la Révolution d'Octobre commence à se manifester toujours avec plus d'aplomb.

Par extension, il est possible de voir *Contimporanul* comme le résultat d'un double processus, l'un historique, qui vise la participation des revues modernes²⁴⁰ à une chronologie qui enregistre l'essor du mouvement socialiste ; et l'autre, biographique, concernant les diverses prises de parti de ses collaborateurs en direction de l'idéologie marxiste. Bien que nous nous proposons de revenir sur cet aspect plus loin dans notre analyse, la trajectoire idéologique des membres de la rédaction de *Contimporanul* indique qu'ils n'ont pas été des sympathisants tardifs de la cause du prolétariat. L'exemple d'un Vinea – reconnu comme protagoniste de l'avant-garde artistique avec la carrière la plus durable dans le domaine du journalisme politique et social²⁴¹ – est probant pour une solidarité en rien dissimulée pour la cause de la Révolution d'Octobre qui remonte à l'année 1919²⁴².

Très brève par rapport à un contexte socio-politique de plus en plus pesant, cette posture collective contestataire enregistrera des effets déclinants pendant la deuxième saison de *Contimporanul*, mise au service d'une cause artistique. Il faut néanmoins souligner que durant cette étape d'affirmation, la posture contestataire se conjugue à une vision progressiste et cosmopolite de la société et à une ouverture internationale plus poussée vers le monde artistique européen. Or, si par son internationalisme, *Contimporanul* vise essentiellement l'espace français, le rejet implicite de la domination allemande concerne une modalité de montrer ses réticences face à l'apport idéologique de cette domination.

Dans une optique schématique, contentons nous de dire qu'à l'échelle locale l'influence du modèle allemand²⁴³ et des idées de souche herderienne confortaient une large partie de l'ensemble de revendications nationales désignées par le pôle traditionaliste. Tandis qu'en Roumanie, comme ailleurs, ses armes de prédilection sont le peuple et la langue, l'importance accordée à la tradition populaire et à la spécificité orientée, en base d'un principe de continuité, vers les valeurs immuables du passé, répondent à une tendance plus

« harcelée par la famine et la terreur ». Ion Vinea, « Comemorarea Mesiei roșii » [Commémoration de la Messie rouge], *Contimporanul*, n° 34, 10 mars 1923, II^e année, p. 1.

²⁴⁰ Sur cet aspect voir notamment l'analyse de Christophe Prochasson, « Jaurès et les revues » dans Madeleine Rebérioux, Gilles Candar [éds.], *Jaurès et les intellectuels*, op. cit., p. 119-131.

²⁴¹ Nous renvoyons pour cette remarque à l'étude de Sanda Cordoș, *Ion Vinea, un scriitor între lumi și istorii* [Ion Vinea, un écrivain entre les mondes et les histoires], Bucarest, Éditions du Musée de la Littérature Roumaine, 2013 [Postface de l'auteure en français], p. 61.

²⁴² Voir Ion Vinea, « Boje Tzara Hrani », *Chemarea*, n° 191, 24 octobre 1919, II^e année.

²⁴³ Pour un tableau plus compréhensif de la relation entre les modèles français et allemand dans le champ littéraire, voir Michel Espagne, Michel Werner [éds.], *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, *Philologiques III*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

vaste de définir la « roumanité »²⁴⁴ et d'officialiser un art national. Comme dans beaucoup de pays de l'Europe de l'Est, l'épicentre de la nation est éminemment rural, tandis que le paysan, organiquement lié à la tradition folklorique, et la religion sont ses garants spirituelles. Plutôt anti-européen, le nationalisme roumain est particulièrement intolérant face à l'idée d'un état multi-ethnique, pluriconfessionnel, et se montre réfractaire face à l'essor des mouvements socialistes prolétaires.

Notons que, pour une large partie de l'intelligentsia roumaine, qui apporte son soutien aux doctrines traditionalistes, le style national – doté d'une fonction fondatrice et d'un rôle politique – est censé exprimer l'unité spirituelle du pays et garantir son émancipation de toute domination étrangère. On sait que, dans l'espace culturel roumain, le débat sur le style national atteint son acmé pendant les années 20 et qu'il est rare que les audaces des futures avant-gardistes échappent aux sanctions publiques des tenants du traditionalisme. Dénoncé par Vinea, entre autres, comme une tendance dangereuse vers l'enfermement et l'isolement culturel, ce mouvement de nationalisation qui occupe le pôle traditionaliste en ce début des années 20 entre en contradiction avec un mouvement d'internationalisation promu par les adeptes d'une vision excentrique, voire européenne de la littérature et des arts.

En fin de compte, s'orienter vers un modèle de légitimation reconnu comme français, qui défend des valeurs universelles, signifie pour les adeptes de *Contimporanul* souscrire à un patronage culturel relayé ailleurs et à une nation spirituelle autre que celle identifiable à l'état. Faute d'une langue de circulation universelle et d'un « esperanto »²⁴⁵ si nécessaire à l'éclatement linguistique local, à une « Roumanie de quatre langues toujours non-conciliées »²⁴⁶ dont parle Vinea en février 1923, le patronage français est un facteur unificateur capable d'assurer la consécration au centre. C'est en ce sens qu'on peut comprendre autant les propos de Fondane que ceux de Vinea, exprimés dans le numéro inaugural, et d'élargir ce schéma au projet plus vaste de *Contimporanul* et à son attachement à une révolution spirituelle.

Faisant preuve d'une lucidité étonnante, les participants à ce projet de la revue ont compris les enjeux identitaires de ce que Pascale Casanova désigne par le stade de « captation

²⁴⁴ Le rôle de cette politique nationaliste forgée autour de l'idée de « roumanité » pure et authentique est plus largement pris en charge par Umut Korkut, spécialiste de l'histoire politique de l'Europe Centrale et de l'Est. Voir Umut Korkut, « Nationalism versus Internationalism: The Roles of Romanian Political and Cultural Elites in Interwar and Communist Romania », *Nationalities Papers*, vol. 34, n° 2, mai 2006, Routledge, p. 131-155.

²⁴⁵ Diodem [Ion Vinea], « În lipsa unui esperanto » [Faute d'esperanto], *Contimporanul*, n° 26, 13 janvier 1923, II^e année, p. 3.

²⁴⁶ Ion Vinea, « Cultură și antisemitism » [Culture et antisémitisme], *Contimporanul*, n° 30, 10 février 1923, II^e année, p. 2.

d'héritage »²⁴⁷. Il s'agit de saisir le potentiel de ce qui fait médiation, de se procurer un passé, voire de s'adonner à une opération d'importation et d'appropriation des textes, des techniques et des savoir-faire artistiques, apanage des nations périphériques. Spécifique pour la première saison de *Contimporanul*, cette accumulation d'un capital culturel qui leur faisait défaut n'est pas séparable d'un détournement consécutif de cet héritage vers une plus grande autonomie internationale et vers une démarcation plus nette par rapport au pôle national conservateur, phénomène représentatif pour la période de pointe de la revue, proprement dit avant-gardiste.

Tout de même, il faut également noter que cette stratégie d'assimilation, mise en œuvre à travers des écarts, des refus et des dissemblances qui s'interposent entre les tenants de *Contimporanul* et le front traditionaliste, mais qui est néanmoins attachée – lorsqu'il s'agit de la légitimation internationale – à des efforts d'identification au centre, n'est pas un processus linéaire, sans détournements. Comme le laisse entendre notre présentation initiale du tableau de parutions qui se recoupent tout au long de l'année 1922, la centralité française absolue se retrouvait mise en cause. Ce phénomène est à juger également à la lumière de l'impact que pourraient avoir l'essor des centres alternatifs, en rivalité ouverte à la capitale parisienne. Toute une avant-garde tardive, majoritairement constructiviste, donne une nouvelle signification au cosmopolitisme des milieux culturels et mène à la dissémination des foyers artistiques. Une internationale des publications prend le devant de la scène à des laps de temps très rapprochés, réunissant des équipes rédactionnelles qui ont tendance à souder toujours de nouvelles alliances. Que ce soit en Europe Centrale ou en Europe de l'Est, en Belgique francophone et flamande, aux Pays-Bas ou en Allemagne, un des dénominateurs communs de ces communautés – leur statut périphérique – les amène à se constituer en réseaux et à se tenir à l'écart de l'univocité d'une logique centripète de la domination artistique.

Dans le cas roumain, le recours au centre parisien de légitimation culturelle est sensiblement affecté par le déploiement progressif d'un héritage artistique latent, de date plus récente, qui par son ampleur et par son radicalisme contrarie à plus d'un titre. Il s'agit notamment de la contribution des acteurs principaux comme Janco ou Maxy à la progression d'un renouveau de souche constructiviste des enjeux artistiques de *Contimporanul*, conclu vers 1924, qui place la revue entre deux pôles, la France et l'Allemagne. Malgré le fait que les deux artistes aient déjà acquis une certaine renommée internationale, pendant tout l'intervalle de formation de la revue, cet héritage ne se fait ressentir que très faiblement. On sait que

²⁴⁷ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 329.

Janco rentre à Bucarest vers la fin de l'année 1922, après avoir conclu son séjour à Zurich et après un court détour parisien et probablement allemand²⁴⁸, suivi de près par Maxy en 1923, qui avait lui-même fréquenté les cercles artistiques berlinois. Bien que leur participation et leurs rapports de fidélité au projet de *Contimporanul* soient distincts, autant l'expérience que l'ensemble du réseau artistique interpersonnel qu'ils cultivent à l'étranger demeurent relativement inexploités sur le plan local.

Pour ne pas trop anticiper, nous nous bornerons à signaler à ce point de notre réflexion l'importance de ce mécanisme de coexistence des temporalités disparates, qui fait que le même intervalle, notamment la période 1922-1923, enregistre des manifestations décalées d'un même phénomène, en occurrence le constructivisme international. En outre, dans le cas roumain, la distance qui sépare la participation de Janco et de Maxy à cette temporalité centrale et leur posture fragilisée face au présent de la nation (temporalité périphérique) est porteuse de tension, détournant davantage le jeu de ces temporalités.

Évidemment, comme le laisse entendre Hans Richter, ancien compagnon de Janco pendant l'époque de Dada Zurich et membre, aux côtés de l'artiste roumain, du « Groupe des Artistes Radicaux »²⁴⁹, l'engagement auprès de *Contimporanul* était une forme de continuité et de survivance « contrôlée » de son expérience. « Marcel Janco était retourné à Bucarest et il avait repris son métier d'architecte. Mais il ne devait jamais oublier Dada. De temps en temps, il nous faisait parvenir une revue roumaine (à laquelle nous ne comprenions rien), *Contimporanul*, qui d'après ce qu'on nous disait, poursuivait 'les thèses Dada dans la vie pratique' ». ²⁵⁰

Cependant, si les raisons d'une telle latence s'avèrent difficiles à saisir, il n'y a pas d'équivoque quant à l'impact des années de formation de Janco et encore de Maxy – invariablement liées aux milieux culturels situés hors de Paris – sur l'image de la revue, irréductible à une logique de clôture identitaire. Cette mention est à entendre tenant compte d'au moins deux aspects. Premièrement, le rapport de forces politiques et culturelles qui

²⁴⁸ À ce sujet, les témoignages sont pour la plupart ambigus, car – mise à part la mention relative à la participation de Janco au Congrès de Düsseldorf de mai 1922 et contrairement aux affirmations de la majorité de spécialistes roumains – jusqu'à ce jour aucun document ne vient certifier sa présence effective à cette réunion internationale. Comme le souligne Bernd Finkeldey dans son étude consacrée à Hans Richter, signataire – entre autres – de la lettre de la « Déclaration des groupes constructivistes de la Roumanie, de Suisse, de Scandinavie et d'Allemagne », même sur la photo de groupe prise à l'occasion il est difficile d'identifier la figure de Janco. Voir Bernd Finkeldey, « Hans Richter and the Constructivist International », dans Steven C. Foster [ed], *Hans Richter. Activism, Modernism and the Avant-garde*, Cambridge Massachussetts, MIT Press, 1988, p. 103.

²⁴⁹ En 1918, Janco rejoint le groupe « Das neue Leben », et plus tard, le « Groupe des Artistes Radicaux » est fondé à Bâle, ville plus « centrale » pour les artistes. De concert avec Arp, Baumann, Eggeling, Giacometti, Helbig, Morach, Richter et Hennings, la seule femme du groupe, Janco se retrouve parmi les signataires du « Manifest radikaler Künstler Zurich » lancé en 1919.

²⁵⁰ Hans Richter, *Dada art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1965, p. 187.

président à la définition identitaire de la revue n'est pas exclusif, c'est-à-dire qu'un rapprochement du circuit artistique qui passe par Berlin, Hanovre ou La Haye, n'exclut pas une concurrence généralisée, une liaison implicite avec Paris. Deuxièmement, cette cohabitation des influences, à visibilité asymétrique et différenciée à la fois, nous amène à constater que l'identité culturelle accrédite plutôt une définition reposant sur l'échange entre les différents réseaux, éminemment relationnelle, transnationale. Ainsi, en marge de rapports de force plus ou moins occultés avec l'espace français, du fait d'une attraction pour le cubisme, par exemple, c'est l'Allemagne du *Sturm*, du premier Bauhaus²⁵¹ ou des artistes exilés de l'Union Soviétique, gagnée à la cause du constructivisme et aux finalités politiques de la gauche, qui répond mieux aux aspirations des artistes roumains qui séjournaient à l'étranger.

Dans ce contexte, on ne saurait véritablement apprécier l'importance du parcours artistique de Janco, jalonné par la séparation d'avec le groupe dada de Tzara et le rapprochement, de concours avec Arp, de la plus politiquement déterminée Association des artistes révolutionnaires, qui a un ascendant très fort sur l'évolution de l'art roumain après 1922. À commencer par 1918, lorsque Huelsenbeck prend l'initiative de fonder un mouvement Dada allemand²⁵², dont le manifeste est contresigné par Janco, et plus décidément à partir de 1919, après le départ de Picabia pour Paris, rejoint par Tzara²⁵³ en janvier l'année suivante, le dadaïsme international fut secoué par toute une série de désaffections de ses membres. Epris par un « dada constructif »²⁵⁴ et « positif »²⁵⁵, comme le souligne Richter en se référant à l'artiste roumain, Janco s'engage sur autre chemin artistique que Tzara, épousant plutôt la cause des groupements dissidents, organisés à Berlin, à Hanovre ou à Cologne, et

²⁵¹ Afin de nuancer la posture précaire de Dada à cette époque, nous invoquons le témoignage de Hans Richter, selon lequel c'est en mai 1922, lors de la fête du Bauhaus, dernière réunion des artistes Dada, que « les funérailles » du mouvement de Tzara ont lieu successivement à Weimar, à Jena et à Hanovre. Voir Hans Richter, *Dada art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1965, p. 181.

²⁵² Suite à la première manifestation publique du mouvement dada allemand initiée par Richard Huelsenbeck à la salle de Neue Sezession en avril 1918, à Berlin, un manifeste est publié quelques jours plus tard et contresigné par Tzara, Jung, Grosz, Janco, Preiss et Hausmann. Un « Club Dada » berlinois est fondé l'année même. Voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 21.

²⁵³ Mentionnons que l'accueil négatif de Tzara à Paris en 1920 se fait sur un fond plus complexe de fortes tensions nationalistes, stimulées notamment par la position radicale de la *Nouvelle Revue Française* qui, sous la plume d'André Gide, rejette le dadaïsme comme étant un courant allemand. Pour ce commentaire et pour une discussion plus ample sur l'histoire mouvementée du dadaïsme à Paris, voir Thomas Hunkeler, « Claiming Dada for the French », dans Peter Bäckström, Benedikt Hjartarson [éds.], *Decentring the Avant-garde*, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 169-185.

²⁵⁴ Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 35.

²⁵⁵ « Tzara et Janco n'étaient pas seulement des compatriotes, mais aussi des amis intimes. Mais tandis que Tzara représentait le côté agressif et anti-art, lui Janco cherchait fiévreusement pour le dada positif. » Dans *Marcel Janco, Dada, documents et témoignages 1916-1958*, Catalogue d'exposition du Musée de Tel-Aviv (17 p.), textes par Janco, Arp, Tzara, Seuphor et Richter (4 p.), Tel-Aviv, Hashalem Press, 1959.

questionnant le dadaïsme, qu'il jugeait trop littéraire et nihiliste dans son ensemble. Comme nous allons pouvoir le constater, sa présence active au sein du groupe « Contimporanul » apporte un changement d'attitude, une modification de la manière dont le collectif de la revue entendait mettre le potentiel de son activité intellectuelle au service de la société.

Répondant à une dynamique devenue nécessaire aux aspirations artistiques latentes de la revue, les premières réactions de *Contimporanul* à « l'abstraction comme expression de la peinture pure »²⁵⁶, indiquant une proximité avec le Bauhaus et même avec les linéaments du purisme de Le Corbusier, suivies d'une orientation progressive vers le constructivisme – introduit sur la scène roumaine par l'intermédiaire de la revue *De Stijl*²⁵⁷ de Van Doesburg – ou encore les quelques objections timides apportées au dadaïsme²⁵⁸ dans sa version zurichoise, témoignent d'une valorisation hétérogène des réseaux artistiques et d'une décentralisation des rapports d'hégémonie culturelle.

De même, l'émergence des foyers constructivistes, les uns plus politiques que les autres, contribuent – en marge de la campagne de Breton et du groupe « Littérature » – aux fissures multiples qui affectaient le front Dada à Paris, ébranlant la croyance dans l'effet de la centralité française. En ce sens, répondant dans un entretien déroulé à Ein Hod en 1982 aux questions de Francis Naumann, Janco revient sur les raisons de son éloignement du groupe Dada de Paris et tient à préciser combien la concurrence du surréalisme naissant et le tournant « français » des années 1920-1921 avaient affecté l'évolution du dadaïsme :

Au début, ils m'ont invité [à Paris, n.n.]. Mais je me suis chamaillé avec les surréalistes parce qu'ils voulaient reprendre les idées que Dada avait mises au jour – l'automatisme, le subconscient etc. – et les mettre dans la poche en tant que surréalisme. C'est ce qui les a poussés à se disputer avec nous. Ils étaient incapables de comprendre que l'art pouvait être dirigé par quelqu'un qui ne soit pas *français*.²⁵⁹

Résolument international et visant l'unification de plus en plus poussée de tous les domaines artistiques, le constructivisme s'impose dans l'espace européen grâce à une formidable capacité de circulation de ses doctrines. En outre, qu'il soit généralement situé entre Berlin et Moscou ou consacré à Paris à peine en 1925²⁶⁰, le constructivisme demeure néanmoins un

²⁵⁶ Marcel Janco, « Note de pictură » [Notes sur la peinture], *Contimporanul*, *op. cit.*, p. 13.

²⁵⁷ *Contimporanul* publie la première notice publicitaire de *De Stijl* dans le numéro 28 du 27 janvier 1923, dans la rubrique permanente « Lisez les revues d'avant-garde » sous le titre « Style [sic], revue d'art constructiviste hollandais ». Voir *Contimporanul*, n° 28, 27 janvier 1923, II^e année, p. 3.

²⁵⁸ « [...] sous le toit de la Suisse neutre, les dadaïstes ont pensé des formes et des préceptes d'une nouvelle école esthétique, qui n'est rien d'autre que l'extériorisation romantique de l'ironie et du cynisme de quelques individus intelligents, trop paresseux pour se trouver un but. [...] » Voir T. O. Bobeș, « Criza unei atitudini estetice » [La crise d'une attitude esthétique], *Contimporanul*, n° 17, 11 novembre 1922, I^{ère} année, p. 8.

²⁵⁹ Francis M. Naumann, « Janco / Dada. Entretien avec Marcel Janco » *op. cit.*, p. 173-174. [Nous soulignons.]

²⁶⁰ Le constructivisme doit sa première confrontation au public parisien à L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs, Industriels et Modernes de 1925.

courant « européen », voire « moins nationalement établi »²⁶¹, qui résiste aux localisations univoques, accommodant – comme le suggère Wolfgang Asholt – « des sous-divisions d’obéissance nationale ou quasi nationale »²⁶².

Nous soulignons, pour conclure, qu’au-delà de l’enthousiasme manifeste pour les expériences du constructivisme international, les artistes roumains convoqueront à l’appui de leur action locale, la participation des communautés issues de pays périphériques, parmi lesquelles la Belgique occupe une place de choix. Tels qu’ils sont énumérés par Georges Linze dans sa rubrique « Lettres de Belgique »²⁶³, les groupements de Bruxelles, – « 7 Arts, Le Disque vert, La Lanterne Sourde » – d’Anvers – « Lumière, Ça Ira !, Sélection » – et de Liège – « Libre essor, Créer, le Groupe moderne d’art de Liège » – deviennent des références régulières pour le public roumain. Dérivé du modèle français²⁶⁴, le modèle belge est le signe d’un intérêt mutuel et son influence se fait ressentir notamment à partir d’avril 1924. L’Exposition Internationale de *Contimporanul* enregistre la participation massive des artistes belges Jozef Peeters, Pierre Flouquet, Karel Maes et Marcel Darimont. En outre, les compositions lyriques de Pierre Bourgeois, le « Carnet bric-à-brac »²⁶⁵ de Michel Seuphor, le roman de Maurice Casteels²⁶⁶ ou les revues *Anthologie* de Georges Linze ou *Het Overzicht* de Fernand Berckelaers bénéficient de comptes rendus et d’introductions détaillées pendant la période précédant l’exposition de décembre 1924.

Illustrant abondamment le répertoire artistique et littéraire d’actualité en Belgique, mais aussi à Vienne, ville de refuge pour les activistes hongrois de *Ma*, ou en Italie, d’où vient « le soutien garanti »²⁶⁷ de Marinetti et de Prampolini, *Contimporanul* s’engage à défendre une internationale des périphéries et d’ouvrir la voie « à un courant salubre et

²⁶¹ « [...] pour des mouvements moins structurés et moins nationalement établis parce qu’anti-institutionnels dans leur organisation même, comme le constructivisme ou le dadaïsme, on introduit, pour rétablir un territoire qui semble stable, des sous-divisions d’obéissance nationale ou quasi-nationale. » Voir Wolfgang Asholt, « Entre nationalisme et internationalisme : une conscience européenne de l’avant-garde française ? » dans *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n° 54, mai 2002, Paris, Centre National du Livre, p. 235-234.

²⁶² Wolfgang Asholt, « Entre nationalisme et internationalisme : une conscience européenne de l’avant-garde française ? » dans *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n° 54, mai 2002, Paris, Centre National du Livre, p. 235-234.

²⁶³ Toutes les références sont mentionnées dans George Linze, « Lettres de Belgique », *Contimporanul*, n° 46, mai 1924, III^e année, p. 7.

²⁶⁴ Entretiens, à partir de mai 1923, on annonce la collaboration permanente de Paul Dermée, « poète et critique d’art réputé », qui était devenu le correspondant de la revue à Paris. Voir *Contimporanul*, n° 41, 6 mai 1923, III^e année, p. 2.

²⁶⁵ Michel Seuphor, *Carnet bric-à-brac*, Bruxelles, Éditions Het Overzicht, 1924. Dans une notice de sa rubrique consacrée aux nouvelles parutions éditoriales, *Contimporanul* recense la parution de ce recueil de la manière suivante: « vers et prose en flamand et français, écrit dans une manière paralogique, illustrée chez nous par Urmuz et, plus tard, à l’étranger par Kurt Schwitters ». Voir *Contimporanul*, n° 47, septembre 1924, p. 8.

²⁶⁶ Maurice Casteels, *Sander Meycamp*, Bruxelles, Éditions de l’Équerre, 1924. Présentation du volume dans *Contimporanul*, n° 48, octobre 1924, III^e année, p. 7.

²⁶⁷ Notice sans titre non signée, *Contimporanul*, n° 37-38, 7 avril 1923, p. 4.

rafraîchissant »²⁶⁸. C'est dans le numéro 28 de janvier 1923 que *Contimporanul* annonce sa collaboration avec les revues d'avant-garde, évènement que nous jugeons essentiel pour la consolidation d'une posture renouvelée de la publication roumaine et pour la poursuite d'une notoriété lui permettant de dépasser les antinomies locales. Comme on sait, l'investissement dans une entreprise de mobilisation artistique fait défaut pendant la première époque de *Contimporanul*, la revue cumulant quelques divulgations éparses relatives au monde de l'art, sans pour autant favoriser un secteur ou un autre de l'espace de production culturelle.

De cet examen de la période écoulée, il faut conclure à une corrélation positive entre le développement d'une communauté intellectuelle aux convictions progressistes et cosmopolites, l'édification consécutive d'un statut reconnaissable de la revue dans le champ éditorial local, d'une part, et la constitution ultérieure d'un réseau immédiat de références et de soutien, d'autre part qui, en vertu de son caractère international, a tout pour créditer la légitimité de la publication roumaine. Cette première période d'affirmation de la revue nous a permis de mieux dégager l'impact des mécanismes qui déterminent et accompagnent sa percée dans le champ journalistique local. Liés à la construction d'une image collective de « (nouveaux) contemporains », ces mécanismes se font ressaisir comme des épreuves censées assurer tant leur insertion dans un système d'appartenance que l'accès à la reconnaissance et à une indépendance critique, mais qui sont pourtant hautement influencées par la structuration et la politisation croissante du champ culturel local.

Bien qu'elle ne soit pas un acquis récent pour les collaborateurs de *Contimporanul* et qu'elle favorise le brassage des références aux questions d'actualité, la problématique de l'art d'avant-garde, et plus particulièrement du constructivisme, s'impose méthodiquement comme un champ de réflexion unifié. Désormais, nous pouvons parler d'une aura médiatique qui définit la revue de Vinea pendant sa première étape et qui, tout au long de sa deuxième saison proprement dite artistique, met au jour une dynamique éditoriale inédite qui porte ses effets concrets sur le champ journalistique roumain, en introduisant un nouveau courant critique cristallisée progressivement du côté de l'avant-garde artistique.

²⁶⁸ *Ibidem*.

1.3. L'époque éclectique : médiations et transitions vers le constructivisme international

La nouvelle posture de la publication roumaine se fonde d'abord sur l'accumulation des engagements susceptibles de lui assurer une certaine visibilité dans le monde de l'art, tels des chroniques d'exposition et le soutien implicite accordé aux activités novatrices, des traductions, des recensions ou des notices publicitaires attachées aux périodiques internationaux. De cette catégorie participent des entreprises dont on mesure mal l'importance à l'époque de leur évocation. Pour une telle raison, il s'agit dans un premier temps de récupérer les quelque formules d'allégeance envers une esthétique d'avant-garde, dont la disparité est significative, et de les placer, dans un deuxième temps, à l'amont d'une tournure plus radicale dans la vie de la revue. L'héritage latent dont il a déjà été question dans le chapitre précédent commence à faire sentir son emprise, d'abord de manière indirecte – si nous pensons aux diverses actions de solidarité des artistes roumains, tels Janco, Maxy ou Mattis Teutsch, sur la scène internationale – et ensuite, plus ouvertement, à travers une solidarité transfrontalière, manifestée de manière plus déterminée sur le plan local.

Si l'article de Janco sur la peinture abstraite publié dans la quatrième livraison de *Contimporanul* en 1922, reste plutôt isolé dans la vie de la revue, les commentaires sur l'exposition²⁶⁹ de l'artiste à la Maison d'Art de Bucarest, parus dans le numéro 26 de 1923, et la traduction d'un article de Tokine, « L'aviation dramatique en Italie : Le Théâtre aérien »²⁷⁰ livrée dans le numéro suivant, deux années après sa parution originelle, risquent d'avoir le même sort. Confondus dans une ensemble très hétérogène de questions qui font l'actualité de la publication bucarestoise et encore dans un discours visuel régulier qui alterne des gravures²⁷¹ expressionnistes ou des dessins²⁷² de presse satiriques signés par Janco, s'attaquant à la politique et aux valeurs normatives d'une société bourgeoise, les quelque défis modernes lancés au public local demeurent modérés et parfois sous-évalués. Dès lors, une

²⁶⁹ Voir *Contimporanul*, n° 26, 13 janvier 1923, II^e année, p. 4.

²⁷⁰ Tokine, « L'aviation dramatique en Italie : Le Théâtre aérien » dans *Contimporanul*, n° 27, 20 janvier 1923, II^e année, p. 3. (En traduction, en roumain).

²⁷¹ Voir, par exemple, les très nombreuses caricatures politiques de Marcel Janco publiées dans : *Contimporanul*, n° 3, 17 juin 1922, I^{ère} année (Annexe) ; *Contimporanul*, n° 4, 24 juin 1922, I^{ère} année ; *Contimporanul*, n° 17, 11 novembre 1922, I^{ère} année.

²⁷² Nous rappelons, à titre d'information, que le premier maître de Janco, qui se mit à dessiner vers l'âge de quatorze ans, fut Joseph Iser (1881-1958), peintre, graveur et illustrateur juif. Comme le souligne Janco dans un entretien réalisé en Israël en 1982 avec Francis M. Naumann, pendant les années vingt, Iser « vivait de ses caricatures publiées dans des journaux ». Voir Francis M. Naumann, « Janco/Dada. Entretien avec Marcel Janco » *op. cit.*, p. 163-175. Vu ce contexte, il nous semble pertinent de voir dans la pratique régulière de la caricature de Janco, autant une réponse à la demande du champ journalistique, censée promouvoir la revue vers un public plus large, qu'une stratégie d'autolégitimation de l'artiste qui venait de s'installer dans une ville autre que celle qui l'avait aidé à gagner sa renommée internationale.

double propriété – exploiter une continuité visuelle avec les publications²⁷³ roumaines qui s'intéressent au domaine de l'art et marquer tout de même une dominante nettement innovatrice – caractérise l'évolution globale de cet espace ouvert aux débats qu'est *Contimporanul*.

Dans ce sens, il y a raison de croire que la parution d'un dessin de Janco, « La danse nègre »²⁷⁴, en couverture du seizième numéro de la revue, justifie mal une valeur programmatique, sans être pourtant dépourvue d'un potentiel révolutionnaire. On sait que les poèmes « nègres »²⁷⁵ et les « Soirées nègres », jouaient un rôle essentiel au Cabaret Voltaire²⁷⁶ et qu'autant Tzara, que Huelsenbeck, Ball²⁷⁷ ou Janco furent attirés par la culture primitive, manifestée entre autres également dans la peinture cubiste. Naturellement, Janco – devenu fameux parmi les dadaïstes pour ses « bois gravés et coloriés », ses masques et ses costumes, de véritables inventions plastiques – participe à la longue série d'événements organisés à Zurich et associés à l'esprit de l'art « nègre » des tribus africaines et océaniques, au primitif, à la spontanéité.

C'est dans cette ambiance que Janco réalise l'affiche pour le *Chant nègre I et II*²⁷⁸ du 31 mars 1916 au Cabaret Voltaire. En consonance avec ses recherches graphiques et picturales redevables à une poursuite de l'abstraction, l'affiche de Janco surprend la pose d'un

²⁷³ Dans son ouvrage qui prend en charge l'identité visuelle des revues roumaines d'avant-garde, Rodica Alămoreanu signale des similitudes relatives à la pagination des publications modernes préoccupées par le champ artistique, tels *Ileana* (1900-1901), la première revue d'art lancée en Roumanie, *Ideea europeană* [L'idée européenne] (1919-1928) et *Gândirea* [La Pensée] (1921-1944). Voir Rodica Alămoreanu, *Designul grafic în publicațiile românești de avangardă* [Le design graphique des publications roumaines d'avant-garde], Cluj-Napoca, Alma Mater, 2005, p. 58.

²⁷⁴ Marcel Janco, « Dansul negrilor » [La danse des nègres], *Contimporanul*, op. cit., p. 1. (Fig. 6.)

²⁷⁵ Ayant « traduit » des « poèmes nègres » dans *Dada 1*, lancée en juillet 1917, et *Dada 2* parue en décembre la même année, Tzara poursuit son intérêt pour l'art primitif dans des conférences ou des expositions avec une constance d'ethnologue et une rigueur de scientifique. Par exemple, nous signalons l'Exposition de la Galerie Dada, « Soirée d'art nouveau », du 28 juin 1917, qui affiche dans son programme de la « musique et [des] danses nègres ». Voir Tristan Tzara, « Chronique zurichoise, 1915-1919 » dans Tristan Tzara, *Dada est Tatou. Tout est Dada*, Paris, Flammarion, 1996, p. 327. Dans une lettre-préface du 30 octobre 1922 adressée à Jacques Doucet concernant les « Vingt-cinq poèmes » parus en juin 1918 dans la collection *Dada*, Tzara fait part de sa préoccupation pour la découverte d'un langage primitif dont un des véhicules était la poésie nègre. Voir Henri Béhar [éd.], *Tristan Tzara. Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Flammarion, p. 643.

²⁷⁶ Pour une présentation plus compréhensive des manifestations artistiques qui reflètent l'art des « poèmes nègres » et présentées au Cabaret Voltaire, voir Henri Béhar, Catherine Dufour, *Dada circuit total*, op. cit., p. 442-492.

²⁷⁷ Dans l'entrée du 14 avril 1917 de son journal *Die Flucht aus der Zeit*, publié en 1927, Hugo Ball dresse une image très édifiante des danses nègres : « Les mouvements sont symétriques, le rythme fortement appuyé, la mimique d'une laideur voulue, d'estropié. » Pour la version française, voir Hugo Ball, *La Fuite hors du temps : journal 1913-1921*, préface de Hermann Hesse, traduit par Sabine Wolf, Monaco, Éditions du Rocher, 1993, p. 148.

²⁷⁸ La soirée du 31 mars est marquée par la lecture parallèle du poème simultané « L'Amiral cherche une maison à louer » exécutée par Huelsenbeck, Tzara et Janco. En clôture de cette soirée deux chants sont exécutés, « Chant nègre I » (dit aussi « Chant funèbre ») et « Chant nègre II », pour lesquels Janco avait réalisé l'affiche. Voir Giovanni Lista, *Dada, libertin & libertaire*, op. cit., p. 45.

couple exotique de danseurs africains, des corps aux volumes arrondies, représenté selon les lois de la dislocation cubiste. Reprise plus tard sur l’affiche d’une soirée consacrée aux artistes berlinois de *Der Sturm*, tenue à la Galerie Dada²⁷⁹ en mai 1917, la même image migre vers la couverture de *Contimporanul* de 1922. Cette fois-ci, comme sur la scène du Cabaret auparavant, un certain potentiel subversif est de mise.

Il y a une forte discordance à l’œuvre dans cette association du dessin de Janco, qui annonçait en 1916 une soirée de « chants » avec accompagnement de tambours soudanais²⁸⁰, et le sommaire de la revue qui dévoile des questions tributaires d’un conservatisme inhabituel pour la publication de Vinea, fortement marquées par des particularismes locaux. Privé de sa fonction et de son médium d’origine et annexé à un autre type de discours, le dessin de Janco subit une manipulation qui le rend pour le moins lacunaire. Pourtant, sans que l’on puisse dater à ce moment précis de la fin de l’année 1922, car rien ne renvoie au contexte de sa production – sauf une erreur de datation qui permet de lire la date de « 4 novembre 1916 » sur la couverture – la charge documentaire de cet instantanée sert un double propos.

Si le clin d’œil de la page de titre, c’est-à-dire la notation erronée de la date, permet le passage d’une situation historique à l’autre et de remonter vers le moment de l’élaboration de l’image, son emploi décalé certifie en quelque sorte l’inactualité du dadaïsme dans l’ensemble des préoccupations que Marcel Janco défendait en 1922. Ensuite, il convient de signaler que Janco rentre à Bucarest – ville où aux côtés de son frère Jules il dirige un cabinet d’architecture jusqu’à la fin des années 30 – plutôt en architecte et peintre qu’en dadaïste et « pionnier zurichois »²⁸¹. À l’envers de son compatriote Tristan Tzara, devenu personnage public, et qui éprouvait visiblement des difficultés à mettre un terme aux attaques dirigées contre le dadaïsme par Breton, en cette fin d’année 1922, Janco n’a rien d’un agitateur. De

²⁷⁹ Dirigée par Ball et Tzara de janvier à mai 1917, la Galerie Dada de Zurich accueille des expositions, des spectacles de danse et des concerts, et même des conférences. À la soirée *Der Sturm Ausstellung II*, du 14 avril 1917 participent des artistes tels que Max Ernst, Lionel Feininger, Vassily Kandinsky, Oscar Kokoshka, Alfred Kubin, Georg Munche, Paul Klee, Arthur Segal, Hans Richter etc. Pour la présentation extensive des participants à cette exposition en deux séries, voir *Dada I*, 1 juillet 1917, p. 18. Disponible en ligne, http://melusine.univ-paris3.fr/Dada-revue/Dada_1.htm. [Consulté le 17 juin 2014.]

²⁸⁰ Selon les notices du *Journal* de Hugo Ball, le premier « chant » nommé « funèbre » fut déclamé par Janco, Ball, Huelsenbeck et Tzara, vêtus de noir, tandis que le deuxième « chant », interprété par Huelsenbeck et Janco, laissait place aux motifs soudanais. Voir Hugo Ball, *La Fuite hors du temps : journal 1913-1921*, op. cit., p. 80. À titre d’information, notons que les « chants » furent repris quelques mois plus tard lors de la Soirée des Auteurs (« Autoren-Abend » dans la version originale) du 14 juillet 1916, au Zunfthaus zur Waag de Zurich. Selon un encart du *Züricher Post*, du 11 juillet 1916, la soirée était consacrée au « Futurisme, Cubisme, Dadaïsme ». Pour ces informations et pour une reproduction du programme de la soirée, voir Giovanni Lista, *Dada libertin & libertaire*, op. cit., p. 42.

²⁸¹ Cette expression est utilisée par Michel Sanouillet dans sa brève description de Marcel Janco au sujet de la dispersion du dadaïsme en Europe Centrale. Voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 35.

plus, lorsqu'elle paraît sur la couverture de *Contimporanul*, sa « danse nègre » n'est pas portée à s'affronter ni à la pureté de l'art occidental, ni à la suprématie de l'homme blanc. En revanche, étant donné le champ étroit où se mouvaient les signataires de *Contimporanul*, il nous semble que la gravure de Janco met en relief les ressources spécifiques d'une publication qui se positionne du côté de l'innovation artistique et implique un effet de signature²⁸².

Certes, il ne faut pas ignorer que des résistances officielles et de l'opinion publique sont susceptibles d'entraver la réception et la diffusion de l'abstraction visuelle, mais en accord avec Steven Mansbach²⁸³ on s'imagine mal qu'une telle hypothèse puisse être à l'origine des choix esthétiques des artistes roumains. Pourtant, toujours dans la lignée d'un effet de signature, on est frappé par l'usage réservé que Janco entend faire de son expérience artistique de peintre formé dans la proximité de Hans Arp et de Sophie Taeuber-Arp, avec lesquels il lie une longue amitié²⁸⁴, de Hans Richter, d'Arthur Segal ou même des figures moins connues comme Oscar Lúthy, membre du « Das Neue Leben ». Cependant, il n'est pas tout à fait surprenant que ce soit de l'expressionnisme qu'on rapproche généralement les toiles proposées par Janco pour sa première exposition personnelle à Bucarest. Organisée à la Maison d'Art, le 31 décembre 1922, cette exposition est annoncée dans le numéro 21 de *Contimporanul*²⁸⁵ et anticipée, en quelque sorte, par l'article que Janco avait publié quelques mois auparavant au sujet de l'art abstrait.

Dans cet article, devenu par la suite rubrique intermittente et intitulé modestement « Notes sur la peinture », Janco se prononce en faveur d'une vision anti-mimétique et non-figurative de l'art, plaidant pour la continuation d'un effort de séparation des « contraintes de la réalité », entamé par le romantisme et poursuivi par les impressionnistes ou encore par les expressionnistes et les cubistes. Selon lui, l'art abstrait est l'accomplissement d'un tel effort de mise à l'écart « des vieux prétextes de la peinture ». Une fois libérée, la peinture « n'est ni une interprétation du monde, ni ne cherche-t-elle un point d'appui quelconque dans le monde. [...] Elle commence par la ligne et la couleur, prises pour des valeurs absolues, comme la musique commence par le son. [...] La peinture devient une composition abstraite comme une symphonie non-programmatique. »²⁸⁶

²⁸² À la consolidation de cet effet légitimateur participe également l'« Autoportrait » publié dans *Contimporanul*, n° 25, 6 janvier 1923, II^e année, p. 1.

²⁸³ S. A. Mansbach, « The Foreignness of Classical Modern Art in Romania », *op. cit.*, p. 538.

²⁸⁴ Suite aux pressions politiques de plus en plus menaçantes, Marcel Janco se voit forcé de choisir la voie de l'exil volontaire. Sa terre d'asile est Israël, où il fonde en 1953 une colonie d'artistes à Ein Hod, près de Haïfa. C'est dans ce village utopique qu'il reçoit la visite de beaucoup d'artistes, parmi lesquels Hans Arp.

²⁸⁵ *Contimporanul*, n° 21, 9 décembre 1922, I^{ère} année, p. 8.

²⁸⁶ Marcel Janco, « Note de pictură » [Notes sur la peinture], *Contimporanul*, *op. cit.*, p. 13.

L'idée d'une évolution naturelle de l'art et de son public, vers une ère de « compréhension »²⁸⁷ de l'abstraction et surtout l'intérêt accordé à la couleur et à la dimension spirituelle de l'art, font écho aux conceptions élaborées par Kandinsky dans « Du spirituel dans l'art »²⁸⁸, qu'il reprend ultérieurement au Bauhaus²⁸⁹ de manière plus scientifique. Largement influencé par Kandinsky à l'époque où il réalisait les illustrations pour *La Première aventure céleste de M. Antipyrine*²⁹⁰ de Tzara, la conception artistique de Janco se modifie continuellement au fil des années. Même si l'artiste ne partage pas les options radicales d'un Malevitch, par exemple, le suprématisme aura son mot à dire sur l'ensemble de préoccupations de Janco, comme le suggère son relief²⁹¹ en plâtre peint « Blanc sur blanc » de 1917, qui témoigne néanmoins d'un intérêt supplémentaire de la part de l'artiste roumain pour le potentiel des matériaux et pour le travail d'artisan. De même, l'intégration de la peinture et de la sculpture à l'architecture²⁹², théorisée par les artistes russes de la faction constructiviste et redéfinie par Gropius au Bauhaus²⁹³, ne le laisse pas indifférent et il exploite cette relation notamment à travers un attachement pour un art synthétique. Autant la référence sous-jacente à la méthode de la ligne²⁹⁴ élaborée par Rodtchenko, que sa

²⁸⁷ « Je prévois le succès incontestable de cet art, uniquement à partir du moment où l'âme humaine pourrait contenir une compréhension de ses commencements et se préparer, par la suite, pour la sentir. » *Ibidem*.

²⁸⁸ Vassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, Munich, R. Piper & Co., 1912[première édition]. Pour la version française voir : *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, trad. N. Debrand, B. du Crest, édition établie et présentée par Philippe Sers, Paris, Gallimard, 1989.

²⁸⁹ À ce propos, voir le chapitre « L'enseignement de la forme : Kandinsky » dans Elodie Vitale, *Le Bauhaus de Weimar, 1919-1925*, Liège, Éditions Pierre Mardaga, 1989, p. 181-207.

²⁹⁰ Tristan Tzara, *La Première aventure céleste de M. Antipyrine*, avec des bois gravés et coloriés par M. Janco, Zurich, Collection Dada, Imprimerie J. Heuberger, 1916, 16 pages. Pour une analyse détaillée de la dimension graphique des illustrations de Janco dans son rapport avec le travail de Kandinsky, voir David Frankel, Emily Hall [éds.], *Dada in the Collection of the Modern Art Museum*, New York, Moma Press, 2008, p. 203-204.

²⁹¹ Selon les conclusions de Tzara, à l'époque de ses expériences de Zurich, Janco était déjà préoccupé par le potentiel d'une vision synthétique des arts. « Les reliefs en couleur de Marcel Janco, exposés en mai [1917] à la galerie Dada sont le résultat de ses dernières tentatives. Ils s'incorporent à la surface murale comme les parties d'une architecture organique, de même qu'aux temps anciens l'art plastique se dégageait de façon nécessaire et évidente de la totalité de l'architecture. » Voir Tristan Tzara, « Marcel Janco et la peinture nonfigurative » dans Henri Béhar [éd.], *Tristan Tzara, Œuvres Complètes*, Tome I (1912-1924), Paris, Flammarion, 1975, p. 556.

²⁹² Dans son entretien avec Francis Naumann, Janco divulgue quelques détails à propos de son autre relief intitulé « Architecture » / (Relief A7), réalisé toujours en 1917, qui contenait des morceaux de machines. « Étant moi-même architecte, mes reliefs étaient conçus pour être intégrés directement dans les murs et en relation avec mes projets architecturaux. J'en ai eu l'idée à Zurich, mais elle ne fut réalisée qu'en Roumanie [...]. » Voir Francis M. Naumann, « Janco / Dada. Entretien avec Marcel Janco », *op. cit.*, p. 169.

²⁹³ À ce sujet, nous rappelons que le « Manifeste du Bauhaus de 1919 » prône l'idée de l'œuvre d'art totale sous l'égide de l'architecture : « Tous ensemble nous concevons et réalisons l'architecture nouvelle, l'architecture de l'avenir, où peinture, sculpture ou architecture ne feront qu'un [...]. » Le manifeste est accompagné d'une gravure sur bois de Lionel Feininger représentant une cathédrale aux trois tours, chaque sommet symbolisant un des trois arts. Pour cette image et pour la présentation détaillée du manifeste, voir Elodie Vitale, *Le Bauhaus de Weimar, 1919-1925*, Bruxelles, Éditions Pierre Mardaga, 1989, p. 49-50.

²⁹⁴ Notons que c'est en mai 1921 que Rodtchenko expose son étude « La ligne » devant l'*Inkhovk* (Institut de la Culture Artistique), à Moscou, travail dans lequel le principe linéaire est érigé en facteur constructif absolu de l'art et, par extension, de la société. Voir le chapitre « Création et production » dans Gérard Conio, *L'art contre les masses. Esthétiques et idéologies de la modernité*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2003, p. 100-101.

compréhension très précise du cubisme et, plus significativement, son adhésion revendiquée aux principes de l'abstraction comme « formule de la peinture pure »²⁹⁵, indiquent qu'à ce moment de l'année 1922, Janco avait déjà en vue une perspective proche du constructivisme.

Il est à noter ici que la période qui correspond en gros à son retour en Roumanie devrait être comprise comme une étape intermédiaire dans la trajectoire de l'artiste et comme une étape préparatoire dans l'évolution de la revue. Parallèlement, sur le plan européen, les divers investissements de l'espace de l'art d'avant-garde en direction du constructivisme demeurent pour la plupart assez tâtonnants jusqu'en 1922, année de consécration internationale du mouvement. Cela pourrait servir à expliquer l'apparent clivage entre l'exposition de Janco de Bucarest, qui préserve un penchant pour l'expressionisme abstrait, et son association – à l'occasion du Congrès international des artistes progressistes de Düsseldorf, tenu du 29 au 31 mai 1922 – à la « Déclaration des groupes constructivistes de Roumanie, de Suisse, de Scandinavie et d'Allemagne »²⁹⁶ signée par Richter, « au nom de Baumann, Viking Eggeling et Janco ».²⁹⁷

Bien que l'année 1922 fut d'une importance capitale pour le développement du constructivisme, avec la mise en place d'un axe d'artistes qui propageaient son message, il faut remarquer qu'au moment de sa réception en Roumanie, le mouvement était encore très jeune et son programme disputé par plusieurs franges artistiques était loin d'obéir à une direction unitaire. Dans ce contexte, il convient de souligner que lorsqu'en décembre 1922 Janco expose des toiles tributaires de l'expressionisme abstrait, ce qu'il partage avec son public est une expérience hautement moderne. C'est précisément ce que Jacques G. Costin souligne dans sa chronique pour l'exposition de la Maison d'Art, attachée à révéler et à promouvoir, non sans passion, un artiste qui porte les signes du renouveau, et qui donne à voir une « nouvelle nature, vivace, brulante », « un nouveau mouvement », « une autre couleur, d'autres ciels » qui « dessineront une autre vie »²⁹⁸.

Voici dans les toiles de Marcel Janco, [...] la vie bruyante, violente et irrésistible, le rythme vertigineux qui détruit les apparences. [...] Une énergie hors du commun, d'une verve terrible, qui cherche par l'intermédiaire de l'art, l'équilibre vif, son expansion radieuse. Il y a tout un excès de vitalité, un concert d'affirmations qui s'amassent dans ces danses 'Nocturnes' [...] et ces 'Danses nègres' [...] ou le 'Bal' d'un coloris hallucinant [...]. Nous nous sommes prononcés : de la science. Nous avons dit expressionisme, activisme abstrait,

²⁹⁵ Marcel Janco, « Note de pictură » [Notes sur la peinture], *Contimporanul*, op. cit., p. 13.

²⁹⁶ Présentée par Richter « au nom de Baumann, Viking Eggeling, Janco ». Pour la version complète (en anglais) de cette « Déclaration », voir Steven Bann, *The Tradition of Constructivism*, New York, The Viking Press, 1974, p. 66-67.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ « Expoziții la Maison d'Art. Arta lui Marcel Iancu » [Expositions au Maison d'Art. L'art de Marcel Janco], *Contimporanul*, n° 26, 13 janvier 1923, II^e année, p. 4.

des formes sèches, d'étiquettes de musées, sur des bocaux. Nous disons : du talent en pleine expédition [...]. Nous avons un nouvel artiste d'une virulence élémentaire, d'une cérébralité nietzschéenne, qui, de retour dans son pays, offre son art nourri de connaissances diverses et multiples et qui repose sur une force de travail spécifique aux grands vainqueurs.²⁹⁹

Si, à la fin de l'année 1922, Janco exposait des toiles de sa période zurichoise, participant simultanément aux manifestations liées au constructivisme international aux côtés de ses anciens compagnons du cercle des « Artistes radicaux » et s'impliquant dans la direction d'une revue lancée par Vinea, son ami de toujours et co-militant de *Simbolul*, cela nous montre combien l'artiste était sollicité par des vocations qui s'entrecoupent. Sa présence effective dans la rédaction de *Contimporanul* apporte une nouvelle cohésion à la communauté de la revue, modifiant peu à peu le climat dans lequel se formulaient les revendications du projet culturel de la publication. Comme dans le cas de la revue surréaliste *unu* dont le destin est influencé par Brauner, on a de la peine à imaginer l'évolution de *Contimporanul* sans l'énergie artistique particulière et l'expérience de Janco.

Vu son isolation vis-à-vis du contexte qui se dessinait à Paris avec le conflit entre le dadaïsme et les surréalistes, Janco n'hésite pas à afficher sa différence et à réaffirmer son refus d'adhérer à une des deux visions qui étaient en lice pour une position dominante. Dans un témoignage plus tardif, repris dans le catalogue d'une exposition de 1963, organisée à la Galerie Denise René, à Paris, il revient avec la même résolution sur ce moment de rupture, une étape-charnière de son itinéraire artistique qui a déterminé son retour en Roumanie.

Déjà, un monde nous séparait... après la blague lyrique, et la perspective du rêve qui me semblait alors une hérésie criminelle, après quelques querelles dramatiques avec Tzara et des discussions³⁰⁰ inutiles avec les surréalistes en herbe, qui n'étaient intéressés que par la mauvaise plaisanterie et le scandale, j'ai décidé de chercher mon propre chemin et de partir en missionnaire de l'art nouveau dans mon pays natal.³⁰¹

²⁹⁹ « Iată, în pânzele lui Marcel Iancu [...] violenta și irezistibilă viață, vertiginosul ritm care sparge aparențele. [...] O energie fără seamăn nutrinde o vervă cumplită își caută aici, prin artă, echilibrul viu, expansiunea radioasă. E un exces de vitalitate, un concert de afirmații cari se încheagă în acele hore 'Nocturne' [...] și în acele 'Dansuri Negre' [...] și în 'Balul' de un halucinant colorit [...]. S'a zis: știință. S'a zis expresionism, activism abstract, formele seci, etichete de muzeie, pe bocaluri. Noi zicem: talent în plină expediție [...]. Avem, întors în țara lui, un nou artist de o elementară virulență, de o cerebralitate nietzscheană, și al cărui meșteșug slujit de cunoștinți variate și multiple se biziue pe acea forță de lucru caracteristică marilor isbânditori. » *Ibidem*.

³⁰⁰ À ce sujet, nous renvoyons à une lettre envoyée par Breton à Picabia le 9 janvier 1920, document dans lequel il raconte brièvement son rendez-vous avec Janco à Paris. « [...] M. Janco ne m'a pas fait une impression merveilleuse. Il m'a semblé que ce personnage manquait de décision sur plusieurs points et j'ai souffert du malentendu qui m'a paru s'établir plusieurs fois au cours de notre conversation. Ses idées sur l'architecture m'ont semblé étranges, non moins qu'à vous. [...] » Correspondance reproduite dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 490.

³⁰¹ Marcel Janco dans *Marcel Janco. Catalogue d'exposition* [octobre-novembre 1963], Paris, Galerie Denise René, 1963, non paginé.

Bien que son mépris pour le surréalisme ou encore pour le dadaïsme³⁰² dans sa version parisienne – qui passe d’abord par un conflit de codes esthétiques – ne tarde pas à avoir une certaine influence sur la réception des deux mouvements dans le paysage artistique roumain, il nous semble important de nous référer à cette rupture aussi comme à un effet de rivalité plus particulière entre Janco et Tzara. Arbitré à maintes reprises, toujours sans succès, par Vinea, le conflit entre les deux artistes se généralise sous la forme d’une oscillation entre deux types de capital symbolique. Sans exclure l’apport constructif d’une rivalité par endroits mimétique, la posture de Janco se construit en contrepoint à Tzara, qui est paradoxalement, malgré sa réputation croissante à Bucarest, le grand absent de ce long processus de mise en place d’un mouvement local d’avant-garde. À l’exception de quelques poèmes « d’avant-dada »³⁰³ repris au fil des années dans les pages de *Contimporanul*³⁰⁴, de très rares références à son activité artistique³⁰⁵ et, indirectement, du fait qu’il dédie ses *Vingt-cinq poèmes*³⁰⁶ à Vinea avec lequel il maintient une correspondance intermittente, Tzara ne cherche pas à poursuivre une collaboration plus soutenue avec la publication de ses anciens compagnons. Comme nous allons pouvoir le constater, à partir de 1925 il manifeste néanmoins une relation plus fructueuse avec la revue *Integral*, bien que cela n’empêche pas Vinea de l’accuser, sur un ton amical, bien entendu, d’abandon³⁰⁷ et d’égoïsme.

En revanche, Janco – rentré en « missionnaire de l’art nouveau » – se servira sans relâche de tous les moyens à sa disposition pour orienter la revue dans une direction authentiquement moderne. Pour étoffer cette aspiration, un des premiers aspects auquel il se

³⁰² Notons qu’en 1921, une année avant la proclamation officielle de la « mort » de Dada, Vinea publie un article très dur à l’adresse du dadaïsme, qu’il caractérise comme une école décadente, « une attitude épuisée » qui s’est éloignée du « dadaïsme authentique et orthodoxe, qui comptait à Bucarest ». Voir Ion Vinea, « O atitudine sfârșită » [Une attitude épuisée], *Adevărul* [La Vérité], n° 11, 3 août 1921, volume XXXIV.

³⁰³ Par cette expression, nous faisons référence au titre potentiel que Sasa Pana avait proposé à Tzara lors de la préparation, en 1934, de l’édition roumaine des *Premiers poèmes*.

³⁰⁴ Selon nos estimations, la liste des poèmes publiés par Tzara dans la revue *Contimporanul* comprend les titres suivants : « Cântec de război », *Contimporanul*, n° 27, 20 janvier 1923, II^e année, p. 1 ; « Voix » (1914), *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 5 ; « Înserează » (1913), *Contimporanul*, n° 46, mai 1924, III^e année, p. 6 ; « În marginea orașului », *Contimporanul* n° 49, novembre 1924, III^e année, p. 2 ; « Dimanche » (1915), *Contimporanul* n° 5-51, décembre 1924, III^e année, p. 3 ; « Port », *Contimporanul* n° 57-58, avril 1925, IV^e année, p. 6 (en français) ; « Frontière », *Contimporanul*, n° 59, mai 1925, IV^e année, p. 8 .

³⁰⁵ En ce sens, nous avons pu identifier une seule référence qui renvoie à la pièce *Le mouchoir de nuages* créée par Tzara en 1924, dans un numéro spécial de *Contimporanul* consacré au théâtre et à la cinématographie. Voir *Contimporanul*, n° 55-56, 1925, IV^e année, p. 11. Dans la mention parue dans la publication roumaine il s’agit en effet de la version publiée de la pièce qui date de 1925, avec les indications : « Éditions de la Galerie Simon, ornée d’eaux fortes par Juan Gris. »

³⁰⁶ « À mon cher Vinea – œil de chlorophylle – très amicalement Tzara toujours le même ». Voir Tristan Tzara, *Vingt-cinq poèmes*, 10 bois de Hans Arp, Julius Huberger, Zurich, juin 1918. Pour les détails de la correspondance entre Tzara et Vinea et leurs deux réunions à Paris de 1929 et respectivement de 1930, voir Henri Behar, *Les enfants perdus : essai sur l’avant-garde*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 2002, p. 38-39.

³⁰⁷ Claude Sernet reproduit cette lettre dans sa Préface aux *Premiers poèmes* de Tzara. Voir Tristan Tzara, *Premiers poèmes*, op. cit., p. 16.

dédiée concerne la nature du support éditorial qu'était *Contimporanul*. Non seulement renonce-t-il à employer des matériaux de nature révolue pour illustrer la revue, mais il modifie le rôle de l'imprimé, donnant une force propre à la page publiée. En ce sens, une note insérée sur la couverture du numéro 28 de 1923 attire l'attention sur le statut des xylogravures publiées sous la signature de Janco qui sont à comprendre doublement, comme œuvre d'art et image originelle : « Nous annonçons à nos lecteurs que les gravures présentées dans ce numéro sont reproduites une seule fois, les clichés étant détruits par la suite. Ainsi, chaque exemplaire xylographié de cette livraison de *Contimporanul* est un original. »³⁰⁸

Par comparaison aux résolutions du Congrès International du Constructivisme de 1922, où l'un des domaines de prédilection fut la typographie fonctionnelle, collective, ultérieurement théorisée par Tschichold³⁰⁹, adepte des images mécaniques, standardisées, de la photographie publicitaire, l'initiative de Janco n'était pas moins révolutionnaire, bien qu'elle répondît à une exigence autre. Si Schwitters, Lissitzky et surtout Moholy-Nagy, des figures proches du Bauhaus et très familières à Janco, étaient préoccupés par un nouveau statut de la photographie – à l'égalité avec le texte – la vision de l'artiste roumain concerne plutôt l'objet « revue » dans son ensemble. *Contimporanul* sort ainsi des rangs de la presse et se met en phase avec un réseau plus restreint de périodiques d'art, culturels et littéraires. En transformant la revue en objet esthétique, Janco agit non seulement en accord avec une perspective qui prône le décloisonnement des arts, mais participe aussi d'une vision non-hiérarchique, « socialiste », de l'objet culturel. D'ailleurs, ce n'est que quelques semaines auparavant que la revue avait publié un article sur le livre roumain, où nous trouvons formulée cette nécessité à laquelle répond le geste de Janco. « En Roumanie, l'industrie typographique n'existe pas. L'impression d'un livre est toujours demeurée à la discrétion du typographe. On n'a même pas pensé que l'opération mécanique d'impression puisse également être prise pour de l'art. »³¹⁰

³⁰⁸ « Atragem atenția cititorilor că gravurile din acest număr se reproduc o singură dată, după care clișeele se distrug. Fiecare exemplar xilografat din acest număr al 'Contimporanului' are deci valoare de original ». *Contimporanul*, n° 28, 27 janvier 1923, II^e année, p. 1. Mentionnons, à titre d'information, que le numéro antérieur, du 20 janvier 1923, annonçait en dernière page la publication des xylogravures de Janco. Dans le numéro 28 Janco publie deux xylogravures, une première sur la couverture, (**Fig. 1.**) et une deuxième, sous forme de vignette, à la page 4. (**Fig. 2.**)

³⁰⁹ Ian Tschichold, un des seuls typographes professionnels du réseau constructiviste de la Nouvelle Typographie, édite en 1925 la première anthologie dédiée à cet art, le cahier « Typographie élémentaire », tiré à 30 000 exemplaires. Pour cette information et pour des détails concernant l'évolution de ce réseau, voir Olivier Lugon, « La photographie des typographes », *Études photographiques* n° 20, juin 2007, p. 100.

³¹⁰ Tudor Teodorescu-Braniște, « Pentru un tip de carte românească » [Pour un type de livre roumain], *Contimporanul*, n° 25, 6 janvier 1923, II^e année, p. 1.

Un autre élément essentiel, qui vient parachever cette nouvelle posture de la revue initiée par Janco, concerne l'inauguration – dans le même numéro 28 – de la rubrique publicitaire consacrée aux revues d'avant-garde. Sous le titre « Lisez les revues d'avant-garde » nous pouvons lire la présentation suivante: « *NOI*, de Rome via Torino, dirigée par Enrico Prampolini ; *Frühlicht*, revue d'architecture expressionniste, directeur Bruno Taut, de Magdeburg ; *Style* [sic] art constructiviste hollandais, directeur Theo v. Doesburg, d'Anvers, 391, revue dada, directeur Picabia-Tzara, Au Sans Pareil, Paris »³¹¹. C'est ce moment que nous jugeons décisif pour la trajectoire ultérieure de la revue et pour la consécration de sa posture internationaliste dans le champ des revues d'avant-garde.

Aussi bien sur le plan local que par rapport aux multiples revues apparentées de l'Europe Centrale et de l'Est, qui répondent – comme l'avant-garde yougoslave³¹² ou bulgare³¹³ – par des avatars nationaux aux provocations identitaires de l'avant-garde européenne, *Contimporanul* joue la carte de l'internationalisme de manière distincte et semble moins préoccupée à promouvoir des particularismes locaux. Ce rassemblement de revues est parlant aussi bien sur le plan d'un réseau de relations qu'ambitionne la publication roumaine, que sur un plan qui correspond à une logique structurale du circuit artistique européen. Ceci est appréhendé comme réalité géographique de centres-périphériques, comme réalité humaine et comme réalité artistique qui se déploie de manière très diverse, englobant plusieurs orientations – en occurrence, le constructivisme, le dadaïsme, l'expressionnisme, le futurisme – et multipliant les domaines d'expression artistique : architecture, arts plastiques, littérature.

Dans l'espace de quelques mois, bien d'autres publications s'ajoutent à ce réseau international très dynamique, contribuant à la dissémination des positions esthétiques d'actualité et à situer la revue roumaine dans un contexte culturel nouveau et efficace en termes de consécration. On crée ainsi plus qu'une simple chronique culturelle de l'étranger – une politique éditoriale que la revue de Vinea et de Janco n'était pas la seule à pratiquer à l'époque – mais tout un système de solidarisation internationale qui contribue à combler le double isolement culturel de *Contimporanul*. *L'Esprit Nouveau* d'Ozenfant et Jeanneret, *Cronache d'actualita* de Bragaglia, *Der Sturm* de Walden, mais aussi les plus radicales *Ma*,

³¹¹ « Lisez les revues d'avant-garde » [rubrique], *Contimporanul*, n° 28, 27 janvier 1923, II^e année, p. 3.

³¹² Pour l'impact de la « barbarogénie » yougoslave, voir Delphine Bière-Chauvel, « La revue *Zenit* : une avant-garde entre particularisme identitaire et internationalisme », dans Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum, Hubert van den Berg [éds.], *Europa ! Europa? The Avant-garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, p. 138-152.

³¹³ Au sujet de « l'art natal » en Bulgarie dans son rapport avec l'avant-garde, voir Svetlana Ilieva, « L'avant-garde bulgare de l'entre-deux-guerres comme exemple de l'autre Europe », dans *Ibidem*, p. 161-180.

« revue activiste de Vienne »³¹⁴ dirigée par Kassák et *Objet* de Berlin, revue trilingue éditée par Lissitzky et Ehrenbourg se font promouvoir auprès du lectorat roumain. En outre, abandonnant peu à peu une rubrique parallèle attachée à rendre compte du paysage éditorial des revues locales plus ou moins concurrentes, *Contimporanul* met en place un système d'abonnements³¹⁵ grâce auquel on espère gagner l'intérêt du public pour l'avant-garde internationale et, par conséquent, de rendre plus palpable la relation entre l'espace social et ce nouveau réseau revuiste.

Toutefois – pendant toute cette étape de transition – on aurait beau chercher dans les autres rubriques et articles publiés par *Contimporanul* un attachement soutenu pour la réflexion sur l'art, qui puisse témoigner d'un phénomène analogue d'adhésion au mouvement d'avant-garde. Bien qu'elle soit de plus en plus cosmopolite, vu l'effort soutenu d'un Janco qui poursuit sa série de gravures originales, auquel on pourrait ajouter la contribution « révolutionnaire » d'un Iser qui expose des toiles « d'un expressionisme des plus nobles »³¹⁶, *Contimporanul* n'abandonne pas ses engagements sociaux et politiques du départ. Ce faisant, *Contimporanul* donne l'impression d'un espace de débat encore fortement localisé, qui répond à une dynamique territorialisée.

Défendant un statut nettement hybride, la revue oscille désormais entre l'emprise centripète des exigences sociales locales, héritée de sa première saison, aux connotations éthiques, dictée invariablement par les questions qui font l'actualité sociale au niveau national, d'une part, et une logique de solidarité transfrontalière, censée l'intégrer à une communauté intellectuelle des pairs et à légitimer son projet culturel à l'échelle européenne, d'autre part. On ne saurait souligner assez l'importance d'une prise en charge systématique de cette évolution interne inégale d'une publication, surtout une publication d'une longévité si remarquable. Faut-il souligner que la revue résiste le plus souvent à toute tentative de labellisation esthétique et aux classifications assignées *a posteriori* du fait de sa lente cristallisation, dictée par des moments forts et des moments de reflux ? À cela il faudrait ajouter que *Contimporanul* émerge non seulement dans un contexte culturel extrêmement réfractaire à l'innovation artistique, mais – en tant que projet éditorial – cette publication de Vinea et Janco est à assimiler comme la mise en œuvre d'un effort de pionnier. À tous égards, durant ses deux premières années d'activité, y compris la phase d'affirmation et la phase de transition, *Contimporanul* demeure une entreprise singulière et marginale sur le plan local.

³¹⁴ « Lisez les revues d'avant-garde », *Contimporanul*, n° 31, 17 février 1923, II^e année, p. 4.

³¹⁵ Voir la notice publiée dans *Contimporanul*, n° 30, 10 février 1923, II^e année, p. 4.

³¹⁶ S. Maur, « Expoziții » [Expositions], dans *Ibidem*, p. 4.

Or, ce qui plus est, pendant toute cette période de 1922 à 1924, elle ne se fait pas relayer par d'autres projets similaires, ce qui affecte largement l'histoire de ce moment précis au sein du champ intellectuel roumain.

Autant pour résoudre un rapport difficile à une contemporanéité qu'elle ne peut reproduire que partiellement – et nous pensons notamment à la mise en place d'un système de réseautage international, complété progressivement par l'assimilation d'un ensemble considérable de collaborations externes – que pour s'assurer la lisibilité et la circulation facilitée de son discours, *Contimporanul* recourt à une série de médiations. Contrairement à ce que l'on attend en général d'une revue d'avant-garde, *Contimporanul* ne s'engage pas à coup de manifestes. Il faut constater que c'est plutôt indirectement, par médiation, comme le recours à la caution publicitaire, à des traductions, aux reproductions photographiques, aux citations, à la distribution d'articles signés par des artistes réputés de la scène internationale, aux collaborations étrangères, que la revue roumaine exprime son anticonformisme et participe au débat sur « l'art nouveau » de l'époque.

De ce point de vue, il nous semble que plusieurs modèles de revue-institution font médiation et travaillent à l'enregistrement de la revue roumaine par son public, y compris au niveau international, encourageant un effet de mimétisme³¹⁷. Ainsi, *Contimporanul* se place plutôt du côté des revues forum, pluralistes, qui traitent des domaines très divers, avec un fort penchant internationaliste. Plus concrètement, au niveau du discours formel adopté par *Contimporanul*, il y a une compatibilité visible avec la perspective plutôt classique sur la mise en page pratiquée notamment par *Der Sturm* ou encore par *L'Esprit Nouveau*, y compris au niveau typographique et iconographique. *Contimporanul* n'adopte ni la rigueur du Bauhaus, ni l'expérimentation typographique d'une revue comme *Ma* ou le graphisme de *Merz*. La linéarité de la lecture n'est jamais sacrifiée à l'image, le texte, en noir, étant prioritaire. En choisissant le format journal du *Sturm*, la revue affiche une posture sans recherche qu'elle préfère à l'innovation au niveau de la communication visuelle. Certes, il ne faut pas négliger que l'apport de ce modèle va bien au-delà du strict niveau formel et que l'importance du réseau de sociabilité qui sous-tend la communication entre les membres des noyaux durs de la modernité est un facteur déterminant pour le nouveau profil de la revue roumaine.

³¹⁷ Pour une discussion plus ample sur la dimension mimétique qui gouverne la collaboration et l'échange entre les groupes d'artistes et les réseaux de revues, voir Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 313-328.

Parmi les signataires de *Contimporanul*, Janco³¹⁸ connaissait très bien le cercle de la revue-galerie *Der Sturm*³¹⁹ qui avait exposé en 1917 à la Galerie Dada, avec une affiche réalisée par l'artiste roumain. La revue dominait à l'époque la vie intellectuelle allemande, ayant largement contribué à la promotion des artistes de l'Europe Centrale et de l'Est. En outre, en raison de l'activité prodigieuse de Walden, autant les futuristes italiens que la majorité des artistes du Bauhaus étaient d'une manière ou d'une autre, partie prenante aux activités du *Sturm* et même la revue *Ma*, dirigée par Kassák³²⁰ à Vienne ou *Zenit* (1921-1926) de Micić, éditée à Zagreb et puis à Belgrade, l'érige en modèle. Du point de vue des contacts directs des artistes roumains avec ce foyer artistique qui s'étend bien au-delà de l'expressionnisme, il faut rappeler l'activité prodigieuse de Mattis Teutsch³²¹. L'artiste exposait aux côtés de Paul Klee à la Galerie Der Sturm en 1921, participant également à la manifestation anniversaire³²² de la même année. La visibilité internationale de Mattis Teutsch³²³ dans les pages de la revue de Walden est tout à fait significative pour les rebondissements de son association avec le groupe activiste hongrois de « Ma », à son tour très proche de *Contimporanul* à Bucarest et de *Periszkop* à Arad, d'un part, et pour le degré de diffusion cautionné par un réseau autonome comme *Der Sturm*, de l'autre.

Le peintre roumain M. H. Maxy, devenu membre du « Novembergruppe », contribue lui aussi en avril 1923 à une exposition de la galerie berlinoise de Walden avec des toiles aux formes prismatiques de souche cubiste, qui feront partie aussi de l'exposition itinérante du *Sturm* à Copenhague de la même année. Suite à cette collaboration, *Der Sturm*³²⁴ publie la reproduction d'une peinture de Maxy dans son numéro d'avril de 1923. Des xylogravures de

³¹⁸ Une seule reproduction d'une œuvre de Janco, « Tanzmotiv », est publiée dans *Der Sturm* n°10, janvier 1927, p. 155. Version numérisée disponible en ligne : <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabg192701-01.2.6.2&e=-----en-20--1--txt-IN-----#>. [Consulté le 15 septembre 2014.]

³¹⁹ Pour le rôle de *Der Sturm* au sein des avant-gardes germanophones et bien au-delà, voir Hubert van den Berg, « *Der Sturm*: une revue et une galerie berlinoises d'avant-garde entre internationalisme et nationalisme », dans Thomas Hunkeler [éd.], *Paradoxes de l'avant-garde – La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, op. cit., p. 49-77.

³²⁰ Pour l'ensemble de revues lancées par Lajos Kassák, *A Tett*, *Ma* et *Dokumentum*, voir Judit Karafiáth, « *Dokumentum*, revue de Kassák », *Communications* n° 79, 2006, p. 141-150.

³²¹ Voir le Catalogue *Der Sturm. Leitung Herwarth Walden*, Neunundneunzigste Ausstellung Paul Klee – Hans Mattis Teutsch – Gesamtschau, Berlin, Der Sturm, juillet-août 1921. Dans le catalogue les toiles de Mattis Teutsch sont numérotées comme suit : 26, 27, 35, 36, 38, 40.

³²² Voir *Der Sturm. Leitung Herwarth Walden Hundertste Ausstellung. Zehn Jahre Sturm. Gesamtschau*, Berlin, Der Sturm, septembre 1921, 24 p. Aux côtés de Rudolf Bauer, Marc Chagall, Robert Delaunay, Tour Donas, Albert Gleizes, Jacoba van Heemskerck, Kandinsky, Fernand Léger, Franz Marc, Louis Marcoussis, Johannes Molzahn et Kurt Schwitters, l'artiste roumain Mattis Teutsch participe avec une seule toile, intitulée « Komposition 36 ».

³²³ Hans Mattis Teutsch, « Linoleumschnitt », dans *Der Sturm* n° 9, 5 septembre 1922, p. 138 ; *Der Sturm* n° 10, octobre 1922, p. 150 ; *Der Sturm* n° 9, septembre 1923 p. 139 ; *Der Sturm* n° 6, juin 1926, p. 1, p. 83 et p. 87.

³²⁴ *Der Sturm* n° 4, le 1^{er} avril 1923, p. 56. Dans ce numéro, *Der Sturm* promeut également son système d'abonnements pour la Roumanie (p. 65).

Maxy sont présentées aussi dans les livraisons d'octobre³²⁵ (**Fig. 8.**) et de novembre de la même année³²⁶ (**Fig. 9.**), cette dernière comptant également deux xylogravures de Mattis Teutsch³²⁷ dont l'une en page de titre. (**Fig. 10 et 11.**)

Du côté roumain, c'est avec un léger retard et sans aucune référence à l'exposition de la Galerie du Potsdamer Strasse qu'une notice³²⁸ du 7 juillet 1923 annonce la collaboration de Maxy avec le « Novembergruppe ». Cette association, créée à peu près au même moment que l'*Arbeitsrat für Kunst* (Le Conseil de Travail pour l'art), réunissait des figures attachées au Bauhaus, notamment Gropius, Taut, Mies van der Rohe, Feininger ou encore Lissitzky, Richter et Prampolini, et se faisait associer à une vision anti-individualiste du travail artistique, orientée éminemment vers les masses. Bien que les informations parvenues à Bucarest fussent le fruit d'un processus de sélection et même, par endroits, d'une communication inégale, on devrait néanmoins tenir compte d'une médiatisation réciproque entre la revue allemande et *Contimporanul*, signalée en mars 1924 par *Der Sturm*³²⁹ (**Fig. 12.**), qui n'ignorera d'ailleurs pas la publication concurrente de Maxy, *Integral* « Revue de synthèse moderne du seul groupement d'avant-garde de Roumanie »³³⁰ (**Fig. 13.**), lancée en mars 1925. La publicité pour *Contimporanul* est maintenue jusqu'en juin-juillet 1927³³¹ ce qui correspond largement à une interruption³³² dans la série de livraisons de la revue roumaine, qui ne reprennent leur cours qu'en mars 1928.

Toujours dans ce contexte, même si nous ne pouvons pas isoler le facteur allemand et parler d'une implication directe et stratégique de *Der Sturm* dans la vie de *Contimporanul*, ce n'est quand même pas négligeable de surprendre la solidarité³³³ artistique qui se poursuit entre ces participants au réseau. Sans doute, il va de soi que pour tout un chacun qui aspire à pénétrer le monde de l'art, la figure de Herwarth Walden était à l'époque incontournable, représentant ce que les sociologues de la littérature appellent un « acteur-réseau »³³⁴. C'est

³²⁵ *Der Sturm* n° 10, octobre 1923, p. 152.

³²⁶ *Der Sturm* n° 11, 1 novembre 1923, p. 170-171.

³²⁷ *Ibidem*, p. 1, respectivement p. 166-167.

³²⁸ « Notre collaborateur, le peintre Maxy est devenu membre de la formation 'Novembergruppe', l'association des jeunes artistes d'avant-garde d'Allemagne, située à Berlin. », voir *Contimporanul*, n° 44, 7 juillet 1923, II^e année, p. 4.

³²⁹ *Der Sturm* n° 1, mars 1924, p. 49.

³³⁰ *Der Sturm*, n° 7-8, juillet 1925, p. 2.

³³¹ *Der Sturm*, n° 4-5, juin-juillet 1927, p. 2.

³³² Le numéro 76 de *Contimporanul* paraît en mai-juin 1927, tandis que le numéro 77 n'est édité que huit mois plus tard, en mars 1928.

³³³ En ce sens, mentionnons à titre d'information que la revue *Contimporanul* publie une lettre signée par Herwarth Walden et rédigée en allemand dans son numéro 69 de 1926. Voir Herwarth Walden, « Lettre de Berlin », *Contimporanul*, n° 69, octobre 1926, V^e année, p. 6.

³³⁴ À ce propos, voir Frédéric Claisse, « De quelques avatars de la notion de réseau en sociologie », dans Daphné de Marneffe, Benoît Denis [éds.], *Les Réseaux littéraires*, op. cit., p. 30-31.

justement sa capacité remarquable de mettre en relation des protagonistes très diversifiés et sa position d'autorité qui se font refléter dans une certaine mesure dans les colonnes de la revue roumaine. Parmi les nombreuses notices publicitaires en relation avec l'activité de la revue allemande, nous retrouvons même un portrait slogan de Walden : « Herwarth Walden est l'homme de grandes audaces, l'artiste des plus sophistes de sa génération qui demeurera pour longtemps le leader du goût artistique d'élite et des fort talents. »³³⁵

Assurément, on aura tort de croire à une relation réciproque, les échos sur l'activité du *Sturm* venant de Bucarest, qu'il s'agisse de *Contimporanul*, *Punct*, *Integral* ou *75 HP*, dépassant de loin l'espace accordé aux revues roumaines dans la publication allemande. Dans ces conditions, une dernière remarque s'impose, car au-delà des brefs commentaires conjoncturels insérés au fil de ses pages soit sur le changement de format³³⁶ de *Sturm*, par exemple, soit sur la position « véhémente » de Walden relative à la *Neue Sachlichkeit*³³⁷, le réseau qui se tisse est plutôt de nature informelle et symbolique. Ainsi, d'un côté, *Contimporanul* donne prééminence plus aux rebondissements d'un effet de mimétisme qu'à l'appartenance proprement dite au circuit de *Sturm* et, de l'autre, cherche à se faire coopter par un réseau plus profitable de revues périphériques.

Pendant cette période de transition, *Contimporanul* éprouve, en outre, une volonté de traduire son souci de modernité dans une réalité qui ne se résume pas au simple cosmopolitisme et s'étend bien au-delà des frontières nationales. En ce sens, bien que sa réceptivité aux tensions du contexte culturel et social roumain demeure en place, la revue mène campagne pour améliorer sa visibilité et se rattacher à un ensemble de groupements avant-gardistes de plus grande envergure, qui puissent compenser sa marginalité constitutive. Cette réorientation de la revue se matérialise, comme nous l'avons déjà dit, sous la forme d'une ouverture internationale plus ferme, assumée de manière programmatique. C'est dans le numéro 34, de mars 1923, que la nouvelle posture de *Contimporanul* est promue dans un texte qui défend les enjeux attendus d'un manifeste et qui prend la forme moins conventionnelle d'une notice placée en dernière page, intitulée « Aux Contemporains ».

Contimporanul fait de grands efforts pour attirer l'attention des militants célèbres de l'art et de la littérature contemporaine occidentales sur la ville de Bucarest. La correspondance assidue, l'échange de journaux, d'idées, d'informations, les relations et l'autorité que

³³⁵ *Contimporanul*, n° 72, janvier 1927, VI^e année, p. 9.

³³⁶ « La revue *Sturm* change son format et décide de consacrer chaque numéro à une question d'art contemporain. » Commentaire paru dans *Contimporanul*, n° 66, mai 1926, V^e année, p. 7.

³³⁷ « *Der Sturm* : 'véhémente invective de son directeur dans son dernier numéro contre 'die Neue Sachlichkeit', l'esprit néo-classique et matériel qui vise à dominer la production allemande d'après guerre'. » Voir « Note. Cărți. Reviste » [Notes. Livres. Revues], *Contimporanul*, n° 72, février 1927, VI^e année, p. 10.

quelques-uns d'entre nous ont établie dans les centres où l'art est en pleine ascension, ont dans une grande mesure entraîné la curiosité de nos amis de l'étranger. Beaucoup d'entre eux sont persuadés – ils nous l'écrivent – que dans très peu de temps l'élite intellectuelle de notre métropole non seulement se mettra au courant avec le caractère du siècle que nous traversons, vitesse – mouvement – force, mais elle rejoindra les flancs des créateurs et orientera les sociétés sous-développées des Balkans.³³⁸

Le numéro précédent visait déjà à embrayer sur cette émancipation de la revue lorsqu'on annonçait, toujours dans un texte périphérique, la prise de contact entre *Contimporanul* et « les jeunes cercles artistiques de Paris, de Rome, de Berlin, de Munich, d'Anvers, de Zurich et de Madrid »³³⁹. Dans un tel cadre qui assied les bases d'un projet que le lectorat pouvait supposer plus vaste, la notice du numéro 34 fonde des réalisations concrètes et transmet une volonté mobilisatrice, stimulée par « des amis qui sont passés à l'acte »³⁴⁰ :

Répondant à notre invitation, le danois Hans Richter vient de nous communiquer qu'il viendra personnellement au cours du mois d'avril pour conduire la projection du Film Abstrait, expression la plus aboutie de l'art moderne. Theo van Doesburg, directeur de la revue *De Stijl*, leader du mouvement abstrait des Pays Bas donnera une série de conférences et nous montrera ses toiles les plus réussies. Sa femme, musicienne de génie, a consenti à organiser pendant la même période quelques concerts modernes. Finalement, Henry Walden de Berlin nous fait part de sa tournée avec une exposition de travaux sélectionnés du groupe « Der Sturm ». Nous ne sommes pas en mesure de communiquer précisément les dates de ces événements uniques en Roumanie, car la surprise est un moment essentiel de l'art nouveau.³⁴¹

Évidemment, ce type de notice dépasse la simple communication médiatique d'une situation représentative pour la revue, actualisant surtout des preuves d'un sentiment d'appartenance à une communauté – celle des lecteurs, des pairs – d'où l'emploi récurrent de la parole collective. Puisque la valeur symbolique de cette communauté artistique ne se limite pas à la simple addition de ses protagonistes ou de ses membres actifs, il nous paraît important de souligner qu'on assiste à un phénomène de partage et d'échange, dont l'efficacité dépend autant de l'ouverture du réseau que du degré d'interaction qu'il engage. Les revues se

³³⁸ « 'Contimporanul' face mari sfortări ca să atragă atenția militanților celebri ai artei și literaturii contimporane din occident asupra Bucureștiului. Corespondența asiduă, schimbul de ziare, de idei, de informații, relațiile și autoritatea pe cari unii dintre noi le au în centrele unde arta modernă e în plină ascensiune, au determinat într-o mare măsură curiozitatea amicilor noștri din străinătate. Mulți dintre ei sunt chiar convinși, – ne scriu – că în scurt timp elita intelectuală a metropolei noastre nu numai se va pune la curent cu caracterul secolului în care trăim, viteză – mișcare – forță – ci va intra în rândurile creaturilor și va îndruma societățile înapoiate din Balcani. » « Pentru Contemporani » [Aux Contemporains], *Contimporanul*, n° 34, 10 mars 1923, II^e année, p. 4.

³³⁹ Notice non signée. Voir *Contimporanul*, n° 33, 3 mars 1923, II^e année, p. 3.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ « Danezul Hans Richter răspunzând invitației noastre ne comunica că în cursul lunii aprilie va putea veni personal să conducă aici rulara filmului abstract, cea mai desăvârșită expresie a artei moderne. Directorul revistei *De Stijl* și șeful mișcării abstracte din Olanda, va ține o serie de prelegeri și ne va aduce pâzele cele mai reușite. Soția sa o muzicantă de geniu, consimte să organizeze în acelaș timp câteva concerte moderne. În sfârșit Henry Walden din Berlin ne anunță turneul său cu o expoziție de lucrări selecționate ale grupului „Sturm”. Nu suntem în măsură să comunicăm cu precizie datele acestor evenimente artistice unice în România deoarece surpriza este un moment principal în arta nouă. » « Pentru Contemporani » [Aux Contemporains], *Contimporanul*, op. cit., p. 4.

répondent, la caution publicitaire est le plus souvent réciproque, les collaborations se font écho, les articles circulent. Dans le cas de *Contimporanul*, la mention d'une revue comme *Merz*³⁴² dans sa rubrique publicitaire est un détail qui démontre la portée internationale de la publication roumaine. Bien que juste, cette remarque n'est qu'à moitié défendable, si on ne lui ajoute le fait que *Merz*, une des dernières avenues de Dada³⁴³ à l'époque, servait elle aussi – à commencer par sa quatrième livraison de juillet 1923 – d'intermédiaire à la promotion internationale de *Contimporanul* à Hanovre. Qui plus est, cette revue dirigée par Kurt Schwitters, adepte de la « supranationalité » (Übernationalität)³⁴⁴ et défenseur d'un « patriotisme mondial » (Weltpatriotismus)³⁴⁵, assure la publicité pour *Contimporanul* à un moment où la publication de Vinea et Janco ne justifiait pas pleinement sa titulature « d'avant-garde ». Cette situation nous ramène, en fin de compte, à l'importance du réseau qui promeut autant les communautés porteuses de valeurs réformatrices que leur adhésion à un projet intellectuel commun.

Force est de constater que cette nouvelle identité de *Contimporanul*, y compris son nouvel horizon d'aspirations au diapason « avec le caractère du siècle », alimentent un projet plus vaste de propagande, diffusément mis en place et qui vise un rapport plus direct entre l'art et la réalité du monde, l'art comme mode de vie. Schématiquement, dans la livraison de mars 1923, nous pouvons déceler deux directions de la propagande de *Contimporanul* pour un « art nouveau », qui évoluent par touches successives et qui connotent la nouvelle légitimité de la revue. D'une part, les influences idéologiques prennent contour, grâce à un texte qui porte la signature de Vinea, « Commémoration de la Messie Rouge »³⁴⁶, et d'autre part, les options artistiques pour le constructivisme prennent prétexte d'un article de Theo van Doesburg, « Contre les artistes imitateurs »³⁴⁷.

Les considérations politiques ne sont sans doute pas surprenantes pour cette publication qui ne dissimule en rien son penchant pour la gauche, et ne sont nouvelles non plus pour le journaliste Ion Vinea qui, depuis l'avènement de la Révolution d'Octobre, consacre une partie significative de ses articles à la mise en débat de la cause du prolétariat, se

³⁴² *Merz*, revue publiée à Hanovre, de janvier 1923 à 1932, en 24 numéros à parution irrégulière.

³⁴³ *Merz* paraît sous l'emblème de Dada pour ses premiers sept numéros, jouissant également de la participation régulière de Tristan Tzara. Dans son numéro 7-8 d'avril-juin 1924, intitulé « Nasci » et dirigé par Kurt Schwitters et El Lissitzky, on annonce une nouvelle époque de la revue, « sans Dada ». Pour la version numérisée, voir <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/merz/8/index.htm>. [Consultée le 15 septembre 2014.]

³⁴⁴ Voir *Merz* n° 2, avril 1923, p. 33.

³⁴⁵ Voir *Ibidem*, p. 22.

³⁴⁶ Ion Vinea, « Comemorarea Messiei Roșii » [Commémoration de la Messie Rouge], *Contimporanul* n° 34, 10 mars 1923, II^e année, p. 1.

³⁴⁷ Theo van Doesburg, « Contre les artistes imitateurs », dans *Contimporanul*, *op. cit.*, p. 3. [En traduction roumaine.]

positionnant de surcroît contre ses mystificateurs. Sans s'identifier explicitement à l'une ou l'autre des deux catégories auxquelles s'adresse le « Manifeste du communisme », le prolétaire et le communiste, dans son éditorial de mars 1923, Vinea estime célébrer³⁴⁸ Marx et sa prophétie, la contemporanéité de son fameux « unissez-vous »³⁴⁹. S'appuyant, non sans ferveur manifestaire, sur l'image d'un monde en crise, d'une Russie « isolée, harcelée par la famine et la terreur »³⁵⁰ à laquelle assiste implacablement le monde capitaliste et la « bourgeoisie dans son agitation stérile »³⁵¹, Vinea entend relancer son appel à la « révolution spirituelle »³⁵² du numéro inaugural. Certes, les fondements idéologiques de son éditorial reposent sur ce qu'il appelle un « marxisme imminent »³⁵³, direction à laquelle Vinea reste fidèle surtout dans ses articles politiques publiés dans un journal socialiste comme *Facla*, tant comme dans ses interventions de *Contimporanul*, la plupart sous pseudonyme.

Toutefois, il nous semble qu'à ce point de l'évolution de la revue, les enjeux sont beaucoup plus complexes. Si nous lisons cet éditorial de Vinea en relation avec ses textes ultérieurs qui portent sur le rôle de la presse, les visées de sa « révolution spirituelle » témoignent d'un engagement de réhabilitation de l'espace public dans le sens d'un rapprochement avec le peuple, d'un contact direct avec les masses. « Conformément à une vieille et sarcastique définition, le journaliste est le directeur de l'opinion publique. C'est lui qui dit au peuple s'il doit obéir, s'il doit résister, si on lui ment, si une forme relative de vérité le concerne [...] »³⁵⁴, dira-t-il dans un article d'avril 1923. Cela nous ramène à un deuxième aspect essentiel, que l'on peut ressaisir aussi dans le texte de van Doesburg, et qui concerne l'avènement d'une nouvelle conscience sociale, y compris artistique, qui soit partie prenante du monde, du réel, et que Vinea résume dans une phrase : « Le monde a besoin d'unité : unissez-vous ! »³⁵⁵ Répété à plusieurs reprises dans son éditorial, qui s'emboîte dans le manifeste de Marx au point de s'y unir, le slogan « unissez-vous » (« ce simple et prophétique

³⁴⁸ Comme l'accentue Vinea dans son article, 14 mars 1923 on commémorait quarante ans de la mort de Karl Marx (5 mai 1818-14 mars 1883).

³⁴⁹ Référence directe et explicite dans le texte à la célèbre phrase qui clôt le « Manifeste du Parti Communiste » de Marx et Engels, publié en allemand à Londres en 1848.

³⁵⁰ Ion Vinea, « Comemorarea Messiei Roșii » [Commémoration de la Messie Rouge], *op. cit.*, p. 1.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² Ion Vinea, « Histoire de la parole », *Contimporanul*, *op. cit.*, p. 13.

³⁵³ « [...] Celui qui nie la réalité du marxisme imminent, montrant du doigt une Russie épuisée, doit prouver d'abord que l'Europe et les Amériques implacables, dans les vêtements et le hamac d'une tradition jalouse, parviennent à s'organiser pour un reste de vie supportable. [...] » Voir Ion Vinea, « Comemorarea Messiei Roșii » [Commémoration de la Messie Rouge], *op. cit.*, p. 1.

³⁵⁴ « Gazetarul, conform unei vechi și sarcastice definiții, e directorul opiniei publice. El spune poporului când trebuie să se supui, când trebuie să reziste, când e mințit și când i se spune relativ adevărul ». Ion Vinea [I.V.], « Intelectualii cu hăț » [Les intellectuels menés en rênes], *Contimporanul*, n° 39-40, avril 1923, II^e année, p. 5.

³⁵⁵ Ion Vinea, « Comemorarea Messiei Roșii » [Commémoration de la Messie Rouge], *op. cit.*, p. 1.

appel ‘unissez-vous !’ »; « tout nu, ailé et vivant comme un ange qui se révèle à nous tous [...], ce mot du malheur et de la fraternité ‘unissez-vous’ »; « la révolution persévère : ‘unissez-vous !’ ») est l’à-venir³⁵⁶ d’une époque de la solidarité, une modalité de conjurer l’individualisme « de l’ancien système » de penser le monde.

Comprendre, à ce stade de notre analyse, l’enjeu du texte de Vinea, sert une perspective plus large. Celle-ci fait le passage entre un contexte idéologique de gauche, réceptif à l’impact de la Révolution russe associée à la transformation sociale, et un contexte artistique dont l’avènement est indissociable de ce facteur idéologique. Aussi bien chez le groupe « De Stijl », par exemple, qui visait un rapport apolitique au paradigme révolutionnaire russe, que dans le cas de la revue *G*³⁵⁷ de Richter, qui place une citation de Marx sur son premier numéro, affichant une posture ouvertement politique, le poids de l’idéologie progressiste³⁵⁸ – et pas nécessairement marxiste – n’est aucunement négligeable. Il est essentiel, donc, dans ce contexte, de garder à l’esprit autant le penchant pour la gauche de Vinea que les rapports de ses collaborateurs formés à l’étranger, Janco et Maxy, au facteur idéologique. Ces positions nous aident à mieux comprendre l’association entre la « crise d’une attitude esthétique »³⁵⁹, dénoncée par *Contimporanul* en 1922, et le dadaïsme.

Suivant la logique des gazettes qui faisaient des enquêtes sur l’avenir, sous le toit de la Suisse neutre, les dadaïstes ont pensé des formes et des préceptes d’une nouvelle école esthétique, qui n’est rien d’autre que l’extériorisation romantique de l’ironie et du cynisme de quelques individus intelligents, trop paresseux pour se trouver un but. Le temps a détruit les constructions logiques sur l’esprit de l’après-guerre.³⁶⁰

Tandis que dans son article le journaliste T. Bobeș plaidait pour l’avènement d’un nouveau classicisme, la des-esthétisation de l’art, la poursuite d’un credo artistique constructif et collectif qui soit ancré dans la société et non pas une simple « extériorisation romantique » vouée à l’individualisme, sont autant des questions qui ont déterminé la séparation de Janco de l’esprit dada et qui se sont également retrouvées parmi les ambitions du programme

³⁵⁶ « Qu’est-ce qui peut arriver ‘après’ ? Nous ne savons pas, mais la loi prophétique de Marx s’est accomplie. Aujourd’hui, la bourgeoisie et son agitation stérile. Demain, son collapse, par soi-même. » Voir Ion Vinea, « Comemorarea Messiei Roșii » [Commémoration de la Messie Rouge], *op. cit.*, p. 1.

³⁵⁷ « Kunst soll das Leben nicht erklären, sondern verändern » (Karl Marx) dans *G: Material zur elementaren Gestaltung*, n° 1, juillet 1923.

³⁵⁸ Pour les aspects concernant le rapport idéologique entre le constructivisme russe et sa version occidentale, voir Christina Lodder, « El Lissitzky and the Export of Constructivism », dans Nancy Perloff, Brian Reed [éds.], *Situating El Lissitzky, Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2003, p. 26-47.

³⁵⁹ T. Bobeș, « Criza unei atitudini estetice » [La crise d’une attitude esthétique], *Contimporanul*, n° 17, 11 novembre 1922, p. 8.

³⁶⁰ « Urmând logica gazetelor ce făceau anchetele asupra viitorului, dadaștii în adăpostul Elveției neutrale, s’au gândit la formele și preceptele unei noi școli estetice, care nu-i altceva decât exteriorizarea romantică a ironiei și cinismului câtorva oameni inteligenți și mult prea leneși ca să creadă în ceva. Vremea, a spulberat însă construcțiile logice despre sufletul de după războiu ». *Ibidem*.

constructiviste international. Durant tout cet intervalle qui précède l'adhésion du futur groupe « Contimporanul » au constructivisme, et même au-delà, c'est cette question de la transposition en termes esthétiques d'un projet éthique et social qui va préoccuper les signataires de la publication de Vinea et Janco.

De son côté, « Contre les artistes imitateurs », texte publié par van Doesburg (1883-1931) en juin 1922 dans la revue hollandaise *De Stijl*, et reproduit une année plus tard par *Contimporanul*, prend – par sa position et par son rebondissement – une valeur symbolique. Non seulement il est le premier texte révélant au public roumain les thèses du néoplasticisme, devenant par la suite un stimulant actif pour la dissémination des idées constructivistes sur le plan local, mais force est de constater qu'il est aussi un texte itinérant. Tandis que les articles de Theo van Doesburg, désigné par *Contimporanul* comme un « combattant vigoureux de l'art moderne hollandais »³⁶¹, animeront le débat constructiviste dans les pages de *Punct*, ce même texte refait surface cinq années plus tard, en 1928, sous la bannière d'*unu*³⁶², dans sa livraison inaugurale. Si nous marquons cette surprenante coïncidence entre deux moments fondateurs de l'avant-garde roumaine, c'est pour mieux faire ressortir autant ce phénomène spécifique pour l'avant-garde qu'est la circulation des textes d'un foyer artistique à l'autre, que pour attirer l'attention sur la fonction charnière de ce texte en particulier qui agrège toute une histoire locale.

Alors qu'en 1923 il fixait l'orientation de *Contimporanul* et donnait visibilité à son objectif de se faire intégrer au réseau constructiviste européen, en 1928 – par sa présence dans le premier numéro d'une revue plateforme du surréalisme naissant – le texte de van Doesburg boucle le circuit d'un mouvement qu'il avait lui-même inauguré en Roumanie. Hormis toutes les nuances singulières de la présence de Van Doesburg dans les colonnes des revues roumaines d'avant-garde, notons – entre autres – que ce personnage clé de l'internationale constructiviste et directeur, aux côtés de Mondrian, du mouvement « De Stijl », a également le mérite d'avoir introduit le milieu artistique belge³⁶³ au néoplasticisme. Dans le sillage des multiples manifestations poursuivies par van Doesburg en Allemagne ou en Italie, la conférence organisée par le Centre d'art en février 1920 à Bruxelles remporte l'adhésion des

³⁶¹ *Contimporanul*, n° 64, V^e année, 1926, p. 6.

³⁶² Theo van Doesburg, « Contre les artistes imitateurs », *De Stijl*, 5^e année, n° 6, juin 1922 dans *unu* n° 1, avril 1928, I^{ère} année.

³⁶³ Dans son analyse des débuts du constructivisme en Belgique, et plus particulièrement à Bruxelles, Michel Huyseune renforce d'une manière très suggestive le rôle de van Doesburg : « La Conférence de van Doesburg, organisée par Maurice Casteels en février 1920 [...] se tint en présence d'une quinzaine d'auditeurs. Mais lesquels ! Servranckx, Magritte, Flouquet, Vantongerloo qui burent les paroles de l'éditeur comme du lait. » Voir Michel Huyseune, « Bruxelles », dans Jean Weisgerber [éd.], *Les avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, Bruxelles, Labor, 1991, p. 132.

artistes belges et mène à la création d'une nouvelle revue, *7Arts* (1922-1927), dont les initiateurs – les frères Bourgeois, Victor Servranckx – avaient donné une forte impulsion à *Contimporanul*, devenant un relais particulièrement actif de son tissu relationnel.

Pour revenir au texte de van Doesburg, publié dans *De Stijl* en juin 1922, peu après le Congrès International des Artistes Progressistes (29-31 mai 1922), il est important de noter d'abord qu'il renforce une large partie des principes que le groupe hollandais avait prononcés dans sa « Déclaration »³⁶⁴ exposée en mai à Düsseldorf. Comme dans le texte de Vinea, même si sous un angle différent, le cadre symbolique d'une « époque future [...] de la nouvelle plastique »³⁶⁵ désigné van Doesburg débouche sur l'idée d'unité. La prééminence croissante de ce mot d'ordre du constructivisme renvoie explicitement à une vocation totalisante et globalisante de l'art, voire du champ tout entier de la vie artistique, du cinéma au design, de la poésie³⁶⁶ à l'architecture. Au même temps, van Doesburg ouvre la réflexion vers une vision organique d'une communauté à venir, qui repose sur l'harmonie et l'identité des lois, et dont la viabilité est garantie par la participation à une œuvre commune :

Le propre sujet de l'art (en général) est l'unité. L'unité de la nature et de l'esprit est la réalité. [...] Ne marchant que par cette voie l'art peut être indépendant. Ne marchant que par cette voie, l'art peut atteindre son but : de créer une expression déterminée de l'unité par les moyens propres des arts (la couleur : pour la peinture, le volume : pour la sculpture, l'espace : pour l'architecture). [...] L'art de la génération future sera l'expression collective par l'organisation et la discipline des moyens plastiques vers une unité réelle.³⁶⁷

Dans ce contexte, on doit de même considérer que la phrase qui concluait la proclamation fondatrice de l'Union des Artistes Progressistes Internationaux, lancée à Düsseldorf en 1922, défendait un état d'esprit fortement similaire: « Artistes de toutes les nationalités, unissez-vous ! L'art doit devenir international ou il périra. »³⁶⁸ L'implication de van Doesburg dans le rayonnement d'une internationale constructiviste déborde le cadre et le programme du Congrès. Au bout du compte, il faut souligner que c'est grâce à ses efforts propagandistes,

³⁶⁴ « Déclaration du groupe De Stijl », *De Stijl*, n° 4, V^e année, 1922.

³⁶⁵ Theo van Doesburg, « Contre les artistes imitateurs », *Contimporanul*, n° 34, 10 mars 1923, II^e année, p. 3. [traduit en roumain].

³⁶⁶ Notons que van Doesburg publie en 1923 l'article « Vers une poésie constructive » sous le pseudonyme I. K. Bonset dans le dernier numéro de la revue *Mécano*, qu'il avait lui-même fondée en 1922.

³⁶⁷ « Subiectul propriu artei (în general) este unitatea. Unitatea naturei și a spiritului este realitatea. [...] Numai pe această cale poate arta să devie independentă. Numai pe această cale arta își poate atinge ținta : să creeze o expresie determinată a unității prin mijloacele proprii artei (culoarea : pentru pictura, volumul pentru sculptura, spațiul pentru arhitectură.) [...] Artă generației viitoare va fi expresia colectivă, prin organizare și disciplină, a mijloacelor plastice spre o unitate reală ». Theo van Doesburg, « Contre les artistes imitateurs », *Contimporanul*, n° 34, 10 mars 1923, II^e année, p. 3. [En traduction roumaine].

³⁶⁸ « 'Artists of all nationalities unite!' Art must become international or it will perish. » Voir « Founding Proclamation of the Union of International Progressive Artists », dans Steven Bann, *The Tradition of Constructivism*, New York, The Viking Press, 1974, p. 59. La « Proclamation » a été publiée dans *De Stijl* n° 4, V^e année, 1922.

menés parallèlement aux initiatives de Gropius au Bauhaus, que la continuation du projet dadaïste d'internationalisation de l'art a pris essor. En 1922, *De Stijl* publiait le manifeste « L'appel à l'art élémentaire »³⁶⁹ (« Aufruf zur elementaren Kunst – An die Künstler der Welt »), signé par Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Pougny, Laszlo Moholy-Nagy en 1921 à Berlin. La parution dans *De Stijl* de ce texte qui prône la « régénération de l'art », sa sortie de l'isolation, et qui est généralement reconnu comme un avant-goût du constructivisme occidental, fait ressortir l'attachement de van Doesburg à la consécration d'une dimension internationale de l'art nouveau. À l'évidence, nous pouvons aisément comprendre le poids qui est à donner à la circulation des textes de van Doesburg au fil des pages de *Contimporanul*, à leur valeur réflexive. Plus particulièrement, faire l'exposé de l'interaction, du dialogue qui s'insinue entre les textes, que l'on peut déceler, comme nous l'avons vu plus haut, dans l'espace d'une même livraison, s'avère révélateur d'un phénomène plus vaste. Il y a dans cet échange de paroles, dans la circulation des enjeux similaires, dans ce projet participatif du constructivisme international, une exigence communautaire, de même qu'il y a dans le réseau une expérience collective.

Vers la fin de cette phase préparatoire de la revue, les contributions étrangères gagnent en visibilité jusqu'au point de l'emporter sur les articles consacrés à l'actualité politique et sociale. *Contimporanul* se montre, par conséquent, de plus en plus à l'écoute d'une actualité artistique qui fait débat sur la scène internationale, ouvrant ses colonnes aux présentations des nouvelles parutions éditoriales, aux comptes rendus ou encore aux reproductions qui rapprochent un horizon de préoccupations extrêmement riche, voir éclectique. De fait, une nouvelle adresse aux lecteurs placée dans le numéro double 37-38 d'avril 1923 souligne les nouveaux engagements de la revue auprès d'une direction de l'art qui se veut résolument internationale et rend compte d'une ambition fédératrice de *Contimporanul*.

Nous avons la satisfaction d'annoncer à nos lecteurs que nous jouissons désormais de la collaboration effective et inédite d'écrivains et artistes leaders de mouvements de toute l'Europe. Nous recevrons des chroniques, des articles critiques et littéraires, des dessins, des clichés, des gravures inédites de France, d'Italie, d'Allemagne, des Pays Bas, du Danemark, et encore de la part du groupe d'écrivains hongrois réfugiés à Vienne, réunis autour de la revue *Ma*, des artistes russes réfugiés à Berlin, qui font paraître la grande revue *Objet*. De Paris, Paul Dermée, le directeur de la considérable revue *L'Esprit Nouveau* et la poétesse Céline Arnaud ont assumés la responsabilité de nous envoyer une contribution artistique sur la *Jeune France*. [...] Nous publions aujourd'hui la chronique de Hans Richter, l'un des novateurs de l'art, avec Eggeling, Arp, Giacometti, Marcel Iancu etc. De l'Italie nous bénéficions du soutien garanti de Marinetti, directeur du journal officiel *Impero* et de celui du grand sculpteur, peintre et graveur Prampolini, l'un des artistes les

³⁶⁹ Pour la version intégrale du texte, traduit en anglais par Nicholas Bullock spécialement pour ce volume, voir Steven Bann, *The Tradition of Constructivism*, op. cit., p. 51-52.

plus irrésistibles et originaux, animateurs de l'art moderne et ensuite de celui des maîtres Balla, Carra Severini, Boccioni, Chirico, Depero et Moscardelli, Alberto Savinio. [...] Dans toutes les revues de ces jeunes amis, nous nous chargeons de faire paraître des traductions de littérature roumaine et des reproductions de nos artistes. Nous résoudrons la question de la pénétration de la littérature roumaine à l'étranger. Nous ouvrirons la voie à un courant salubre et rafraîchissant dans notre pays.³⁷⁰

Cet attachement pour l'unité d'action, pour la « collaboration effective » avec le réseau de l'avant-garde dépasse en intensité la volonté de synchronisation aux courants innovateurs européens et s'érige en coordonnée essentielle pour l'accomplissement d'une nouvelle posture de *Contimporanul*. En effet, en portant à la connaissance de son public – d'où l'intitulé explicite de l'annonce : « Pour les lecteurs et pour les écrivains » – ce message publicitaire, la revue achève une geste médiatique doublement significatif. D'une part, l'annonce attire l'attention sur le cadre de la revue comme lieu d'accomplissement d'une nouvelle identité, et communique, d'autre part, les intentions qui gouvernent cette posture, et qui engagent inmanquablement la restructuration de son public.

En fin de compte, dans le cas de *Contimporanul*, on a affaire à un long processus d'assimilation de relations symboliques ou formelles, personnelles, qui justifie en quelque sorte l'éclectisme de cette coalition idéale « de toute l'Europe », « de toutes les revues de ces jeunes amis » qui se précise autour de la revue roumaine. Certes, cet effort de rassemblement nous autorise à entrevoir *Contimporanul* comme une plateforme de discussion, comme une revue qui veut tout englober, tout dire, au risque de perdre de vue l'opportunité d'un programme cohérent. Cette même vocation mobilisait, d'ailleurs, une publication comme *L'Esprit nouveau* notamment pendant la gouvernance de Paul Dermée, une autre figure clé pour le réseau de *Contimporanul* du fait qu'il assume à partir de 1923 « la direction de la revue à Paris »³⁷¹. Avant de revenir à cette relation fort complexe avec Paul Dermée et avec *L'Esprit nouveau* d'Ozenfant et Jeanneret, ce qu'il convient de souligner à ce point de notre

³⁷⁰ « Avem satisfacția de a anunța cititorilor noștri că ne-am asigurat colaborarea efectivă și inedită a scriitorilor și artiștilor conducători ai mișcării noi din întreaga Europă. Vom primi cronici, articole critice și literare, desene, clișee, gravuri inedite, din Franța, Italia, Germania, Olanda, Danemarca, apoi de la grupul scriitorilor unguri refugiați la Viena, strânși în jurul revistei 'Ma' și de la artiștii ruși refugiați la Berlin care fac să apară marea revistă o 'Objet'. De la Paris, Paul Dermée, directorul considerabilei reviste 'L'Esprit Nouveau' și poeta Céline Arnould ne-au trimis colaborarea lor și și-au luat sarcina contribuției artistice a tinerei Franțe. [...] Publicăm astăzi cronică lui Hans Richter, unul din novatorii artei alături de Eggeling, Arp, Giacometti, Marcel Iancu, etc. Avem, din Italia, sprijinul asigurat al lui Marinetti, directorul ziarului oficial Impero, al marelui sculptor, pictor și gravor Prampolini unul dintre cei mai irezistibili și originali animatori ai artei moderne, și al maeștrilor Balla, Carra Severini, Boccioni, Chirico, Depero, apoi Moscardelli, Alberto Savinio. [...] Vom îngriji ca în toate revistele acestor prieteni să apară traduceri din literatura română și reproduceri după artiștii noștri. Vom rezolvi chestiunea pătrunderii literaturii noastre în străinătate. Vom deschide în țară calea unui curent salubru și înviorător ». « Pentru cititori și scriitori » [Pour les lecteurs et les écrivains], *Contimporanul*, n° 37-38, 7 avril 1923, II^e année, p. 5.

³⁷¹ Cette annonce paraît dans la rubrique « Livres et revues » dans *Contimporanul*, n° 41, 6 mai 1923, II^e année, p. 2.

recherche concerne les effets de ce syncrétisme sur l'image de la revue et sur son évolution ultérieure.

Comme nous l'avons montré, la période d'affirmation de *Contimporanul*, la consolidation d'un statut dans le champ culturel local – particulièrement instable, rappelons-le – se fait à la grande dépense d'un programme unitaire. Si en France, la fièvre éditoriale des années vingt se reflète dans la multiplication des revues, y compris dans le champ revuiste d'avant-garde qui se transforme complètement sous l'impact de la mouvance dadaïste, de son côté, *Contimporanul* agit en défaut d'une telle succession. Pendant l'étape de transition, son effort de s'affirmer en tant que publication à vocation internationale est une stratégie que l'on juge à double emploi. Au-delà de sa volonté de s'intégrer à un circuit européen doté d'une fonction légitimatrice, on peut également entrevoir la nécessité de faire implanter ce circuit au niveau local à un moment où *Contimporanul* était le seul pion en jeu sur la scène d'une avant-garde émergente. Comme les petites revues de la vague artistique parisienne des années vingt et particulièrement les publications dada, pas par hasard – comme le souligne Dominique Baudouin³⁷² – mais « par une sorte de calcul publicitaire » misant sur la multiplication, sur le changement de format, ou sur l'échange de collaborateurs pour « donner à la Presse et au public une impression de vie foisonnante »³⁷³, *Contimporanul* vise le facteur international pour donner l'illusion de réseau sur le plan local. En manque « d'une vie foisonnante », cette revue de Bucarest entend simuler la densité de son réseau par l'entremise d'une posture éclectique et résolument internationale.

Par conséquent, l'élargissement progressif de ses intérêts, l'ouverture internationale, le tissu de médiations, le dialogue subtil qui se noue avec un groupe de pairs et l'assimilation des relations nouvelles, le balisage d'un réseau d'allégeance artistique et idéologique ou encore la mise en place d'un système de publicité réciproque sont autant d'outils qui ont servi la disponibilité de *Contimporanul* de concilier incertitude culturelle locale et reconnaissance symbolique internationale après l'apparition d'autres revues d'avant-garde à Bucarest.

Dans ce contexte, l'éclectisme de la revue a servi de lien avec le public, tout en cautionnant son réseautage et sa diffusion internationale. Il traduit la fusion des efforts de ses protagonistes, Vinea et Janco en particulier, et permet de prodiguer relations, associations, réseaux dont certains en primeur. L'hypothèse d'un nouveau départ sous le signe de l'avant-garde nous préoccupera dans le chapitre suivant de notre réflexion, consacré notamment à la

³⁷² Voir Dominique Baudouin, Michel Sanouillet [éd.], *Dada*, réédition en facsimilé de la revue de Tristan Tzara (1916-1922), Nice, Centre du XX^e siècle de l'Université de Nice, 1976.

³⁷³ *Ibidem*, p. 59.

période de pointe de *Contimporanul*, y compris – vu la longévité de la revue – à son immanquable repli identitaire. En parcourant ses modes principaux de réseautage international, nous nous proposons à mieux faire ressortir son adhésion au constructivisme international et de rendre compte d'une volonté d'institutionnalisation dans le champ en investiguant ses rapports de collaboration, de soutien ou encore de rivalité avec les nouveaux relais d'une avant-garde locale : *Punct*, *75 HP* et *Integral*.

2. *Contimporanul* à travers ses réseaux de collaboration internationale

2.1. Pour un internationalisme constitutif

Vu que le processus de réseautage de *Contimporanul* au circuit d'avant-garde est une entreprise intimidante du point de vue de sa durée, toute tentative objective de mise en débat de l'activité de la revue doit tenir compte d'une distinction supplémentaire, voire du fait qu'elle est modulée en fonction de deux périodes. Gardant à l'esprit qu'on a affaire à une étape pendant laquelle la revue éprouve de multiples intermittences de parution, au long de ce laps de temps impressionnant, *Contimporanul* connaît une période de pointe, atteinte entre 1923 et 1925, et une période de retour à l'ordre, à dater entre 1925 et 1932.

Depuis le rattachement de la revue auprès du circuit plus large de publications et de groupes d'artistes qui participent au mouvement constructiviste international, lié à l'année 1923, *Contimporanul* ne cesse d'élaborer sa réputation dans le champ culturel local. Elle amène à collaborer des figures nouvelles, s'investit de surcroît dans des initiatives éditoriales connexes (c'est le cas de la revue *Punct*, parue en novembre 1924) et met en place des alliances ou des rapports antagoniques, tout d'abord vis-à-vis d'*Integral*, publiée en mars 1925, et ensuite avec *unu*, lancée en avril 1928. Plus qu'un lieu de convergence et d'échanges, *Contimporanul* devient un milieu d'action lorsqu'elle prodigue ses efforts à un niveau supérieur d'engagement dans l'espace public, en organisant à Bucarest l'Exposition internationale d'art d'avant-garde de décembre 1924.

Devenue relais du constructivisme, la revue consolide son autorité et gagne en cohérence, mais dans la durée elle reste néanmoins improductive sur le plan artistique, échouant à prolonger l'esprit innovateur venu d'ailleurs et à le transmuier en réalisations concrètes sur le plan local. Bien qu'elle ait transféré, en quelque sorte, son capital révolutionnaire vers sa « revue satellite » *Punct*, plus incisive au niveau des prises de position

et plus créative au niveau programmatique, au bout de seize numéros – le dernier étant publié en mars 1925 – *Contimporanul* et *Punct* fusionnent « dans un seul organisme »³⁷⁴. Il faut avouer d'ailleurs une forte coïncidence entre ce moment de coopération, voire de réunion du comité de rédaction de *Punct* autour du noyau dur qu'était *Contimporanul*, et le début de la mission *intégraliste* de Maxy, ressentie comme le projet d'une faction concurrentielle. De même, tout au long de l'année 1925, au-delà d'une suite de numéros thématiques, on peut lire dans les articles de *Contimporanul* une volonté de précision théorique, orientée notamment vers l'architecture et qui comporte une association avec les intérêts de Marcel Janco.

Or, à partir de 1926, l'image conciliante, dans son ensemble, de *Contimporanul*, largement redevable à sa posture de médiateur dans le champ, perd la continuité avec un projet artistique et social, qu'elle avait cultivé durant sa période de pointe et qui lui avait permis de déployer sa vocation entrepreneuriale. Ce repli identitaire entraîne également une diminution de son attachement à la réflexion et les défis de l'avant-garde. *Contimporanul* affiche une rhétorique moderne et opte désormais pour la prise de parole dans les débats du moment, tout en gardant son cosmopolitisme et l'ouverture vers l'étranger. Par conséquent, tandis qu'elle enregistre avec une égale persévérance l'actualité artistique internationale, la revue frôle les frontières du journalisme culturel d'intérêt général, retrouvant son penchant initial pour des questions hétérogènes et brossant à grands traits un polyptique social qui va de la vie politique aux expositions du Salon Officiel.

À cela s'ajoutent les intermittences de parution qui n'épousent que rarement une reformation de la revue. Une première interruption à placer entre le numéro 44 du 7 juillet 1923 et le numéro 45 d'avril 1924, s'est avérée fortement gratifiante pour *Contimporanul*, inaugurant une nouvelle ère de la revue. Ultérieurement, les divers bouleversements de son activité éditoriale mensuelle, seront un frein et affecteront sa réception. Signe d'une crise plus profonde, les parutions irrégulières sont à déceler à partir de 1925. La solution des numéros doubles permet l'édition de huit livraisons en 1925 (allant du numéro 52 au numéro 63) et, respectivement, en 1926 (du numéro 64 au numéro 71), tandis qu'en 1927, *Contimporanul* paraît en 5 numéros (n° 72 – n° 76) et une seule fois pendant l'année 1928 (n° 77). En 1929, en reprenant une régularité hebdomadaire entre octobre (n° 82) et décembre (n° 88), la revue compte dix numéros (n° 78 – n° 88). En 1930 *Contimporanul* ne paraît qu'à trois reprises, mais à chaque fois en numéro double (n° 89-90 ; n° 91-92) et même triple (n° 93 – 94 – 95). La formule des parutions triples est maintenue en 1931 (n° 96 – 97 – 98), à laquelle il faut

³⁷⁴ Notice parue dans *Contimporanul*, n° 55-56, IV^e année, 1925, p. 14.

ajouter encore trois numéros cette même année. La dernière livraison de *Contimporanul*, le numéro 102, paraît en janvier 1932, sans aucune mention spéciale quant à la cessation de sa démarche.

Il n'est pas, sans doute, aisé de saisir d'un seul clin d'œil l'évolution de cette revue qui n'est pas dépourvue d'ambiguïtés de parcours. Si, pour s'en tenir à un panorama schématique, nous avons choisi d'évoquer sur un axe temporel ses contretemps et ses clivages identitaires, c'était pour mieux faire ressortir le déploiement de ce qui fait l'unité de son activité sur le terrain de l'avant-garde. Comme nous l'avons déjà souligné, au-delà des retournements de ses collaborateurs et au-delà de tous les moments d'affaissement de sa dynamique éditoriale, son engagement auprès d'un réseau international demeure en place. C'est à cet aspect particulièrement significatif que nous envisageons de consacrer notre attention dans ce chapitre.

La revendication de l'internationalisme – reflétée dans l'établissement des circuits de collaboration avec revues apparentées des métropoles européennes et à travers les diverses formules de médiations que *Contimporanul* met à l'œuvre pour définir sa position – est le trait d'union entre les postures de la revue roumaine. Néanmoins, surtout durant sa dernière étape de retour à l'ordre, son penchant internationaliste peut paraître au moins paradoxal sinon incompatible avec la direction assagie de la revue, voire avec sa posture découplée en quelque sorte de l'avant-garde. Pour une revue dont la longévité est si remarquable et qui doit implicitement obéir à toute une série de stratégies qui garantissent sa viabilité, y compris commerciale, et encore sa légitimité, les fluctuations et les contradictions de sa communauté d'intérêts ne devraient pas surprendre. Pareillement, se réclamer de deux acceptions distinctes de l'internationalisme, l'une comme doctrine intimement liée aux préceptes du constructivisme, et l'autre comme formule qui permet de se revendiquer du cachet du modernisme, sans être pourtant d'avant-garde, n'est pas une stratégie qu'on peut exclure. Ce changement de balance relatif à la valeur que *Contimporanul* assigne à sa portée internationaliste est à mettre en relation autant avec l'évolution du constructivisme dans la durée, qu'avec les changements qui affectent l'espace mouvant de avant-garde après 1924 influencé par l'ascension du surréalisme qui prend rapidement le devant de la scène.

On a pu noter que *Contimporanul* clame publiquement, et non sans « satisfaction », sa fusion avec le circuit des revues d'avant-garde dans une notice insérée sur la dernière page de son numéro double 37-38 d'avril 1923. De plus, c'était dans la même livraison, disposé sur la

même page, qu'on peut lire un article de Richter « Le Constructivisme »³⁷⁵, sous-titré « La peinture néo-cubiste ». Placés en colonnes individuelles et séparés par des blancs, ces deux textes communiquent d'une manière tout à fait révélatrice malgré leur apparente répartition en dernière page de la revue. De cette mise en place du réseau participe également le choix des images pour la maquette en question, *Contimporanul* optant à reproduire sur la dernière page une sculpture cubiste d'Archipenko³⁷⁶ et « La ville » de Fernand Léger, la même image qui avait figuré dans le premier numéro double de la revue *Veshch/Gegenstand/Objet*³⁷⁷ (Revue internationale de l'art moderne), lancée en mars 1922 à Berlin par El Lissitzky et Ilya Ehrenbourg. Ensuite, si l'on tient compte du changement de format initié par la revue roumaine à partir de son numéro 26 du 13 janvier 1923 lorsqu'elle paraît sur quatre à six pages, il faut ajouter un agencement des images qui facilite leur rapprochement. C'est le cas, toujours dans le numéro 37-38, de la reproduction photographique en page de titre du « Monument des morts de mars »³⁷⁸ de Gropius et d'une gravure de Janco placée sur la dernière page, qui permettent une lecture croisée de la nouvelle orientation de *Contimporanul*. (Fig. 14 et 15.)

La rubrique consacrée aux parutions « d'art et littérature nouvelles » soutient la même entreprise de mise en œuvre d'une transformation de la revue. Pourtant, à un souci d'actualité, la revue répond par des décalages qui ne sont pas tout à fait le fruit du hasard. Le recueil de poèmes de Paul Dermée, *Le Volant d'Artimon*³⁷⁹, datait de 1922, comme le *Buch Neuer Künstler*³⁸⁰ de Kassák et Moholy-Nagy, d'ailleurs, mais les fameux ouvrages de Léonce Rosenberg, *Cubisme et tradition*³⁸¹ et *Cubisme et empirisme*³⁸² remontaient à 1920 et à 1921

³⁷⁵ Hans Richter, « Constructivismul » [Le constructivisme], *Contimporanul*, n° 37-38, 7 avril 1923, II^e année, p. 5.

³⁷⁶ Alexander Archipenko (1887-1964), sculpture en bronze, *Femme nue cubiste* (1914) dans *Contimporanul*, n° 37-38, 7 avril 1923, II^e année, p. 5.

³⁷⁷ *Veshch/Gegenstand/Objet : mezhdunarodnoe obozrenie sovremennogo iskusstva = Objet : revue internationale de l'art moderne = Gegenstand : internationale Rundschau der Kunst der Gegenwart*, n° 1-2, mars 1922, p. 16. Pour l'exemplaire numérisé disponible en ligne, voir http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm?parent_id=1042950. [Consultée le 15 septembre 2014.]

³⁷⁸ Il s'agit d'un monument funéraire en forme d'éclair, de souche expressionniste, construit en 1921 dans le cimetière de Weimar. Cette œuvre fut une des dernières représentations architecturales non-fonctionnalistes du maître fondateur du Bauhaus. Aucune référence au titre ou à l'auteur du monument n'accompagne la reproduction publiée sur la couverture de *Contimporanul* tandis que la gravure, sans nom d'auteur, porte la légende « Monument funerar din Weimar, în amintirea celor căzuți, de Walter Gropius (în beton) » [Monument funéraire de Weimar, dédié aux victimes de mars, de Walter Gropius (en béton)]. Par ailleurs, la même image, avec la légende « *Linoléum* de Marcel Janco, 1915 », est publiée dans *Punct*, n° 6-7, 31 janvier 1925, p. 5.

³⁷⁹ Paul Dermée, *Le Volant d'Artimon*, Paris, J. Povolozy & Cie Éditeurs, 1922.

³⁸⁰ Lajos Kassák, Laszlo Moholy-Nagy, *Buch Neuer Künstler*, Vienne, Julius Fischer Verlag, 1922. Dans la référence fournie par *Contimporanul*, uniquement Kassak est retenu comme auteur de l'ouvrage. Cette notice publicitaire est reprise dans *Contimporanul*, n° 41, 6 mai 1923, II^e année, p. 3.

³⁸¹ Léonce Rosenberg, *Cubisme et tradition*, Paris, Éditions de l'Effort moderne, 1920.

³⁸² *Ibidem*. La traduction en roumain d'un long fragment de *Cubisme et empirisme* paraît dans *Contimporanul*, n° 39-40 du 21 avril 1923, II^e année, p. 5.

respectivement. De plus, pour ces ouvrages en particulier, le système de publicité est maintenu au fil de plusieurs livraisons. Il nous semble essentiel de saisir le principe d'organisation de tout ce matériel à disposition de la rédaction, non uniquement comme étant indiciel pour le décalage considérable de la revue roumaine par rapport aux publications européennes, mais comme façon plus décisive de se construire un horizon d'appui et de proposer une nouvelle interprétation de l'actualité.

Toujours placées parmi des articles de fond, des rubriques ou des interventions éparées liées aux questions de l'heure dans le contexte local, d'autres moyens stratégiques de prendre la partie de l'avant-garde s'ensuivent. Ainsi, dans une livraison de mai 1923 dont la teneur d'ensemble est orientée par la reproduction d'une « sculpto-peinture » d'Archipenko³⁸³ (**Fig. 3.**) en page de titre, une toile cubiste de Maxy³⁸⁴ (**Fig. 4.**), une xylogravure³⁸⁵ de Janco (**Fig. 5.**), un poème publié directement en français de Céline Arnould³⁸⁶ aux côtés d'une traduction de Paul Dermée, *Contimporanul* annonce officiellement sa collaboration avec l'ancien directeur de *L'Esprit nouveau*. Par le biais d'une nouvelle notice de la rédaction à impact publicitaire, tout lecteur de la revue de Bucarest pouvait saisir sur les ambitions de *Contimporanul* : « M. Paul Dermée, poète et critique d'art français réputé, a assumé la direction de notre revue à Paris, pour intensifier ainsi l'échange de collaborations et d'informations artistiques entre la France et la jeune Roumanie. »³⁸⁷

2.2. Un esprit nouveau chez *Contimporanul* : Paul Dermée

Sans doute, en 1923, le poète belge Paul Dermée³⁸⁸ (1886-1951), époux de la poétesse d'origine roumaine Céline Arnould³⁸⁹, est mieux connu comme le fondateur de *L'Esprit*

³⁸³ Archipenko, « Carafe » (1921) dans *Contimporanul*, n° 41, mai 1923, II^e année, p. 1. Sur la dernière page de cette livraison nous pouvons lire la notice suivante : « La 'Carafe' d'Archipenko est une des dernières œuvres de l'artiste que nous reproduisons avec la permission de la maison d'art Sturm de Berlin. » Voir *Contimporanul*, n° 41, *op.cit.*, p. 4.

³⁸⁴ Max Hermann Maxy, *Nature morte*, huile sur toile (1922) dans *Contimporanul*, n° 41, mai 1923, II^e année, p. 2. Cette peinture se trouve à présent dans la collection permanente du Musée National d'Art de Roumanie, à Bucarest.

³⁸⁵ Marcel Janco, « Sfânt » [Saint], xylogravure, dans *Contimporanul*, n° 41, mai 1923, II^e année, p. 4.

³⁸⁶ Céline Arnould, « Les cordes du rail », dans *Contimporanul*, n° 41, mai 1923, II^e année, p. 1. [En français].

³⁸⁷ « Dl. Paul Dermée, cunoscutul poet și critic de artă franceză, și-a asumat direcțiunea revistei noastre la Paris, pentru intensificarea schimbului de colaborări și de informație artistică între Franța și România tânără ». Voir la rubrique « Cărți și reviste » [Livres et revues], *Contimporanul*, n° 41, mai 1923, II^e année, p. 2. [En italiques en original]

³⁸⁸ De son vrai nom Camille Janssen, Paul Dermée est né à Liège le 13 avril 1886.

nouveau³⁹⁰. *Revue internationale d'esthétique*, aux côtés du peintre Amédée Ozenfant et de l'architecte et peintre Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier). Attachée « à offrir un tableau de la production esthétique internationale »³⁹¹, *L'Esprit nouveau* est lancée à Paris le 15 octobre 1920. Cependant, *Contimporanul* était au courant de la révocation de la position de directeur qu'avait subie Dermée, puisque dans le premier encart publicitaire³⁹² réservé à *L'Esprit nouveau*, ce sont plutôt Ozenfant et Jeanneret qui figurent comme directeurs de la publication parisienne. Néanmoins, lorsqu'elle fait part de son agenda de futures collaborations internationales dans le numéro 37-38 d'avril 1923, recommandant Paul Dermée comme « le directeur de la considérable revue *L'Esprit nouveau* »³⁹³, il est fort possible que la rédaction de Bucarest ait en vue deux profils de la revue.

Contimporanul aurait pu faire la distinction entre « l'époque » Dermée – légataire de la vision d'Apollinaire³⁹⁴ d'un « esprit nouveau » à l'écoute de tous les domaines de la vie et d'un esprit *kaléidoscopique*³⁹⁵ qui touchait le monde des arts et des lettres après la Guerre – et une « époque » plus dogmatique, scientifique même, imposée par ses protagonistes Ozenfant et Jeanneret. Face à ces deux représentations discordantes du programme de la revue qui ont débouché sur une rupture entre ses fondateurs, la communauté de signataires de *Contimporanul* manifeste un rapport ambigu du fait de ses oscillations, côtoyant autant la figure de Paul Dermée que ses successeurs à la direction de *L'Esprit nouveau*. Au-delà d'un réseau de sociabilité à valeur stratégique qui joue un rôle fort important dans la trajectoire des collaborations la revue roumaine, cette oscillation se vérifie aussi en termes de vision

³⁸⁹ Céline Arnould est née Carolina Goldstein à Călărași, au sud de la Roumanie, le 20 septembre 1885. En 1914 elle se retrouve à Paris pour faire des études de Lettres à la Sorbonne et elle y demeurera jusqu'à sa mort, par suicide, en 1952. Très proche du mouvement dada, Céline Arnould est, entre autres, directrice de la revue à numéro unique *Projecteur*, lancée à Paris le 21 mai 1920. Pour l'exemplaire numérisé de la revue, voir <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Projecteur/1/index.htm>. Voir également, Victor Martin-Schmets [éd.], *Céline Arnould/Paul Dermée. Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

³⁹⁰ Pour les trois premiers numéros *L'Esprit nouveau* est sous-titrée *Revue internationale d'esthétique*. À partir de sa quatrième livraison jusqu'au n° 28, la publication portera le sous-titre *Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*.

³⁹¹ « Domaine de l'esprit nouveau », *L'Esprit nouveau*, n° 1, avril 1920.

³⁹² Dans la rubrique « Cărți vechi și noi » [Livres vieux et nouveaux], nous retrouvons la mention suivante : « *L'Esprit nouveau*, directeur Ozenfant et Jeanneret ». Voir *Contimporanul*, n° 31, 17 février 1923, II^e année, p. 4.

³⁹³ *Contimporanul*, n° 37-38, 7 avril 1923, II^e année, p. 5.

³⁹⁴ Pour l'impact de la figure d'Apollinaire sur le programme esthétique de Paul Dermée, voir Roxana Iuliana Vicovanu, *L'Esprit Nouveau (1920-1925) and the Shaping of Modernism in the France of the 1920s*. Thèse de doctorat défendue à l'Université Johns Hopkins en septembre 2009. Disponible en ligne : <http://pqdtopen.proquest.com/pqdtopen/doc/304908117.html?FMT=ABS>.

³⁹⁵ Nous faisons ici référence à la remarque de Barbara Meazzi, qui cite un article paru le 29 avril 1919 dans *L'Intransigeant* de Paris, où le nom de Dermée intervient en rapport avec une école littéraire qui échappe aux étiquettes, dite « kaléidoscopique ». Voir Barbara Meazzi, « Les marges du futurisme et du surréalisme : entre *L'Esprit nouveau* et *Les Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* », dans François Livi [éd.], *Futurisme et Surréalisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, p. 112.

esthétique. En ce sens, à partir de 1925, une réflexion théorique fortement influencée tant par le cubisme que par les conceptions de Le Corbusier occupe une place de choix dans les articles consacrés à l'architecture par Marcel Janco, publiés dans *Contimporanul*, dans *Arta și orașul*³⁹⁶ [L'art et la ville] et surtout dans l'hebdomadaire *Mișcarea literară*³⁹⁷ [Le mouvement littéraire].

Pour revenir aux contacts entre *Contimporanul* et Paul Dermée³⁹⁸, qui avait également été le représentant de *Dada* pour la France – une ambition qui motivera pour un bref instant, en 1920, la revue éphémère *Projecteur* dirigée par son épouse, Céline Arnould – quelques précisions s'imposent. Premièrement, il faut noter que Janco se retrouvait parmi les collaborateurs³⁹⁹ annoncés du numéro inaugural de *L'Esprit nouveau* qui prônait l'avènement d'un « esprit constructif » : « Il y a un esprit nouveau : c'est l'esprit de construction. [...] L'esprit constructif est aussi nécessaire pour créer un tableau que pour bâtir un pont. »⁴⁰⁰ On sait déjà que cette préoccupation pour un art constructif de Janco remonte à l'époque zurichoise. L'artiste était alors attiré par les expériences d'une architecture « du temps »⁴⁰¹, comme il témoigne dans une lettre rédigée peu après le Congrès de Düsseldorf et adressée à Michel Seuphor, co-fondateur en 1927, avec Prampolini et Dermée, des *Documents Internationaux de l'Esprit nouveau*. On peut donc conclure sur une position forte, porteuse de valeur stratégique, de Marcel Janco lorsqu'il s'engage dans cette collaboration avec Dermée. Deuxièmement, à cela s'ajoutent des affinités liées plus concrètement à une conception

³⁹⁶ *Arta și orașul* [L'art et la ville], bimensuel d'architecture et urbanisme lancé en mars 1925.

³⁹⁷ *Mișcarea literară* [Le mouvement littéraire] est un hebdomadaire consacré aux arts et à la littérature, dirigé par le prosateur roumain et vice-président, depuis 1923, de la Société des Écrivains de Roumanie, Liviu Rebreanu. La revue paraît à Bucarest entre 1924 et 1925. Une nouvelle série de la revue est initiée en 2002 à Bistrița sous la coordination de l'Union des Écrivains de Roumanie.

³⁹⁸ Nous soulignons l'importance de l'échange épistolaire qui s'ensuit en 1918 entre Dermée et Tzara au sujet d'un relais parisien de *Dada*. « Parlons franc, comme des hommes nouveaux : il me plairait assez d'avoir une revue amie. Je vous fais donc une proposition : indiquez à côté de celle de Suisse, la vôtre, une adresse à Paris, la mienne. [...] Votre revue, si elle devient régulière, fournie et bien représentée à Paris, sera rapidement très importante. Nous manquons d'un organe clair, [...] comme un chant du coq ou un cri de colère. » Lettre du 10 juin 1918 de Paul Dermée à Tristan Tzara, reprise dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 530.

³⁹⁹ Cette liste, intitulée « Quelques-uns de nos collaborateurs », dépasse largement une centaine de noms et compte des figures très hétérogènes tels que Louis Aragon, Victor Basch, André Breton, Blaise Cendrars, Carra, Karel Capek, De Chirico, Léon Chenoy, Benedetto Croce, Theo van Doesburg, P. Drieu La Rochelle, Georges Duhamel, Carl Einstein, Paul Eluard, Ezra Pound, Albert Gleizes, Jean de Gourmont, Ivan Goll, Juan Gris, V. Huidobro, Max Jacob, Janco, André Lhote, J. Lipchitz, Loos, Marinetti, Metzinger, Piet Mondrian, Ozenfant, Giovanni Papini, Paulhan, Picabia, Enrico Prampolini, Georges Ribemont-Dessaignes, André Salmon, Erik Satie, Schoenberg, Severini, Ardengo Soffici, Soupault, Stravinski, Tokine, Tzara, Ungaretti, etc. Voir *L'Esprit nouveau*, n° 1, 20 octobre 1920.

⁴⁰⁰ *L'Esprit nouveau*, n° 1, 20 octobre 1920.

⁴⁰¹ « J'avais en effet essayé, peut-être parmi les premiers, d'associer l'idée de 'l'art constructiviste' avec l'architecture du temps qu'avait inventée Dada à Zurich. » Lettre de 1923 de Marcel Janco à Michel Seuphor citée par Marie-Aline Prat dans *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984, p. 99.

synthétique et collective de l'art « vivant » que les deux artistes partageaient et qui stimule en 1923 même un échange épistolaire entre Dermée et Janco, d'un part, et Tzara, d'autre part.

Dans une lettre du 23 avril 1923 adressée par Paul Dermée à Janco, nous pouvons lire un témoignage édificateur à plus d'un titre sur la situation de l'ancien directeur de la revue parisienne : « *L'Esprit nouveau* [...] est mort, mais nous préparons autre chose de moins somptueux et de plus vivant. »⁴⁰² Cette déclaration confirme le fait que lorsque *Contimporanul* entamait, en avril 1923, sa collaboration avec « le directeur de [...] *l'Esprit nouveau* », la rédaction était pleinement consciente de la rupture qui s'était produite entre les protagonistes de la revue après trois numéros seulement.

Cela nous amène à constater que Dermée remplit vis-à-vis de la publication roumaine un rôle homologue à celui qu'il avait proposé à Tzara en 1918⁴⁰³. Son soutien devrait stimuler l'échange de collaborations et d'informations entre les deux nations et apporter ce fonds culturel français que la revue déplorait depuis sa fondation. De plus, comme c'était le cas pour les contacts de Dermée avec les milieux artistiques italiens, et notamment avec Prampolini – divulgateur du futurisme à Paris et fondateur de la revue *Noi*⁴⁰⁴ à laquelle Janco avait aussi collaboré – cette solidarité passe implicitement par Dada et plus particulièrement par Tzara. Le jour même où il envoie sa lettre à Janco, Dermée écrit une notice à Tzara : « Je suis chargé par la revue roumaine 'Le Contemporain' de recueillir des poèmes pour un numéro anthologie consacré à la 'Jeune France'. Je vous saurais gré de m'envoyer d'ici quelques jours pour cette anthologie un poème inédit d'une quarantaine de vers. »⁴⁰⁵

Au sein de la publication roumaine, Dermée est désormais responsable de la rubrique « Lettres sur l'art »⁴⁰⁶, qui s'inscrit – à son tour – dans une série plus vaste de correspondances fournies de manière plus ou moins intermittente, comme « Lettres

⁴⁰² Lettre de Paul Dermée à Marcel Janco, Paris, le 27 avril 1923, archives Émile Dantinne, transcription Victor-Martin Schmets. *Apud* Barbara Meazzi, « Les marges du futurisme et du surréalisme : entre *L'Esprit nouveau* et *Les Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* », *op. cit.*, p. 123.

⁴⁰³ « a) Alors je répandrai votre revue en France : en librairie, dans la presse, chez les littérateurs. b) Je recueillerai une ample collaboration littéraire et *picturale* et vous enverrai les livres nouveaux avec des notes critiques. » Lettre du 10 juin 1918 de Paul Dermée à Tristan Tzara reprise dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 530.

⁴⁰⁴ *Noi*, revue futuriste fondée à Rome en juin 1917 par Enrico Prampolini et Bino Sanminiati. La publication se recommande comme « recueil international d'art d'avant-garde ». Proche des poètes français et des dadaïstes, Prampolini publie des articles de Tzara, Janco, Albert-Biro, Cendrars ? et autres.

⁴⁰⁵ Lettre manuscrite de Dermée à Tzara, Paris, 27 avril 1923, Fonds Doucet, transcription Barbara Meazzi. *Apud* Barbara Meazzi, « Les marges du futurisme et du surréalisme : entre *L'Esprit nouveau* et *Les Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* », *op. cit.*, p. 123.

⁴⁰⁶ Paul Dermée, « Scrisori de arta. Pictorul Juan Gris » [Lettres d'art. Le Peintre Juan Gris], *Contimporanul*, n° 42, 10 juin 1923, II^e année, p. 3.

d'Allemagne »⁴⁰⁷ de Richard Huelsenbeck, « Des nouvelles d'Italie »⁴⁰⁸ centrés surtout sur Marinetti et Prampolini, ou encore, la plus durable « Lettres de Belgique »⁴⁰⁹ de Georges Linze. Parallèlement, *Contimporanul* renonce peu à peu à ses anciens engagements de journal d'actualités⁴¹⁰, à ses articles de fond sur des thèmes politiques⁴¹¹ ou à sa « revue de la presse » qui dépassait le circuit habituel des revues d'avant-garde, voire aux références à la *NRF*⁴¹² ou aux parutions de Gallimard⁴¹³. Une telle ouverture documentaire aurait même pu satisfaire les aspirations d'un Paul Dermée, la *NRF* autant que *Le Mercure de France* étant des références de haute estime pour *L'Esprit Nouveau*. De son côté, la revue roumaine ne dément pas son attachement à une position intermédiaire, éclectique, lorsqu'elle invoque, dans son numéro 47 de septembre 1924, le modèle des *Feuilles libres*⁴¹⁴ :

Les Feuilles libres représente la jeunesse française novatrice. Pour les symbolistes, elle est ce qui a été auparavant, et demeure toujours, *Le Mercure de France*, pour les néo-classiques elle est une *Nouvelle Revue Française*. [...] Pierre Reverdy, Marcel Raval, Pierre Drieu La Rochelle, Francis Gérard, Joseph Delteil, Jacques Porel, Philippe Soupault, René Crevel, M. Arland, M. Sauvage, Francis Poulenc et Tristan Tzara, qui vient de publier un étrange roman à clef, toute la France d'aujourd'hui et de demain concourt à ce numéro.⁴¹⁵

Le courrier littéraire qui parvient à Bucarest sous la signature de Dermée recouvre un champ restreint de sujets. Il concerne notamment le monde de l'art, comme le laisse entendre

⁴⁰⁷ Richard Huelsenbeck, « Scrisori din Germania » [Lettres d'Allemagne], *Contimporanul*, n° 42, 10 juin 1923, II^e année, p. 2.

⁴⁰⁸ Voir *Contimporanul*, n° 42, 10 juin 1923, II^e année, p. 4 ; *Contimporanul*, n° 43, 23 juin 1923, II^e année, p. 3.

⁴⁰⁹ Cette rubrique est lancée dans *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 3.

⁴¹⁰ Un des derniers articles sur l'actualité locale fournissant des informations sur l'arrêt de N. D. Cocea. Voir Ion Vinea, « N. D. Cocea », *Contimporanul*, n° 44, juillet 1923, II^e année, p. 1.

⁴¹¹ Voir l'article de I. G. Costin, « Et in Arcadiae fasciae » sur l'ascension des courants populaires et des mouvements clandestins réactionnaires dans les pays affaiblis par la Guerre dans *Contimporanul*, n° 42, 10 juin 1923, II^e année, p. 1. Dans la même catégorie rentre l'article d'Aladin (pseudonyme de Ion Vinea), « Invățături bulgărești » [Des leçons de Bulgarie] sur l'échec d'une révolution des paysans en Bulgarie dans *Contimporanul*, n° 43, 23 juin 1923, II^e année, p. 1.

⁴¹² Voir « La Presse littéraire », *Contimporanul*, n° 43, 23 juin 1923, II^e année, p. 3. Commentaire sur un article de Jacques Rivière, directeur de la *NRF*, publié dans l'édition de mai 1923 de la *NRF* dans lequel il met en débat la question d'un rapprochement économique entre la France et l'Allemagne.

⁴¹³ On signale « Les Violettes de Parme » de Valéry Larbaud ou *Les Faux-monnayeurs* de Gide. Sur le controversé Jean Cocteau, on affirme : « l'auteur le plus fécond de l'avant-garde française, publie deux romans *Thomas l'imposteur* [Paris, Gallimard, 5 octobre 1923] et *Grand écart* [Paris, Stock, 1923] et nous reproduisons dans la revue *Contimporanul* des extraits du volume *Plain-Chant* [Paris, Stock, 1923]. » Voir *Contimporanul*, n° 42, 10 juin 1923, II^e année, p. 4.

⁴¹⁴ *Les Feuilles libres : lettres et arts*, directeur Maurice Raval, n° 1 paru le 15 décembre 1918. La revue cesse sa parution, après neuf ans d'activité, en juillet 1928.

⁴¹⁵ « *Les Feuilles libres* reprezintă junețea franceză inovatoare. Este ceea ce a fost și a rămas 'le Mercure de France' pentru simbolști, 'N. revue française' pentru neoclasiști. [...] Pierre Reverdy, Marcel Raval, Pierre Drieu La Rochelle, Francis Gérard, Joseph Delteil, Jacques Porel, Philippe Soupault, René Crevel, M. Arland, M. Sauvage, Francis Poulenc și Tristan Tzara care publică un ciudat roman *à clef*, toată Franța de azi și de mâine completează numărul. » *Contimporanul*, n° 47, septembre 1924, III^e année, p. 8. Dans cette mention des *Feuilles libres*, la rédaction a en vue le numéro 36 de la revue (mars-juin 1924) dans lequel douze dessins et reproductions de tableaux d'enfants sont publiés. Cet aspect est retenu par la revue roumaine et illustré avec une citation d'André Lhote, repris de son article « Les enfants ».

l'intitulé de sa rubrique dont la formulation était très courante à l'époque. Un premier article est consacré à l'exposition⁴¹⁶ de Juan Gris organisée à la Galerie Simon de Paris, du 20 mars au 5 avril 1923, qui fait accrocher cinquante-quatre toiles du peintre. Autant l'article de Dermée que quelques informations concernant l'exposition de Gris sont promues dès le numéro antérieur de la revue: « Le peintre Juan Gris, si gracieux et musical parmi les cubistes, celui qui a été un des premiers combattants de l'art nouveau aux côtés de Picasso et de Braque, clôt ces jours-ci son exposition chez Gabriel Simon. »⁴¹⁷ Il est toujours intéressant de noter que lorsqu'il fait cette chronique d'exposition sur Gris devant un public familier avec l'ouvrage de Gleizes et Metzinger⁴¹⁸ depuis sa parution en 1912 et plus récemment avec les travaux de Léonce Rosenberg⁴¹⁹, Dermée évite à prononcer le mot « cubisme » ou à invoquer ses fameux « collages », pour présenter le peintre. On sait que c'était aux côtés de Picasso et Braque que Gris avait « brisé la façade artistique »⁴²⁰ avec cette invention et que les critiques hostiles à sa peinture n'ont cessé de s'y rapporter en les traitant de « puériles »⁴²¹. Le nom de Daniel-Henry Kahnweiler⁴²² (1884-1979) n'y figure pas non plus malgré le fait qu'il était le responsable de l'exposition, et que Gris – fidèle à son galeriste d'avant 1914 – faisait partie de ce qu'on nommait à l'époque « le groupe Kahnweiler »⁴²³. En échange, Dermée recourt à des

⁴¹⁶ Pour une présentation plus compréhensive de cette exposition et du contexte dans lequel elle se situe, voir *Juan Gris : rimes de la forme et de la couleur*, Catalogue d'exposition (24 juin-31 octobre 2011), Sète, Éditions Au fil du temps, Musée Paul Valéry.

⁴¹⁷ « Pictorul atât de grațios și muzical printre cubiști, Juan Gris care a fost printre primii luptători ai picturii moderne pe lângă Picasso și Braque, încheie zilele acesteia expoziția sa de la Gabriel Simon ». Voir *Contimporanul*, n° 41, 6 mai 1923, p. 2.

⁴¹⁸ Nous rappelons que c'était dans la troisième livraison de la revue *Simbolul* que Vinea signale la parution de l'ouvrage de Gleizes et Metzinger, *Du cubisme* (1912). Voir *Simbolul*, n° 3, 1^{er} décembre, 1912.

⁴¹⁹ Voir Léonce Rosenberg, « Cubisme et empirisme » (fragment traduit en roumain) dans *Contimporanul*, n° 39-40, avril 1923, p. 5. Nous signalons, à titre d'information, que la première grande exposition personnelle de Juan Gris est gérée par Rosenberg et organisée à la galerie de l'Effort moderne en 1919.

⁴²⁰ Pour cette information et pour une analyse remarquable de l'évolution du cubisme, voir Mark Antliff, Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, Paris, Thames & Hudson, 2002, traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold, p. 159.

⁴²¹ Pour cette référence, voir Maïthé Valles-Bled, « Repères biographiques » dans *Juan Gris : rimes de la forme et de la couleur*, Catalogue d'exposition (24 juin-31 octobre 2011), Sète, Éditions Au fil du temps, Musée Paul Valéry, p. 74.

⁴²² Daniel-Henry Kahnweiler est un marchand d'art et historien du cubisme d'origine allemande. Il ouvre en 1907 à Paris la Galerie Kahnweiler, active jusqu'en 1914, prenant sous contrat la majorité des cubistes. Bloqué en Suisse pendant la guerre, Kahnweiler s'associe en 1920 à André Simon et rouvre la Galerie Simon (1920-1940). En 1920 Kahnweiler publie l'ouvrage théorique *Der Weg zum Kubismus* (Le Chemin du Cubisme) à Munich.

⁴²³ Pour une distinction entre le cercle de Kahnweiler et les cubistes de Puteaux, nous recourons ici à une présentation de Mark Antliff. « À l'apogée du cubisme, Picasso, Braque, Derain et Gris recourent aux services du marchand d'art Daniel-Henry Kahnweiler. En 1912 celui-ci signa avec eux un contrat par lequel il acquérait l'intégralité de leur production à condition qu'ils n'exposent leur travail à Paris que dans leur atelier ou dans sa galerie. [...] Plusieurs cubistes des Salons – dont Gleizes, Metzinger et Le Fauconnier – publièrent des théories du cubisme pour expliquer leurs complexes préoccupations et visées alors qu'aucun peintre du groupe de Kahnweiler ne le fit dans la première période. » Voir Mark Antliff, Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold, Paris, Thames & Hudson, 2002, p. 19.

détails particulièrement décalés, recommandant Gris comme un adepte de « l'école de Chatou »⁴²⁴, assimilée plutôt au fauvisme et représentée par Derain et Vlaminck, ou encore comme membre « du petit groupe audacieux de la Rue Ravignan »⁴²⁵ 13, exalté par la présence radioactive de Picasso. »⁴²⁶

Élogieux, somme toute, (« Juan Gris a beaucoup voyagé à travers de terres arides [...]. Il est le sorcier Orphée qui ramène Eurydice de l'Enfer, terre que très peu ont réussi à quitter »⁴²⁷), et s'appuyant même sur des commentaires extraits de la présentation de Maurice Raynal⁴²⁸ pour l'exposition, l'accueil de Dermée demeure subjectif et fortement ambigu. Il semble s'engager dans une critique indirecte du cubisme « classicisé » qui faisait un retour sur scène au début des années vingt. Le même vaut pour le cubisme de Gris. Salué par un Ozenfant, par exemple, lorsqu'il lui ouvre les colonnes de *L'Esprit nouveau*⁴²⁹, achetant même ses tableaux – Gris s'était frayé une voie plus autonome par rapport au premier moment du cubisme dit analytique⁴³⁰ en France et jugé « alogique »⁴³¹, chaotique et destructeur par les constructivistes russes. Peu convaincu par ce retour lyrique aux sources esthétiques du cubisme, Dermée ne considère que son activité de plasticien « de la nouveauté pure, sans tache »⁴³², plus en phase avec sa propre poursuite de l'« esprit nouveau ».

Dermée reviendra à la charge dans le numéro 44 de *Contimporanul* avec un nouvel article « Des lettres sur l'art. L'acheteur de tableaux »⁴³³. Critique à l'adresse des marchands

⁴²⁴ Maurice de Vlaminck et André Derain se retrouvent en 1900 à Chatou où ils fondent l'atelier homonyme.

⁴²⁵ En réalité, de 1911 à 1913 le studio de Juan Gris, comme celui de Picasso et Salmon, se trouvait au Bateau-Lavoir, dans un ensemble de bâtiments de Montmartre, au 13 de la Rue Ravignan à Paris. En 1912, il exécute même une toile intitulée « Maisons de Paris, Place Ravignan ».

⁴²⁶ Paul Dermée, « Scrisori de artă. Pictorul Juan Gris » [Des lettres d'art. Le peintre Juan Gris], *Contimporanul*, n° 42, juin 1923, II^e année, p. 3.

⁴²⁷ « Juan Gris a călătorit mult timp prin regiuni aride și pustii. [...] E vrăjitorul Orfeu care întoarce pe Euridice din infern, de acolo de unde foarte puțini s-au reîntors. » *Ibidem*.

⁴²⁸ Dans le texte reproduit en traduction par *Contimporanul*, aucune référence explicite à la présentation de Maurice Raynal n'y figure. En confrontant les deux textes, nous avons pu conclure sur une forte compatibilité entre les deux.

⁴²⁹ Voir Maurice Raynal, « Juan Gris », *L'Esprit nouveau* n° 5, février 1921. De plus, le numéro 13 de *L'Esprit nouveau* annonce la vente de neuf toiles et d'un dessin de Gris, suite à la mise sous séquestre des biens de Kahnweiler en 1921. Pour une présentation des rencontres entre Ozenfant et Gris, voir Maïthé Valles-Bled, « Repères biographiques », dans *Juan Gris : rimes de la forme et de la couleur*, Catalogue d'exposition (24 juin-31 octobre 2011), Sète, Éditions Au fil du temps, Musée Paul Valéry, p. 43-87.

⁴³⁰ Très marqué par la philosophie kantienne, dans son ouvrage *Le Chemin du Cubisme* (1915, publié en 1920), Kahnweiler emploie le terme « analytique » pour désigner le traitement de la représentation formelle, notamment l'œuvre de Picasso et de Braque entre 1910-1912. Selon lui, l'invention du collage ouvre la voie à un cubisme « synthétique ». Cette distinction accentue la séparation d'avec le cubisme institutionnel, de Salon. Voir Mark Antliff, Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, op. cit., p. 203.

⁴³¹ Pour la position des artistes russes face au premier cubisme, voir Jean Weisgerber [éd.], *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Volume 2, Budapest, John Benjamins Publishing Co., 1984, p. 970.

⁴³² Paul Dermée, « Scrisori de artă. Pictorul Juan Gris » [Des lettres d'art. Le peintre Juan Gris], op. cit., p. 3.

⁴³³ Paul Dermée, « Scrisori de artă. Cumpărătorul de tablouri » [Des lettres d'art. L'acheteur de tableaux], *Contimporanul*, n° 44, juillet 1923, II^e année, p. 2.

d'art, dont il identifie le stéréotype dans la figure de Felix Fénéon⁴³⁴, intermédiaire des collections prêt-à-accrocher, Dermée admet ouvertement l'indéniable valeur du cubisme : « toute collection devrait compter dans sa galerie un Picasso, un Gris ou un Braque. »⁴³⁵ D'un côté, cette position n'est qu'un signe de plus du statut canonique, voir non-contemporain, que Dermée accorde au cubisme, tandis que, de l'autre, son attitude est parlante pour l'importance du mouvement comme source historique dans le développement d'une autre révolution de l'abstraction, menée, entre autres, par les constructivistes.

Il n'y aura pas de suite pour cette correspondance sur l'art parvenue de Paris sous la plume de Dermée. Jusqu'au numéro 45 d'avril 1924, l'échange avec la revue roumaine se poursuit principalement sous la forme de diverses notices informatives relatives à la riche activité éditoriale du couple Arnould-Dermée. Leur initiative de lancer la revue *Interventions*⁴³⁶ à Paris « pour remplacer *L'Esprit nouveau* » est mise en valeur dans une autre rubrique intermittente « Nouvelles de France ». Même la parution des *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* est signalée dans le numéro 76 de mai-juin 1927, à côté de revues telles que *Dokumentum*, *Horizont*, *Cahiers d'art*, *Anthologie* et *Der Sturm*. *Contimporanul* crédite la revue comme symbole de « documents authentiques de la pensée moderne internationale » et annonce qu'il faut « faire circuler ces cahiers de l'Europe moderne dirigés par Dermée, Seuphor et Prampolini »⁴³⁷. Cette entreprise éditoriale bornée à un numéro unique est l'aboutissement de l'ambition de Dermée d'harmoniser toutes les tendances de l'avant-garde dans un seul mouvement, siégeant à Paris :

[...] il n'y a qu'un seul esprit nouveau – le futurisme, l'expressionisme, le cubisme, le dadaïsme, le purisme, le constructivisme, le néo-plasticisme, le surréalisme, l'abstractivisme, le babilisme, le soporifisme, le mécanisme, le simultanésisme, le suprématisme, l'ultraïsme, le panlyrisme, le primitivisme – et tous les ismes à venir [...] valent un seul esprit nouveau mondial : décentralisation.⁴³⁸

⁴³⁴ Notons, à titre d'information, que s'étant éprouvé sensible aux propos anarchistes de Marinetti, Felix Fénéon est l'organisateur de la première exposition des peintres futuristes à Paris, en février 1912, à la galerie Bernheim-Jeune & Cie. Voir Didier Ottinger, « Cubisme+futurisme=cubofuturisme », dans Didier Ottinger [éd.], *Le futurisme à Paris*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 22 et p. 27-28.

⁴³⁵ Paul Dermée, « Scrisori de artă. Cumpărătorul de tablouri » [Des lettres d'art. L'acheteur de tableaux], *Contimporanul*, n° 44, juillet 1923, II^e année, p. 2.

⁴³⁶ Paul Dermée publia deux revues éphémères auxquelles ont participé les principaux dadaïstes parisiens. Suite à Z (mars 1920, numéro unique), il lance fin décembre 1923 *Interventions*. *Gazette internationale des Lettres et des Arts* (n° 1, décembre 1923, n° 2, janvier 1924 – les deux numéros étant tirés simultanément). Une autre revue, publiée en novembre 1924, *Le Mouvement Accéléré*, fait suite aux *Interventions*.

⁴³⁷ « Notes, livres, revues » (rubrique), *Contimporanul*, n° 76, mai-juin 1924, III^e année, p. 16.

⁴³⁸ Paul Dermée, *Documents internationaux de l'Esprit nouveau*, n° 1, « Panorama », 1927, non-paginé. Reproduction fac-similée, Paris, Jean-Michel Place, 1977. Pour une présentation plus ample des enjeux attachés à ce projet éditorial, voir Roxana Iuliana Vicovanu, *L'Esprit Nouveau (1920-1925) and the Shaping of Modernism in the France of the 1920s*, op. cit.

Si la collaboration avec ce personnage périphérique de l'avant-garde, et néanmoins essentiel pour un ensemble de réseaux à leur tour mineurs, ne se prolonge pas au-delà de l'année 1924 – discontinuité qu'on pourrait mettre sur le compte de l'interruption de l'activité de *Contimporanul* jusqu'en avril 1924 ou encore sur le retrait partiel de Dermée de la vie littéraire, travaillant à la Radiodiffusion – celui-ci demeure un personnage actif dans le circuit d'avant-garde, auquel la publication roumaine entend s'annexer. Porte-parole d'une vocation fédératrice de l'avant-garde, convoité aussi bien par les futuristes italiens que par les constructivistes belges ou les néo-plasticistes, et invoqué par un Breton dans sa fameuse intervention de Barcelone lorsqu'il estime que « le cubisme, le futurisme et Dada [...] tous trois participent d'un mouvement plus général »⁴³⁹, Dermée est un personnage relais. Comme on peut le lire dans un témoignage de l'artiste belge Pierre-Louis Flouquet, son rôle de rassembleur, essentiel pour l'intégration des artistes étrangers à Paris, fait écho à ses ambitions éditoriales. « J'ai rencontré chez lui, à Paris, Rue Cassini (en face de l'Observatoire – quartier Montparnasse) de nombreux débutants qui se sont fort bien débrouillés depuis. Et puis, toutes les origines : néerlandais, hongrois, finlandais, chinois, russes, irlandais [...] »⁴⁴⁰

« Mêlé à tout, rejeté par beaucoup »⁴⁴¹, Dermée est désormais proche des dadaïstes et des futuristes qu'il réunira dans les colonnes des *Documents internationaux*. Une sympathie particulière le lie à deux autres figures médiatrices attirées par Paris, Prampolini, fondateur de *Noi*, et Seuphor, co-directeur des revues *Het Overzicht*⁴⁴² et *Cercle et Carré*⁴⁴³, parues en 1930, avec lesquels il préside les « Soirées littéraires de l'Esprit nouveau ». Naturellement, Dermée jouit également de beaucoup de contacts dans la constellation des artistes constructivistes belges et même hongrois, contribuant au lancement à Paris du groupe « Ma » en 1926 ou encore à celui d'un artiste comme André Kertesz⁴⁴⁴ en 1927.

⁴³⁹ « J'estime que le cubisme, le futurisme et Dada ne sont pas, à tout prendre, trois mouvements distincts, et que tous trois participent d'un mouvement plus général dont nous ne connaissons encore précisément ni le sens, ni l'amplitude ». André Breton, « Caractères de l'évolution moderne et de ce qui en participe », Conférence à l'Ateneo de Barcelone du 17 novembre 1922, à l'occasion d'une exposition Picabia à la galerie Dalmau. Dans André Breton, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924, p. 160.

⁴⁴⁰ Pierre-Louis Flouquet à Mme Vanverdeghe, 1956. *Apud* Barbara Meazzi, « Paul Dermée entre la Belgique, la France et l'Italie », dans André Guyaux [éd.], *Échanges épistolaires franco-belges*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 243.

⁴⁴¹ Barbara Meazzi, « Les marges du futurisme et du surréalisme », *op. cit.*, p. 111.

⁴⁴² *Het Overzicht* (1921-1925), dirigée par Jozef Peeters (qui remplace Geert Pijneburg dans la rédaction) et Michel Seuphor (alias Fernand Berckelaers) à Anvers.

⁴⁴³ *Cercle et carré*, Organe du groupe international « Cercle et carré » fondé à Paris en 1929. Rédacteur Michel Seuphor, administration Juan Torrès-Garcia, trois numéros, n° 1, 15 mars 1930 - n° 3, 30 juillet 1930.

⁴⁴⁴ Paul Dermée est l'auteur du texte de présentation pour la première exposition de Kertesz à Paris de mars 1927.

Preuve supplémentaire de l'épanouissement d'une internationale des périphéries prise en charge par Pascale Casanova comme le « fruit de la lucidité particulière des protagonistes excentrés »⁴⁴⁵, le positionnement de *Dermée* au sein d'un ensemble réticulaire qui comprend les réseaux de proximité de *Contimporanul* est un apport essentiel aux nouvelles alliances de la revue. Il permet de conclure sur un changement de taille du réseau, qui, tout en s'identifiant, dans un premier temps, à une collaboration individuelle qui crée progressivement de ponts, s'enrichit, dans un deuxième temps, participant à un circuit augmenté, plus étoffé de relations. Son rôle – tantôt neutre et tantôt engagé, tantôt flou et tantôt articulé – est parlant pour une communauté faite de médiations. Prenant comme point de départ ses interventions au fil des pages de *Contimporanul*, nous pouvons désormais penser la recomposition flexible des interactions et des échanges entre la revue roumaine et les constructivistes belges et avec les réseaux constructivistes périphériques moins visibles, tels le groupement hongrois ou polonais.

2.3. L'émancipation des périphéries : les échanges avec Georges Linze et le groupe liégeois

Comme nous l'avons déjà souligné dans le contexte des relations entre *Dermée* et *Contimporanul*, qui traversent une étape de fléchissement au bout du numéro 45 d'avril 1924, la revue ressurgit radicalement transformée suite à cette date, après une pause de huit mois. Il faut noter que cette livraison correspond à l'inauguration d'une longue collaboration entre la rédaction de Bucarest et les artistes belges, signalée par la rubrique « Lettres de Belgique »⁴⁴⁶. Le moment ne pourrait être plus symbolique pour *Contimporanul*. À un numéro d'écart, la revue roumaine publie son manifeste et donne une ample image du mouvement constructiviste hongrois en exil aussi bien qu'une présentation détaillée des groupements d'avant-garde de Belgique.

⁴⁴⁵ « La lucidité particulière des protagonistes excentrés les amène à apercevoir ou à éprouver les affinités entre les espaces littéraires émergents. Leur commun dénouement littéraire les conduit à se prendre mutuellement pour modèles ou références historiques, [...]. Dans cette logique, une alliance des 'petites nations' – ou plutôt des internationaux des petites littératures – peut se constituer qui leur permet de lutter contre la domination univoque des centres. » Pascale Casanova, *La République mondiale de lettres*, op. cit., p. 351

⁴⁴⁶ Georges Linze, « Lettres de Belgique », *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 3.

Placé sous le signe de deux figures tutélaires pour l'avant-garde roumaine, Brancusi – dont l'œuvre, *Mademoiselle Pogany*⁴⁴⁷, domine la page de titre et Urmuz (1883-1923), auteur des fameuses *Pages Bizarres*⁴⁴⁸, dont le portrait est réalisé par Marcel Janco⁴⁴⁹ – ce numéro est l'équivalent d'un acte de refondation de la revue. Si l'on croit à l'hypothèse d'une deuxième naissance de *Contimporanul* il faut souligner les homologues qui se tissent entre la livraison inaugurale de 1922 et ce numéro de 1924, situé presque à mi-chemin entre l'établissement du projet de la publication et la cessation de son activité éditoriale, au bout du numéro 102 de janvier 1932. Toute une nouvelle généalogie de la revue est mise en perspective par l'invocation de Brancusi et d'Urmuz. Légitimée désormais à travers une tradition de l'avant-garde, apte à marquer une distance par rapport aux réseaux d'allégeance qui ont présidé à la création d'une première posture de *Contimporanul* (les filiations avec l'ancienne revue socialiste de Iasi, les revues apparentées à gauche, la pose générationnelle des « nouveaux contemporains » en tant que réformateurs du public), la publication laisse dans l'ombre sa propre histoire interne. On l'aura compris, à ce geste de déliaison correspond à une nouvelle image de *Contimporanul*, plus lisible.

L'article épitaphe consacré à Urmuz, auteur demeuré longtemps anonyme qui s'est donné la mort en novembre 1923, aboutit sur une longue série de commémorations cultivée par *Contimporanul* ou encore par *unu*. Bien qu'il soit spontanément associé à Seuphor⁴⁵⁰ ou à Schwitters on assiste peu à peu à la fondation de tout un mythe local de l'avant-garde, tissé autour de cette figure singulière « qui n'appartient à aucun genre littéraire [...] constructeur de personnages bizarres », « qui frappe d'un coup de fouet le sens et la raison des choses en soi » signalant « la faillite de la pensée humaine »⁴⁵¹. Devenu synonyme d'un hommage aux prédécesseurs, l'invocation d'Urmuz remplit une fonction légitimatrice, censée mettre en avant le nouveau type de capital symbolique de *Contimporanul*. Quelques années plus tard,

⁴⁴⁷ Reproduction photographique de *Mlle. Pogany* de Constantin Brancusi, sculpture en plâtre de 1912-1913, sur socle carré. Voir *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 1.

⁴⁴⁸ Urmuz (Dem Demetrescu-Buzău), *Pages bizarres*, traduit du roumain par Benjamin Dolingher, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993. Lus publiquement en 1908 dans un cercle très restreint, ce n'est qu'en 1922 que deux récits paralogiques de Demetrescu-Buzău sont publiés dans la revue *Cugetul românesc* [La Pensée roumaine], par les soins de Tudor Arghezi (« L'Entonnoir et Stamate », « Ismail et Turnavitu »). L'année suivante, le 23 novembre 1923, l'auteur – fonctionnaire à la Cour de Cassation – se suicide à Bucarest. Saşa Pană, directeur de la revue surréaliste *unu*, est responsable de la publication des œuvres complètes d'Urmuz en 1930. La même année, la revue *Der Sturm* (n° 8, août-septembre) publie le récit « Algazy et Grummer », traduit en allemand par Leopold Kosch.

⁴⁴⁹ Marcel Janco, « Portrait de Hurmuz », gravure, *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 4. (Fig. 7.)

⁴⁵⁰ Voir une remarque insérée dans la rubrique consacrée aux nouvelles parutions : « Michel Seuphor, *Carnet bric-à-brac* (éditions Het Oversicht), des vers et de la prose en flamand et français, écrits dans une manière paralogique, illustrée chez nous par Urmuz et, plus tard, à l'étranger par Kurt Schwitters. Dans *Contimporanul*, n° 47, septembre 1924, III^e année, p. 8.

⁴⁵¹ G. Ciprian, « Hurmuz », *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 4-5.

lorsque la revue traverse une période de repli identitaire, l'appel légitimateur à la figure d'Urmuz se fera ressentir avec plus d'ampleur :

Très peu de gens savaient que le greffier Demetrescu-Buzău était en effet l'original et troublant Urmuz, auteur d'Ismail et Turnavitu, révolutionnaire discret de la littérature roumaine et précurseur ignoré du mouvement d'avant-garde, de la poésie et de la prose à contresens, d'un humour nouveau, du lyrisme libéré de la logique et de l'anecdote du monde entier. (Urmuz-Dada-Surréalisme, trois mots qui font un pont, qui décodent une filiation, qui éclairent les origines de la révolution littéraire mondiale de 1918).⁴⁵²

Notons par ailleurs que la revendication de Brancusi comme artiste phare de la scène locale et internationale n'est pas à l'époque une initiative singulière. Convoité autant par *Contimporanul*, mais encore plus ouvertement par une revue comme *Gândirea*, dont le programme nationaliste n'est pas à ignorer, Brancusi devient une figure à double emploi. Dans le discours nationaliste il est assimilé à la problématique plus vaste de la tradition byzantine, tandis que dans les pages de *Contimporanul* il devient un symbole de l'avant-garde. Pour illustrer la position nationaliste, à une époque où *Gândirea* considérait Cézanne « le maître absolu des dernières générations de peintres de toute l'Europe »⁴⁵³, affichant même des portraits réalisés par Maxy⁴⁵⁴, mais condamnait la dégénérescence de l'art qui s'éloigne de l'église, nous recourons brièvement à un extrait sur Brancusi de 1923. Dans le numéro 5 de novembre 1923 la revue *Gândirea* reprend un article signé par le critique d'art Paul Westheim pour la revue allemande *Das Kunstblatt* où l'artiste, « premier talent roumain de taille européenne », est à l'honneur. Tout en soulignant que « l'architecture imaginaire » de ses créations remonte au « passé byzantin de sa patrie », Westheim ajoute : « Brancusi est roumain. [...] Lui, qui même dans ses intensités se tient à l'écart de ce qu'on cherche et de ce qu'on fait à Paris, peut s'attendre – plus que d'autres artistes – à avoir un écho en Allemagne. »⁴⁵⁵

De son côté, *Contimporanul* ne cessera de récupérer l'artiste par une filière française. Disputé comme en 1910, lors de l'exposition organisée par la société « Tinerimea artistică », [La Jeunesse Artistique] par les deux flancs du champ artistique roumain, Brancusi figure en 1924 parmi les artistes qui représentent le pays à la Biennale de Venise et – suite à sa

⁴⁵² « Foarte puțini știau că greșierul Demetrescu-Buzău era originalul și turburătorul Urmuz, autorul lui 'Ismail și Turnavitu' revoluționar discret al literaturii românești și precursor ignorat al mișcării de avantgardă, al prozei și poeziei în contrasens, al umorului nou, al liricei liberate de logică și anecdotă . (Urmuz – Dada – Suprarealism, trei cuvinte cari stabilesc o punte, descifrează o filiațiune, lămuresc originile revoluției literare mondiale din 1918). » « Note. Cărți. Reviste » [Notes. Livres. Revues], *Contimporanul*, n° 71, décembre 1926, VI^e année, p. 11.

⁴⁵³ Oscar Cisek, « În marginea unei cronici de artă nescrise » [En marge d'une chronique d'art qui n'a pas été écrite], *Gândirea*, n° 5, 1 novembre 1923, III^e année, p. 106.

⁴⁵⁴ M. H. Maxy, Portrait du poète symboliste George Bacovia, *Gândirea*, n° 6, décembre 1923, III^e année.

⁴⁵⁵ Paul Westheim, « Un critic german despre Brancusi » [Un critique allemand sur Brancusi], *Gândirea*, n° 5, 1 novembre 1923, III^e année, p. 103.

participation à l'Exposition internationale organisée par *Contimporanul* à Bucarest – il se fait consacrer, en janvier 1925, un numéro spécial de la revue. En fait, comme le témoigne la correspondance entre Vinea et Brancusi, la rédaction de Bucarest informait scrupuleusement l'artiste quant à la reproduction de ses œuvres, lui faisait parvenir des informations sur leur réception ou encore le sollicitait à collaborer à la revue. Tzara, très proche de Vinea, mais aussi Milița Petrașcu ou Irène Codreanu, les deux disciples de l'artiste, lui transmettaient des nouvelles sur le monde artistique de Bucarest. Cela a déterminé la consolidation d'un rapport de familiarité et de fidélité envers le cercle d'artistes qui se revendiquaient de *Contimporanul*. Comme le souligne l'historienne de la littérature et spécialiste de œuvre de Vinea, Sanda Cordoș⁴⁵⁶, autant l'admiration que Brancusi éprouvait envers le directeur de *Contimporanul* que son dévouement à ce symbole de l'avant-garde roumaine qui était devenue sa revue, font qu'il refuse toute collaboration à *Integral* après les disputes de 1925 entre Maxy, son directeur, et Janco.

Il est toutefois important de préciser que ces efforts de légitimation interne à travers les figures de Brancusi et d'Urmuz visent plutôt la réception locale de la posture d'avant-garde de *Contimporanul*. À cela s'ajoute l'usage d'un matériel iconographique appelé à acclimater les thèses esthétiques revendiquées par la publication de Bucarest. Maxy⁴⁵⁷ (Fig. 8.) et Janco⁴⁵⁸ signent chacun une composition abstraite intitulée « Construction », placée sur la même page, qui avoisinent des poèmes de Tzara⁴⁵⁹, Barbu⁴⁶⁰, Scarlat Calimachi⁴⁶¹ et un fragment de prose de Vinea⁴⁶².

Quant à Janco, il fait converger toutes ces ressources dans une unité nouvelle. Son article théorique « Notes sur l'art » est particulièrement éloquent pour ce contexte promoteur d'une sensibilité réceptive au dynamisme et aux préoccupations persistantes de la modernité : la construction, la synthèse, l'insurrection contre l'esthétique classique, le rétablissement d'un lien avec les sources de l'authenticité, l'intensité de la vie, le refus de la culture. Conçu comme un plaidoyer pour un art constructif réparti en dix-sept points, le texte programmatique de Janco est doublement significatif, par sa progression – au fil des pages de

⁴⁵⁶ Sanda Cordoș, *Ion Vinea. Un scriitor între lumi și istorii* [Ion Vinea. Un écrivain entre les mondes et les histoires], Bucarest, Éditions du Musée National de la Littérature Roumaine, 2013, p. 26-32.

⁴⁵⁷ M. H. Maxy, « Construction », gravure, *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 7.

⁴⁵⁸ Marcel Janco, « Construction », huile sur toile, *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 7.

⁴⁵⁹ Tristan Tzara, « Glas » [Voix], [Bucarest, 1914], *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 5.

⁴⁶⁰ Ion Barbu, « Cântec de rușine » [Chanson pour la honte], *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 3-4.

⁴⁶¹ Scarlat Calimachi, « Clopotul tristeții » [La cloche de la tristesse], [1921], *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 5.

⁴⁶² Ion Vinea, « Tic-Tac », *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 1-2.

Contimporanul – sur le terrain peu exploité de la communication manifestaire, et par ses propos éclairants d'une nouvelle esthétique.

1. La beauté dans l'art est un préjugé. 3. L'intelligence est un facteur négatif analytique, l'art est un facteur positif constructif synthétique. 4. L'invention est une habileté, la fantaisie est une création. [...] 6. Artiste-artisan-artifice, trois sens différents qui en apparence se ressemblent. 7. L'art des enfants, l'art populaire, l'art des psychopathes, l'art des peuples primitifs, sont les formes de l'art les plus vives, les plus expressives, car elles sont sans profondeur, organiques, sans une culture de la beauté. 8. Les peuples primitifs ne font pas de l'art primitif. [...] 13. Telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui, l'école de l'art tue la fantaisie, éduque la prestidigitation, la virtuosité, la morale, des qualités secondaires. 14. La sensibilité prend forme en nous comme l'ongle qui pousse dans la chair. 15. La sensibilité est toujours l'unique constante, en temps et en espace, de la création artistique. 16. Les arts populaires : les plus forts exemples d'un standard de la sensibilité. [...] 17. L'art nouveau cherche l'intensité par tous les moyens.⁴⁶³

Véritable prolongement des thèses d'un dada constructif dans la vie pratique, comme l'insinuait Hans Richter⁴⁶⁴, la prise de position de Janco n'est révolutionnaire que si on la juge sous l'angle d'un « retour » en arrière à une tradition ininterrompue de l'authenticité, qui serait – selon Jean Weisgerber⁴⁶⁵ – spécifique aux avant-gardes historiques. Or, refondus dans un mouvement plus large d'adhésion à un monde en train de se construire, les enjeux de cette livraison reposent sur la poursuite de filiations, d'une tradition, sur l'affirmation d'une succession qui soit à l'origine d'un nouveau départ. Celui-ci sera bientôt couronné par la publication du « Manifeste activiste adressé à la jeunesse » dans le numéro suivant de la revue, en mai 1924, et par l'organisation à Bucarest de l'Exposition internationale de *Contimporanul* du 30 novembre au 30 décembre de la même année.

D'une part, tandis que l'Exposition recourt à un scénario dadaïste⁴⁶⁶ pour son vernissage, on peut difficilement nier le syncrétisme et le programme délibérément indéterminé de la sélection d'œuvres présentées au public roumain. D'autre part, jouant sur la plurivocité de l'ensemble des attentes identitaires attachées au discours manifestaire, le texte fondateur de Vinea devient le lieu d'un pacte avec le réseau par excellence. Dans cette

⁴⁶³ « 1. Frumosul în artă e o prejudecată. 3. Inteligența e un factor negativ analitic, arta unul pozitiv, constructiv sintetic. 4. Invenția e o abilitate, – fantezia o creație. [...] 6. Artist – artisan – artificiu trei sensuri deosebite cu aparență de asemănare. 7. Arta copiilor, arta populară, arta psihopaților, a popoarelor primitive sunt artele cele mai vii cele mai expresive, fiind din adâncime, organice, fără cultura frumosului. 8. Popoarele primitive nu fac artă primitivă. [...] 13. Școala artei cum se practică azi ucide fantezia, desvoltă prestidigitația, virtuositatea, morala, calități laterale 14. Sensibilitatea crește din noi ca unghia din carne. 15. Sensibilitatea este mereu aceeași singura constantă din creația artei în timp și spațiu. 16. Artele populare: cele mai puternice exemple de standard ale sensibilității. [...] 17. Arta nouă urmărește intensitatea prin orice mijloace. » Marcel Janco, « Însemnări de artă » [Notes sur l'art], *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 7.

⁴⁶⁴ Hans Richter, *Dada art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1965, p. 187.

⁴⁶⁵ À ce sujet, voir Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, op. cit., p. 769.

⁴⁶⁶ Selon la description enthousiaste de Sașa Pană, sous-titrée « Et in Corabiei 6 Ego ! », Vinea, Janco et Maxy (le commissaire d'exposition) avaient organisé le vernissage à la Maison d'Art (6, rue Corabiei) dans une salle plongée dans l'obscurité, parsemée, çà et là, par des bougies allumées, avec accompagnement d'une jazzband. Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], op. cit., p. 173-174.

optique, la stratégie de *Contimporanul* consiste à mobiliser tout un système de filiations et d'influences, dont l'association pourrait porter caution à une nouvelle communauté désignée par le « nous » manifestaire. Malgré l'apparent démarquage du texte en trois blocs déclaratifs et visuels distincts, ce manifeste aboutit en réalité à un brouillage identitaire saisissant. L'espace centrifuge du « Manifeste activiste » permet, donc, la fusion du style incendiaire du futurisme avec les slogans constructivistes (« À bas l'art, vive la technique ! »⁴⁶⁷) et rend possible la coexistence d'une tonalité en litanie qui rappelle la négation de la « Proclamation sans prétention »⁴⁶⁸ de Tzara et témoigne d'un vif attrait pour les préceptes manifestaires du *De Stijl*⁴⁶⁹ (« Contre la réaction en art ! »⁴⁷⁰) :

À bas l'Art car il s'est prostitué ! La Poésie n'est qu'un pressoir bon à mesurer la glande lacrymale des filles de tout âge ; le Théâtre, une recette pour la mélancolie des marchands des conserves ; la Littérature, un clystère éventé ; la Dramaturgie, un pot de fœtus fardés [...] la Peinture, des linges de la nature, étendus dans les salons de placement ; [...] l'Architecture, une entreprise de mausolées attifés ; [...] NOUS VOULONS la merveille de la parole nouvelle [...] DONC la mort du roman-épopée [...] ; Nous voulons un théâtre de pure émotivité [...] ; Nous voulons des arts plastiques libérés de tout sentimentalisme, de littérature et d'anecdote, expression de formes et des couleurs pures en rapport avec elles-mêmes [...] ; Nous voulons l'éradication de l'individualisme comme but [...] ; Tuons nos morts !⁴⁷¹

⁴⁶⁷ « 1. À bas l'art, vive la technique ! [...] 3. Détruisez dans la pensée humaine tout ce qui la relie encore à l'art ! 4. À bas les traditions de l'art, vive le technicien constructif [...] 5. À bas l'art qui ne sert qu'à camoufler l'impuissance de l'humanité ! 6. L'art collectif du présent, c'est la vie constructive. » Il s'agit des « Slogans des Constructivistes » (1920) évoqués dans le Programme du groupe des productivistes rédigé par Rodtchenko et Stepanova. Pour la traduction française, voir Gérard Conio [éd.], *Avant-garde russe et la synthèse des arts*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 213.

⁴⁶⁸ « L'art s'endort pour la naissance du monde nouveau. 'Art' – mot perroquet – remplacé par DADA. [...] Le talent qu'on peut apprendre fait du poète un droguiste. [...] Hypertrophiques peintres hyperesthésiés [...] Musiciens cassez vos instruments aveugles sur la scène. [...] L'art a besoin d'une opération. L'art est une prétention chauffée à la timidité du bassin urinaire, hystérie née dans l'atelier [...] Nous cherchons la force droite pure sobre unique nous ne cherchons RIEN nous affirmons la VITALITÉ de chaque instant [...] au dessus des règlements du 'BEAU' et de son contrôle [...]. » Tristan Tzara, « Proclamation sans prétention » DADA, 1919, Zurich. Cette « Proclamation », prévue pour la neuvième Soirée Dada, du 9 avril 1919, est publiée pour la première fois en 1920 dans *Die Schammade*, à Cologne, avec une typographie composée par Eggeling. Pour cette information nous renvoyons aux notes d'Henri Béhar au volume Tristan Tzara. *Dada est tatou. Tout est DADA*, Paris, Flammarion, 1996, p. 345. Le texte de la « Proclamation » se trouve dans la même collection, p. 214-216.

⁴⁶⁹ Ion Pop suggère un rapprochement entre le « Manifeste » de Vinea et le *Second manifeste* du groupe *De Stijl* sur la littérature, publié en avril 1920 par Van Doesburg et Anthony Kok. Voir Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, op. cit., p. 98.

⁴⁷⁰ « Artistes, proclamez vous solidaires de l'art. – Détournez-vous des styles. [...] Nous réclamons l'abolition des styles pour atteindre au style. [...] Nous réclamons l'art élémentaire. Contre la réaction en art ! » Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Pougny, Laszlo Moholy-Nagy, « Appel pour un art élémentaire » (« Aufruf zur elementaren Kunst », Berlin, 1921), *De Stijl*, n° 10, vol. IV, 1922. Traduction en français par Marc Dachy et Corinne Graber dans Raoul Hausmann, *Courrier Dada* [1992], Paris, Éditions Allia, 2004, p. 156.

⁴⁷¹ Ion Vinea, « Manifest activist cãtre tinerime » [Manifeste activiste adressé à la jeunesse], *Contimporanul*, n° 46, mai 1924, III^e année, p. 2. Traduit par Micaela Slăvescu dans Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op. cit., p. 114-115.

Considéré sous l'angle d'une connivence avec un état d'esprit constructiviste, propagé à travers des tribunes les plus diverses comme *G* de Richter et Lissitzky ou *Lef*⁴⁷², dirigée par Maïakovsky, ce manifeste de Vinea engage virtuellement une connexion avec les déclarations manifestaires défendus par *Disk*⁴⁷³, dans son premier numéro de 1923 qui porte la signature d'un Karel Teige, participant, lui aussi, à l'Exposition de *Contimporanul*. À l'évidence, il est presque hasardeux d'assimiler ce manifeste à un projet singulier autre que la réhabilitation du monde de l'art « sans majuscule », voire anti-académiste, au renouveau de ses liens sociaux, c'est à dire anti-individualistes, à son rapprochement de la totalité de la vie.

Assurément, l'enthousiasme pour le renouvellement était général dans le champ des avant-gardes. En Belgique⁴⁷⁴, milieu de prédilection pour l'épanouissement du système de réseautage international mis en place à Bucarest par *Contimporanul*, une nouvelle génération d'artistes se revendiquait du cubisme, du futurisme, de l'expressionnisme, du *Stijl* et dans une moindre mesure, sauf quelques exceptions éparses, du dadaïsme. Une même vocation à l'éclectisme, une collaboration étroite entre engagement esthétique et activisme social, mises en œuvre à travers le constructivisme, lient les deux nations. Ensuite, des questions concernant la frontière politique, culturelle et sociale stimulent leur rapprochement. L'acquiescement d'un statut d'illégitimité⁴⁷⁵ culturelle, dont parlent Paul Aron et Jean-Marie Klinkenberg pour le cas belge et Ion Pop, pour le cas roumain, et les défis d'un marché éditorial périphérique, se traduisent en termes d'isolement et de retard face aux centres artistiques de l'époque, Paris et Berlin, véritables « yeux de l'Europe qui forgent les destins »⁴⁷⁶, selon Georges Linze.

Adepte, comme Dermée, d'un déploiement décentralisé⁴⁷⁷ des tendances artistiques, dans ses « Lettres » à *Contimporanul*, Linze s'attache à révéler le modèle belge : « Séparée de la France, son principal fournisseur intellectuel, pendant quatre années, la Belgique se

⁴⁷² *Lef*, revue co-dirigée par Vladimir Maïakovsky et Ossip Brik, entre 1923-1925, qui font paraître 7 numéros. La revue est reconnue comme l'organe du Front gauche des arts.

⁴⁷³ « We hate galleries, where for centuries pictures have been getting musty (eternal memory) [...] Do not preserve the dead! Get rid of the corpses because they stink! », Karel Teige, Kurt Seifert, Krejcar, « Manifeste », *Disk*, n° 1, mai 1923. Une version complète du texte, traduit en anglais par Mary E. Humphries, est reproduite dans Steven Bann, *The Tradition of Constructivism*, New York, The Viking Press, 1974, p. 100.

⁴⁷⁴ Pour ces informations et pour une analyse très pertinente du constructivisme belge, voir Michel Huysseune, « Le Constructivisme », dans Jean Weisgerber [éd.], *Les avant-gardes littéraires en Belgique*, op. cit., p. 314.

⁴⁷⁵ Pour un tableau plus complet de l'évolution du marché francophone des revues en Belgique, voir Paul Aron, Pierre-Yves Soucy, *Les revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Éditions Labor, 1998, p. 14-15.

⁴⁷⁶ Georges Linze, « Scrisori din Belgia » [Lettres de Belgique], *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 3.

⁴⁷⁷ Sur cet aspect, voir Rosario Genaro, « Éclectisme et décentralisation. Le futurisme italien et les revues belges d'avant-garde », *Textyles*, n° 45, 2014, p. 143-151. Disponible en ligne : <http://textyles.revues.org/2541>. [Consulté le 9 septembre 2014.]

réadapte [...] Et pourtant, la frontière du Rhin [la] sépare des importants centres allemands et entrave l'échange de vérités sonores. » En fait, par son cosmopolitisme, ayant en partage plusieurs communautés linguistiques et munie d'un capital culturel suffisamment fort pour concurrencer la domination française, « ce pays minuscule, organisé tel un comptoir de marchand »⁴⁷⁸ était devenu à l'époque un modèle à suivre pour beaucoup de petites nations de l'Europe. C'est en prolongement d'une telle situation culturelle et d'une tradition de l'avant-garde à dater au début des années vingt, ouvertement internationale et défiant toutes les frontières, y compris celles des arts, que le directeur de la revue francophone *Anthologie* (1921-1940), publiée à Liège par le Groupe Moderne d'art (1921), entend faire son entrée dans le paysage éditorial roumain.

Poursuivie de manière irrégulière mais ferme dans sa constance jusqu'au numéro 100⁴⁷⁹ de *Contimporanul* paru en 1931, la collaboration avec le réseau belge d'avant-garde se fait par l'entremise de Georges Linze et les membres du groupe liégeois, mais recouvre également la participation marquante des revues telles que *7Arts* (1922-1928), *Het Overzicht* (1921-1925) *De Driehoek* (1925-1926), ou *Le Disque vert* (1922-1925) et *Sélection* (1920-1927). Initié aux alentours de la grande Exposition internationale organisée par *Contimporanul*, ce rapprochement entre les deux milieux artistiques trouve sa motivation, comme le suggère Nathalie Toussaint⁴⁸⁰, dans une stratégie mise sur pied par le collectif de la revue capable d'attirer l'intérêt des artistes étrangers, surtout belges, pour cet évènement.

Sans vouloir diminuer en rien la portée de l'Exposition de 1924 et le rôle de la vaste campagne de médiatisation lancée par la revue et le groupe « *Contimporanul* » fondé à l'occasion – vu la longévité des contacts belgo-roumains – il nous semble que les enjeux de cette collaboration dépassent largement les limites d'un évènement ponctuel. En fait, cette exposition qui enregistre la participation impressionnante des artistes belges Josef Peeters, un des exposants de Düsseldorf, Pierre-Louis Flouquet, Paul Maes, Marcel Darimont, « un des plus vigoureux et talentueux xylograveurs de Belgique »⁴⁸¹, Victor Servranckx ou Linze, contribue à préciser les buts d'un processus d'internationalisation de la revue. Comme tout évènement médiatique, l'exposition est un égalisateur des distances, aussi bien sur le plan local ouvrant l'activité du groupe à l'accès du public, que sur le plan européen. Elle oriente le

⁴⁷⁸ Georges Linze, « Scrisori din Belgia » [Lettres de Belgique], *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 3.

⁴⁷⁹ Voir Georges Linze, « Poème de l'Europe étonnée », *Contimporanul*, n° 100, 1931, XI^e année, p. 2.

⁴⁸⁰ Nathalie Toussaint, « *De Driehoek – Contimporanul*. Modalités des échanges culturels entre les avant-gardes belge et roumaine », *Revue roumaine d'Histoire d'art*, série Beaux-arts, tome XXXII, Bucarest, 1995, p. 47.

⁴⁸¹ Voir la rubrique « Livres et revues », *Contimporanul*, n° 49, novembre 1924, III^e, année, p. 7.

goût du public, sert de facteur de prestige et de visibilité. D'une manière ou d'une autre, les lectures et les concerts annoncés à la Salle des Syndicats aux alentours de l'exposition, les conférences organisées par l'Atelier des arts décoratifs de Maxy, les expositions personnelles des artistes ou encore la visite longtemps attendue de Marinetti à Bucarest, en 1930, joueront un rôle similaire.

Pourtant, la participation belge à la vie de la revue roumaine n'est pas à sous-estimer, comme ne l'est, en définitif, le fait que cette relation soit inaugurée par Georges Linze. Notons premièrement qu'on a affaire à un protagoniste des marges, comme l'étaient à l'époque les autres belges « internationaux » Dermée et Seuphor. Au demeurant, Linze s'érige en porte-parole de ce centre doublement périphérique qu'était devenu Liège – ville réputée d'ailleurs pour son insularité⁴⁸² – durant l'aventure de son groupement. Ensuite, il est également important de souligner que Georges Linze lance *Anthologie* aux côtés du peintre Marcel Lempereur-Haut, un autre participant à l'exposition de *Contimporanul*, et du poète René Liège.

Deuxièmement, comme le montre le manifeste du Groupe Moderne d'Art, sa revue est porteuse d'une sensibilité légèrement distincte par rapport aux revues belges les plus en vue. Dès le début, *Anthologie*, et plus particulièrement son directeur, expriment un attachement pour l'union intime entre l'homme, la vie et la technique: « Contre le mercantilisme et la cécité de l'heure présente, nous défendrons celle qu'élaborent la Science et l'Art. »⁴⁸³ Cette coordonnée attire l'attention de la rédaction roumaine, très réceptive aux transformations de la revue, qui retient dans un commentaire⁴⁸⁴ de septembre 1924 la contribution de Linze à l'intensification de la note machiniste et prolétaire de sa publication.

Évidemment justes, les commentaires de *Contimporanul* renvoient à une préoccupation essentielle de Linze, dont l'attachement pour la révolution technique demeure un cas particulier. Selon Walter Gobbers, Linze a été « le seul belge [...] à qui Marinetti lui-même décerna le titre de 'grand poète futuriste' »⁴⁸⁵, sans que celui-ci partage en échange la portée idéologique du programme futuriste. Ainsi, la réception de Linze le consacre en termes anti-marinettiens, lui forgeant une image d'esprit constructif, utopiste. Invariablement, sans se

⁴⁸² Jean-Marie Klinkenberg identifie plusieurs facteurs qui forgent « l'insularité liégeoise », parmi lesquels il compte : le cosmopolitisme local « essentiellement technologique qui n'est pas celui de la bourgeoisie locale qui s'est constituée à Bruxelles » ; le statut périphérique de la ville rapporté d'abord à Bruxelles et ensuite à Paris ; l'idéologie locale du « principatisme ». Voir Jean-Marie Klinkenberg, « Liège », dans Jean Weisgerber [éd.], *Les avant-gardes littéraires en Belgique*, op. cit., p. 153-167.

⁴⁸³ Manifeste du Groupe Moderne d'Art, lancé en janvier 1921. Voir *Ibidem*, p. 159.

⁴⁸⁴ *Contimporanul*, n° 47, septembre 1924, III^e année, p. 8.

⁴⁸⁵ Walter Gobbers, « Résonnances futuristes », Jean Weisgerber [éd.], *Les avant-gardes littéraires en Belgique*, op. cit., p. 200.

démentir d'une tendance à l'éclectisme et d'un anti-dogmatisme programmatique pour les milieux revuistes d'avant-garde, la publication se fait remarquer pour son fort attrait envers le futurisme⁴⁸⁶. Il en est de même pour le courrier destiné à être lu à Bucarest, qui cite le *Premier Manifeste du futurisme* [« Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles »] pour se légitimer et pour mettre en perspective l'impact transnational d'un art qui « vibre » au diapason avec le « rythme progressif de la vie contemporaine »⁴⁸⁷. Toujours dans cette même veine qui rappelle le ton du futurisme conquérant, lorsqu'il décrit la réalité concrète de ce rayonnement de la nouvelle sensibilité, énumérant l'ensemble des groupes d'art de Belgique, Linze ajoute : « Notre combat est sérieux. Notre victoire, incontestable. L'art nouveau s'épanouit dans cette atmosphère viciée du siècle. »⁴⁸⁸

Parallèlement, cette sensibilité futuriste sera à son tour mêlée à une vision constructiviste de l'art collectif et communautaire⁴⁸⁹, matérialisée essentiellement à travers une conscience accrue du rôle de l'architecture. Dans un état d'esprit marqué par l'émoi de la Guerre, cette préoccupation pour le progrès de la vie urbaine, faisant écho aux conceptions d'un Janco, est évidente dans la « Lettre » de Linze publiée par *Contimporanul* :

Aujourd'hui on refait peu à peu une nouvelle architecture. (Par exemple : V. Bourgeois, architecte, construit une rue cubiste près de Bruxelles). [...] 1) Il faut profiter de cette situation exceptionnelle pour bâtir des villes nouvelles et salubres, 2) il faut remplacer le chaos ancestral par une géométrie rationnelle.⁴⁹⁰

Toujours attaché à éclairer des questions qui débouchent en fin de compte sur une problématique d'identité artistique et nationale de « l'aspect belge »⁴⁹¹, préoccupation à laquelle on échappait difficilement à l'époque et que l'on retrouvait formulée aussi dans *Het Overzicht*, Linze insiste toujours sur l'importance de l'internationalisme. C'est le cas d'une « Lettre » de janvier 1925, publiée en français dans un numéro spécial de *Contimporanul*

⁴⁸⁶ Pour le rapport de l'espace littéraire belge au futurisme et notamment sur la position de Georges Linze, « le seul écrivain belge directement associé au futurisme », voir Vera Castiglione, « A Futurist before Futurism, Emile Verhaeren and the Technological Epic », dans Günther Berghaus, *Futurism and the Technological Imagination*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 101-124.

⁴⁸⁷ Georges Linze, « Scrisoare din Belgia » [Lettre de Belgique], *Contimporanul*, n° 46, mai 1924, III^e année, p. 7.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁹ Michel Huyseune identifie le mot d'ordre du constructivisme belge dans le terme « gemeenschapskunst », traduit par art communautaire. Voir Michel Huyseune, « Le Constructivisme », dans Jean Weisgerber [éd.], *Les avant-gardes littéraires en Belgique*, op. cit., p. 320.

⁴⁹⁰ « Astăzi, încetul cu încetul se reface o nouă arhitectură. (Pildă: V. Bourgeois, arhitect, realizează în apropiere de Bruxelles o stradă cubistă). [...] Să se profite de situația excepțională de a se construi orașe noi, salubre, 2) de a înlocui haosul ancestral printr-o geometrie rațională. » Georges Linze, « Scrisoare din Belgia » [Lettre de Belgique], *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 3.

⁴⁹¹ Voir à ce sujet l'« Introduction » éclairante de Jean Weisgerber qui met en lumière la circulation – au sein de chaque génération – de la problématique des particularismes belges. Jean Weisgerber [éd.], *Les avant-gardes littéraires en Belgique*, op. cit., p. 20.

dédié à Brancusi et intitulée significativement « Etat d'âme », telle la fameuse toile de Boccioni. L'image d'une Belgique divisée « ethnographiquement », de « deux races, de deux mentalités [qui] sont en présence et se pénètrent peu », « qui souffre peu de son passé », se trouve redoublée par la perspective d'une « renaissance » sous le signe de l'art nouveau et de l'internationalisme :

Rien ne fait obstacle à la venue d'un art rationnel, nouveau. Plus : le voisinage des civilisations industrielles et intellectuelles peut donner à ce pays un rôle de creuset. [...] Sur les ruines d'une Europe qui finit dans la guerre, chantant les appels d'une autre sensibilité. Les cris qui viennent du Brésil, de la Roumanie, de France, du Japon, d'Italie sont étonnamment annonciateurs.⁴⁹²

C'est dans le même numéro qu'on publie une « Construction » du flamand Victor Servranckx, un des artistes les plus dévoués « à un esprit purement constructiviste »⁴⁹³. Aux côtés de Josef Peeters, il avait participé à l'Exposition de Bucarest, le collectif de la revue lui réservant un accueil des plus élogieux : « Servranckx : devant la mécanique et son rendu glacial, rappelant la tension et la beauté des machines, fait preuve de la plus neuve sensibilité. »⁴⁹⁴ Après avoir signalé, dans le voisinage de *Block*, des *Feuilles libres*, *De Stijl*, *G*, *Merz*, *Ma*, *Zenit*, *Der Sturm*, *La vie des Lettres et des arts* ou *Punct*, l'activité foisonnante de la revue *7Arts*, qui publie des « études systématiques et suivies sur le constructivisme et l'urbanisme de notre époque »⁴⁹⁵, *Contimporanul* avance une conclusion des plus significatives : « Le mot d'ordre de l'Europe est détenu par la Belgique ».⁴⁹⁶ De même, en réponse à la collaboration belge, pour assurer et encourager la visibilité de cet échange, une notice⁴⁹⁷ de remerciement adressée à Linze est insérée sur la même page qui porte la reproduction de Servranckx. Ensuite, la publication se pourvoit d'un coefficient supérieur de réclame, plaçant cette notice dans la continuation d'un compte rendu non moins publicitaire, rédigé en français, pour le « Récital Contimporanul ».⁴⁹⁸

Bien qu'une coopération serrée avec les revues *7Arts* et *Het Overzicht* soit parallèlement mise en place, cooptant à partir de 1925 un échange complémentaire avec *De Driehoek*, la rédaction de *Contimporanul* poursuivant également une correspondance avec Michel Seuphor et Josef Peeters, la participation de Linze se révèle dans une certaine mesure

⁴⁹² Georges Linze, « Lettre de Belgique. États d'âme », *Contimporanul*, n° 52, janvier 1925, IV^e année, p. 4. [En français].

⁴⁹³ « Exposition internationale du 'Contimporanul' », *Contimporanul*, n° 52, janvier 1925, IV^e année, p. 8. [En français].

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ *Contimporanul*, n° 52, janvier 1925, IV^e année, p. 8.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ « Contimporanul remercie son collaborateur et ami, Georges Linze, de l'aimable et précieux concours offert pour la participation des artistes belges à l'exposition internationale de Bucarest. » Dans *Ibidem*.

⁴⁹⁸ « Récital Contimporanul », *Contimporanul*, n° 52, janvier 1925, IV^e année, p. 5. [En français].

plus visible. D'autant plus, son concours à l'internationalisation de la publication roumaine ressemble également à une stratégie de diffusion de ses propres œuvres. *Contimporanul* publie des poèmes⁴⁹⁹, des fragments de prose⁵⁰⁰ et des articles issus de sa plume, promeut la revue *Anthologie* tout en lui attachant des comptes rendus, met ses ouvrages⁵⁰¹ en étalage, fait circuler ses portraits⁵⁰² ou des poèmes⁵⁰³ qui lui sont consacrés et, comme nous l'avons vu, réitère publiquement sa solidarité, en lui adressant des déclarations-affiche.

Sans en faire une motivation exclusive, le statut de « centre secondaire »⁵⁰⁴ de la ville de Liège, duquel on s'attend généralement à engendrer une rhétorique de l'isolement, n'est pas sans suite sur la posture de la revue *Anthologie* et sur la modalité dont son directeur comprend se forger une image médiatique. En suivant la trajectoire de ses prises de position repérables dans la publication roumaine, une observation essentielle s'impose. Contrairement à ce qu'on est prêt à lire dans ses interventions, le discours de Linze occulte l'hypothèque de sa marginalité, même si dans la durée il s'éprouve le représentant d'un réseau solitaire, à la manière d'un Malespine, directeur de *Manomètre*⁵⁰⁵ (1922-1928). S'il résiste à une tentation autoréférentielle, lorsqu'il ne fournit pas une image de la Wallonie, de la Belgique ou de l'Europe, son positionnement est le plus souvent panoramique, son regard simultané, sa parole collective.

C'est le cas précisément de son article « La poésie nouvelle », publié en français dans *Contimporanul*, inclus à la rubrique « Belgique », qu'il partage avec le poète Gommaire van Looy, et présenté dans le numéro spécial 57-58 d'avril 1925 que la publication roumaine

⁴⁹⁹ Georges Linze, « Le Paysage inventorié » du volume *Esthétique et lyrique du paysage* (1924) traduit en roumain dans *Contimporanul*, n° 48, octobre 1924 ; « Anatomie du paysage » dans *Contimporanul*, n° 50-51, décembre 1924 ; « Aventure » dans *Contimporanul*, n° 55-56, mars 1925 ; « Route » dans *Contimporanul*, n° 57-57 ; « Début » dans *Contimporanul*, n° 63, novembre 1925 ; « Extrême occident européen » dans *Contimporanul*, n° 68, juillet 1926 ; « Poème » dans *Contimporanul*, n° 73, février 1927 ; « Prélude aux 'Barbares devant les Banques' » et « Air du temps » dans *Contimporanul*, n° 74, mars 1927 ; « Poème de l'Europe étonnée » dans *Contimporanul*, n° 100, 1931 [En français].

⁵⁰⁰ « Léa » dans *Contimporanul*, n° 84, novembre 1929. Fragment en prose du volume *Vingt ans en 1914*, publié aux Éditions de la revue Monsane, 1929.

⁵⁰¹ Georges Linze, *Les forces comparées* (Liège, Imprimerie du Sud, 1922) dans *Contimporanul*, n° 45, avril 1924.

⁵⁰² Portrait de Georges Linze par Lempereur-Haut, avec la mention calligraphiée « Aux mon amis [sic] vaillants et talentueux de 'Contimporanul' ». Voir *Contimporanul*, n° 68, juillet 1926, V^e année, p. 5.

⁵⁰³ Marcel Loumaye, « Vertige », avec la mention « Au poète Georges Linze », *Contimporanul*, n° 68, juillet 1926, V^e année, p. 5.

⁵⁰⁴ Jean-Marie Klinkenberg, « Liège », *op. cit.*, p. 163.

⁵⁰⁵ La revue *Manomètre* (1922-1928, n°1 - n°9) est fondée à Lyon en 1922 par Émile Malespine. Dans sa deuxième livraison, nous pouvons lire la description suivante : « Revue trimestrielle, mélange de langues, enregistre les idées, indique la pression sur tous les méridiens, est polyglotte et supranationale. » *Manomètre*, n° 2, octobre 1922, p. 1. Collection complète de la revue disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k329089.image>. [Consulté le 20 septembre 2014.] Notons aussi que *Contimporanul*, fait une première mention de *Manomètre* dans le numéro 45 d'avril 1924.

dédiée à la problématique de « L'intérieur nouveau »⁵⁰⁶. Axé sur la construction d'un tableau compréhensif de l'évolution contemporaine de la vie artistique belge, le texte de Linze réussit à faire ressortir un espace culturel où l'adage de Goll⁵⁰⁷ de 1922, « Aujourd'hui les cadences sont continentales », signe d'un esprit internationaliste, et « les ferments » propres à « ce coin du monde » interagissent.

Dès l'armistice et sous l'impulsion donnée par les novateurs étrangers des nombreuses revues d'avant-garde parurent dans notre pays. On ne vit jamais peut-être dans l'histoire de nos lettres une telle effervescence. Ici comme ailleurs, les novateurs ne sont pas encouragés. [...] La jeune génération reprend les échanges intellectuels interrompus par la guerre. [...] Il semble que le vrai destin soit tout d'équilibre et de solidité. De grandes collectivités nous entourent. Un sol riche permet l'usine et l'édifice. [...] Une intellectualité différente se prépare. Temps spéciaux. Pathétisme de société en transition. Que ceci vaille un salut à tous qui ont tenté le drame de la création.⁵⁰⁸

Dans le sillage de la vision « continentale » de Goll, et sans pour autant souscrire à son penchant pour les revendications identitaires, la Belgique de Linze cherche à échapper à tout confinement et à s'intégrer à une Europe des revues, des groupes littéraires et artistiques. La participation solidaire à un mouvement commun, compense son décentrement identitaire, la désunion spirituelle de ses régions, et ce « complexe de voisinage »⁵⁰⁹ qui la « sépare » de la France. Il est à noter, toutefois, que cet état des lieux qui accentue les caractéristiques communes, les connexions, qui mise sur le manque de priorisation pour rendre compte d'une histoire horizontale est révélateur d'un état d'esprit internationaliste qui traversait l'avant-garde à l'époque. En relation avec des manifestes qui mettent en évidence les ambitions de relance des mouvements en dérive, tels que « Le futurisme mondial »⁵¹⁰ de Marinetti paru en 1924, ou encore avec des expositions internationales, comme celle de la revue *Zenit* organisée la même année, avec des projets éditoriaux, tels que l'*Anthologie* de Goll ou l'*Almanach Europa*⁵¹¹ de Paul Westheim et Carl Einstein de 1925, cet instantané sur la jeune génération belge répond de manière particulière au foisonnement de l'avant-garde de Bucarest.

Déjà partagé entre *Contimporanul*, *Punct*, *75 HP* et *Integral*, au moment de la parution de l'article de Linze, le milieu roumain d'avant-garde traversait une époque de grande

⁵⁰⁶ *Contimporanul*, n° 57-58, numéro spécial « L'intérieur nouveau », avril 1925, IV^e année.

⁵⁰⁷ « Aujourd'hui les cadences sont continentales (conférer Yvan Goll, 'Anthologie des cinq continents') », dans Georges Linze, « La poésie nouvelle », *Contimporanul*, n° 57-58, numéro spécial « L'intérieur nouveau », avril 1925, IV^e année, p. 4. Voir Yvan Goll, *Les cinq continents. Anthologie mondiale de poésie contemporaine*, Paris, La Renaissance de Livre, 1922.

⁵⁰⁸ Georges Linze, « La poésie nouvelle », *Contimporanul*, n° 57-58, avril 1925, IV^e année, p. 4. [En français].

⁵⁰⁹ Annamaria Laserra, « Pour une littérature belge francophone » dans Annamaria Laserra [éd.], *Album Belgique*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 189.

⁵¹⁰ « Le Futurisme mondial » est le titre d'un manifeste publié par Marinetti dans *Le Futurisme*, n° 9, du 11 janvier 1924, repris dans une conférence donnée à la Sorbonne, la même année. Voir Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 97-98.

⁵¹¹ Carl Einstein, Paul Westheim, *Europa*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1925.

effervescence, dont le compte rendu de l'exposition de *Contimporanul*, rédigé en français avec le concours de Vinea, Janco et Maxy pour le numéro 52 de la revue de 1925, nous offre un aperçu saisissant :

C'est la première exposition internationale à laquelle participent la Belgique, l'Allemagne, la Suède, l'Hongrie, la Pologne, la Serbie et la Roumanie. C'est une démonstration sur l'existence réelle d'un nouveau courant qui, en dépit de l'ignorance et des hostilités, traverse l'époque lui prêtant un propre style. Le phénomène se manifeste partout et dans tous les domaines de l'activité spirituelle. Qu'il s'agisse de musique, peinture, sculpture, architecture, théâtre, cinéma, un point commun caractérise leur effort. L'art nouveau est un art abstrait qui n'imité pas la nature, que dans le procès de création. Partout on cherche à créer une existence nouvelle de la matière, des aspects de l'expression.⁵¹²

Pour compléter ce relevé particulièrement réceptif à l'ouverture, à la synthèse et à l'évolution simultanée vers l'abstraction de l'Europe avant-gardiste, notons qu'autant la publication du « Manifeste », dont on ne saurait souligner assez le rôle symbolique dans le processus de légitimation d'un nouveau courant à l'échelle locale, que la mise en place d'une infrastructure apte à accueillir et à stimuler ses aboutissements rendent visible l'apport d'un second volet du réseau d'échanges avec l'espace belge.

Reprenant la présentation des participants à l'exposition de 1924, qui fait suite à un numéro « Catalogue » où le critère de classification par pays est retenu pour mettre en valeur un total de 141⁵¹³ travaux, y compris des meubles, des maquettes et des pièces de décoration, on peut observer toute une série d'étiquettes qui semblent sortir d'un même patron et qui appellent l'héritage du constructivisme.

Les flamands Servranckx et Josef Peeters développent un esprit purement constructiviste. [...] Hans Richter celui qui dirige de nos jours la spiritualité du constructivisme allemand expose des œuvres plus anciennes qui suscitent tout l'intérêt pour un savoir et une clarté prophétiques. [...] Marcel Iancou, un des créateurs à l'étranger du premier groupement constructiviste (voir le groupe des peintres radicaux de Zurich 1918 [...]) expose cette fois quelques toiles dans lesquelles la violence et l'équilibre volcanique de ses visions [...] nous rappellent des maîtres d'autrefois. [...] Maxy, talent concis, froid et maîtrisé qui vaincra surtout dans la plastique purement constructiviste, dans cette architectonique équilibrée « Construction spatiale » comme dans tous ses travaux d'invention absolue.⁵¹⁴

Simultanément, on relève l'influence de « l'expression moderne » chez les artistes polonais, on souligne la « vaste sensibilité des compositions d'un cristal pur » chez Kassak ou l'emploi des « moyens typographiques » chez Schwitters. Fortement conscients du syncrétisme de leur étalage, les organisateurs n'hésitent pas à signaler la diversité, l'hybridation, les variations de

⁵¹² Texte intitulé « L'exposition internationale du 'Contimporanul' », signé « La Rédaction : I. Vinea, M. Janco, M. Maxy ». *Contimporanul*, n° 52, janvier 1925, V^e année, p. 8. [En français].

⁵¹³ Le numérotage appartient à la rédaction de *Contimporanul*. La présentation des œuvres en exposition est comprise dans le numéro double, « Catalogue », 50-51, novembre-décembre 1924, III^e année, p. 16.

⁵¹⁴ Texte intitulé « L'exposition internationale du 'Contimporanul' », signé « La Rédaction : I. Vinea, M. Janco, M. Maxy ». *Contimporanul* n° 52, janvier 1925, V^e année, p. 8. [En français.]

l'exposition. Par conséquent, dans la proximité des artistes « purement constructivistes » on accueille les réminiscences fauves d'un Karel Teige, son penchant pour « l'abstrait vif et bien slave », les « inventions poétiques » de Paul Klee, le mysticisme d'Arp, des dessins du premier film abstrait de Eggeling, les sculptures « d'une sensualité très contenue » de Milița Petrașcu, « élève personnelle de Brancusi », et même « le très jeune et vigoureux talent, malgré les intentions encore inavouées de sa peinture »⁵¹⁵, de Victor Brauner.

2.4. Sociétés en réseau: la collaboration avec *7Arts*, *Het Overzicht*, *De Driehoek*

Que l'on appose facilement ou non l'étiquette « constructiviste » à Bucarest, il faut retenir que la période de l'exposition contribue massivement à l'élargissement des intérêts des artistes roumains pour un art total, à la création d'une communauté internationale unie par une même confiance dans la capacité régénératrice de l'art au niveau social. L'avènement de ce fondement idéologique et esthétique est amplement alimenté par un réseau belge de grande envergure, qui réunit les revues *7Arts*, *Het Overzicht* et *De Driehoek*, tout en étant inextricablement lié aux milieux comme *De Stijl*, *Merz*, *G*, *Ma* ou *Block*. Tel que nous informe Nathalie Toussaint, responsable de la publication de la correspondance entre Janco et Vinea, d'un côté, et Michel Seuphor⁵¹⁶ et Josef Peeters, de l'autre, les contacts entre les deux rédactions de *Contimporanul* et de *Het Overzicht* remontent à l'année 1923. Moyennant cette collaboration les deux directeurs de Bucarest se proposaient de trouver un relais anversois pour leur publication et de faire connaître, en échange, « ses intentions sur ses collaborateurs, expositions, démonstrations »⁵¹⁷ au public roumain.

Compte tenu de la réception favorable du constructivisme international parmi les artistes belges, familiers avec la réflexion sur l'urbain et l'idéologie du Bauhaus de Gropius, et encore vu le succès immédiat des conceptions du *Stijl* dans les milieux progressistes de

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ Nous rappelons à titre d'information que Vinea, s'adressant au directeur de la revue *Het Overzicht*, utilise le vrai nom de ce dernier, Ferdinand Berkelaers. L'emploi du pseudonyme Michel Seuphor est à dater de l'année 1925, qui correspond à l'auto-exil parisien de l'artiste.

⁵¹⁷ « Charmés de votre belle revue, mes amis et moi nous avons feuilleté avec grande joie les exemplaires reçus et nous vous en remercions. [...] Nous vous invitons si cela vous intéresse de nous envoyer tous les mois des notes d'art et de littérature comme correspondant d'Anvers. Aussi nous vous prions de nous écrire un petit article sur le mouvement de 'Overzicht', ses intentions sur ses collaborateurs, expositions, démonstrations, etc. etc. que nous publierons volontiers pour faire connaître à nos lecteurs la belle revue. Vous recevrez sous peu un petit article sur le 'Contimporanul' que nous vous prions d'imprimer. [...] Lettre de Marcel Janco à Fernand Berkelaers, Bucarest 1923, archives *Het Overzicht*, fonds Michel Seuphor, transcription par Nathalie Toussaint. Dans Nathalie Toussaint, « *De Driehoek – Contimporanul*. Modalités des échanges culturels entre les avant-gardes belge et roumaine », *op. cit.*, p. 50.

Bruxelles on comprend aisément l'attractivité de ce foyer pour les avant-gardistes roumains. Pourtant, bien que cette solidarité internationale concilie théoriquement des propos publicitaires et la consolidation d'un réseau de sociabilité autour du legs constructiviste du Congrès de Düsseldorf, en particulier avec Josef Peeters, au niveau pratique ce n'est que plus tard, suite à l'activité de *De Driehoek* (1925-1926), que le soutien belge s'intensifie et s'enrichit d'une action réciproque.

Saluée par *Contimporanul* comme « la plus vivante, variée et complète revue d'avant-garde »⁵¹⁸ *7Arts* est fondée en novembre 1922 à Bruxelles et dirigée par l'architecte et urbaniste Victor Bourgeois, animateur de la Section d'Art du P.O.B.⁵¹⁹, et son frère, le poète Pierre Bourgeois. Fidèle à une vision de souche constructiviste résumée par la formule « 7Arts : TOUS LES ARTS »⁵²⁰, la revue recouvre le champ des médias, manifestant un penchant particulier pour une architecture nouvelle à impact social. Il faut noter que les frères Bourgeois avait également adopté en 1921 le modèle de la société coopérative pour les éditions « L'Équerre », structure attachée à « un but de haute propagande intellectuelle », « à un objectif de solidarité, d'entraide et de diffusion artistique »⁵²¹. Cette prise en compte de la dimension communautaire, matérielle même, d'une entreprise artistique aura implicitement des effets sur la haute importance que l'équipe de *7Arts* accorde à son réseau d'échanges internationaux.

À son tour, *Contimporanul* signale le recueil de Pierre Bourgeois, *Quatre-vingt compositions lyriques*, paru en 1923 aux éditions « L'Équerre », dans son numéro-manifeste, plus précisément, qui – nous l'avons déjà révélé – place avantageusement les groupements artistiques belges en position vedette. Suivi par un aperçu complémentaire d'un numéro de *Het Overzicht*, l'accueil élogieux formulé par la revue roumaine vaut tout un geste d'alignement à un programme commun qu'on s'engage à divulguer par le biais d'une geste de lecture : « Le volume compact, la disposition graphique et les gravures créent des tableaux séparés, constructivistes. Bourgeois est le poète belge post-Verhaeren, concis, antirhétorique, ample et fécond. Son art : 'Soyons précis et nous serons lyriques / Le réalisme cérébral / attend impatiemment / des apôtres' résume dans ces quatre vers toute l'esthétique

⁵¹⁸ *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, III^e année, p. 12. Numéro spécial dédié à l'architecture moderne.

⁵¹⁹ Pour plus d'informations sur le rapport de Victor Bourgeois aux milieux progressistes belges et ses relations à la Section d'Art du Parti Ouvrier Belge, lancée au printemps 1924, voir Jacques Aron, *La Cambre et l'architecture. Un regard sur le Bauhaus belge*, Bruxelles / Liège Éditions Pierre Mardaga, 1982, p. 48.

⁵²⁰ Michel Huyseune, « Bruxelles », dans Jean Weisgerber [éd.], *Les avant-gardes littéraires en Belgique*, op. cit., p. 131.

⁵²¹ *Apud* Daphné de Marneffe, *Entre Modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, op. cit., p. 233.

moderne. »⁵²² Or, une même aspiration ressort à la lecture du « Manifeste activiste » de Vinea : « NOUS voulons la merveille de la parole nouvelle et pleine en soi ; l'expression plastique, stricte et rapide des signaux en morse. »⁵²³ Ceci démontre comment des actions séparées, un poème et un manifeste, l'un rédigé à Bruxelles, l'autre à Bucarest, s'érigent en gestes d'intervention et contribuent à une ambition commune globale : transformer l'art et implicitement prôner un nouveau mode de vie. Vinea reviendra brièvement sur cette finalité de l'art, plus particulièrement de la poésie, dans un texte publié dans l'édition d'octobre 1925 de *Contimporanul*, intitulé « Principes pour un temps nouveau ». En posant clairement le problème de l'extension du lyrisme vers le réel, d'une poésie « état d'âme », qui soit « un élément, tel l'eau, l'éther, la lumière »⁵²⁴, Vinea plaide pour un statut modifié de l'art, doté désormais d'une fonction constructive.

Cependant, en lecteurs de *Het Overzicht*, l'équipe de *Contimporanul* illustre principalement l'activité de Josef Peeters, responsable de la rubrique des arts plastiques, et sur un ton plus modeste, celle de Seuphor. Propagandiste infatigable, Peeters organise non moins de trois congrès d'art moderne, chacun doublé d'une exposition, dont un premier a lieu à Anvers en 1920. C'est néanmoins sa deuxième tentative de donner un cadre plus vaste de circulation à son ambition d'un art communautaire, censé radicaliser – sur un fond résolument constructiviste – les fondements de la société, qui consacre en 1922 son nom au niveau international, bien au-delà de la frontière flamande, voire non-francophone. En avril 1925, suite à la séparation de Seuphor, qui s'installe désormais à Paris, Peeters lance une nouvelle revue *De Driehoek*, à tirage limité, qui ne connaîtra que dix numéros.

Bien que la revue n'ait pas connu une grande fortune, ressemblant plutôt à un dépliant publicitaire, elle sut accueillir avec beaucoup d'intérêt des reproductions et des articles signés par les artistes roumains. Dans sa troisième livraison de juin 1925, *De Driehoek* publie une première linogravure de Janco, pour revenir en juillet avec des reproductions d'un dessin de Maxy, une linogravure de Mattis-Teutsch, une réalisation architecturale du même Janco et,

⁵²² « Volum compact, dispoziția grafică și gravurile realizează tablouri separate constructiviste. Bourgeois este poetul belg post-verhaerenian: concis, antiretoric, amplu și fecund. Arta lui: 'Soyons précis et nous serons lyriques / Le réalisme cérébral / attend impatiemment / des apôtres' – rezumă în aceste patru versuri toată estetica modernă. » *Contimporanul*, n° 46, mai 1924, III^e année, p. 8.

⁵²³ « VREM minunea cuvântului nou și plin în sine, expresia plastică strictă și rapidă a aparatelor Morse. » Ion Vinea, « Manifest activist către tinerime » [Manifeste activiste adressé à la jeunesse], *Contimporanul*, n° 46, mai 1924, III^e année, p. 2. Traduit par Micaela Slăvescu dans Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve, op. cit.*, p. 114.

⁵²⁴ Ion Vinea, « Principii pentru timpul nou » [Principes pour le temps nouveau], *Contimporanul*, n° 61, octobre 1925, IV^e année, p. 1.

qui plus est, avec un article intitulé « Le mouvement moderne en Roumanie »⁵²⁵ de P. Mirea, rédigé en flamand :

Le nouveau mouvement littéraire et artistique, vigoureusement soutenu, fait de rapides progrès en Roumanie. [...] Depuis quatre ans paraît en Roumanie *Contimporanul*, par les soins de Vinea et Iancu. L'attention du public et de l'ensemble de la jeunesse est très axée vers ce laboratoire de nouvelles idées et vers l'ensemble des œuvres qui sont révolutionnaires. [...] Grâce à son nouveau mouvement artistique naissant de différentes revues, qui malheureusement sous-tendent un caractère dadaïste ravageant, comme *75HP* (disparu), *Punct* (associé à *Contimporanul*), ou encore à l'apparence machiniste d'*Integral*, les dessins réellement constructifs du nouvel art semble méconnus.⁵²⁶

Si l'on excepte le ton modéré, qui opte pour un regard diachronique, emboîtant l'histoire récente de *Contimporanul*, *Punct*, *75HP* et *Integral* dans l'histoire de l'avant-garde qui remonte à Brancusi, Tzara et l'aventure zurichoise, puis « radicale » de Janco, l'article de Mirea s'autorise un soupçon de militantisme dans la conclusion. « Il reste souhaitable – écrit-il – que l'individualisme réactionnaire soit dépassé par un travail collectif : seul caractère d'un modernisme souhaitable. » En effet, au niveau de cette conclusion on peut déceler un retour plus ou moins délibéré – du fait de la large circulation du filon anti-individualiste et encore du poids de l'idéologie progressiste dans les milieux constructivistes – au « Manifeste » de Vinea, qui portait un message analogue. « Nous voulons l'éradication de l'individualisme comme but, pour tendre à l'art intégral [...] »⁵²⁷. Efficacement construit au niveau informationnel et formulé de manière conséquente par rapport à sa mission d'introduire le public belge à l'avant-garde roumaine, dont les représentants sont « associés à la révolution artistique européenne », l'article de Mirea compense, en définitive, le flou d'un rattachement esthétique explicite par le syncrétisme.

En outre, on observe que *Contimporanul* pratiquait à l'époque un type d'interaction analogue avec un champ de revues et de groupements périphériques d'avant-garde, ouvrant ses colonnes soit à la diffusion strictement publicitaire, soit à des matériaux similaires qui visent la reconnaissance et la mise en circulation des informations concernant les participants à un état d'esprit commun. Ainsi, dans le numéro 48 d'octobre 1924 on trouve un article envoyé de Varsovie, signé par Miekzislav Szkzuka, plasticien et photo-monteur, sur « Le

⁵²⁵ Pour toutes ces informations, nous renvoyons à l'article de Nathalie Toussaint, « De Driehoek – *Contimporanul*. Modalités des échanges culturels entre les avant-gardes belge et roumaine », *Revue roumaine d'Histoire d'art*, op. cit., p. 51.

⁵²⁶ P. Mirea, « De Moderne Beweging in Roemenië » [L'art moderne en Roumanie], *De Driehoek*, n° 4, 1 juillet 1925. Transcription et traduction en français par Nathalie Toussaint dans *Ibidem*, p. 52.

⁵²⁷ « Vrem stărpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală ». Ion Vinea, « Manifest activist către tinerime » [Manifeste activiste adressé à la jeunesse], op. cit., p. 2.

mouvement artistique en Pologne »⁵²⁸. Dans les pages de *Contimporanul*, le fondateur de la revue *Blok*, sous-intitulée « Revue internationale d'avant-garde », et du groupe constructiviste homonyme, fournit des références importantes sur l'évolution idéologique du climat artistique polonais, qui ne devraient pas rester sans écho à Bucarest :

Sur le premier plan de notre programme nous avons placé *l'indivisibilité entre questions artistiques et problèmes sociaux*. Nous nous sommes manifestés du côté de la gauche radicale, au sein du mouvement social. Déjà à l'époque du formisme, les membres du groupe Blok faisaient partie de l'opposition et condamnaient les autres pour leur modération. [...] En 1924, à l'initiative de Zarnover, nous organisons et nous éditons notre premier journal. Les résultats sont déjà évidents : nous entendons répéter nos postulats partout et nous remarquons chez les autres l'influence de nos activités.⁵²⁹

Une année plus tard, dans un numéro spécial que la publication roumaine consacre au « Théâtre populaire », Lajos Kassák signe un compte rendu extensif sur une avant-garde qui dépasse nationalité et frontière politique pour vivre entre deux pays, intitulé « L'art nouveau en Hongrie »⁵³⁰. Peintre, poète et adepte de la nouvelle typographie, issu des milieux progressistes de Budapest, très au fait des activités artistiques internationales, Kassák est responsable de la publication des revues-plateforme de l'activisme hongrois *A Tett* et *Ma*. Suite aux pressions politiques qui ont suivi ses attaques à l'adresse de la République des conseils, il s'exile en 1920 à Vienne où il relance l'activité de la très influente *Ma*, avec un éditorial « Aux artistes de tous les pays ». De son côté, Vinea⁵³¹ rend hommage à Aladár dans un poème traduit en hongrois, paru initialement dans la revue *Ma*, en juillet 1924 et repris par *Contimporanul* quelques mois plus tard. Un article de Aladár, « Les possibilités de l'art nouveau roumain. Tendances littéraires et artistiques de 'Contimporanul' »⁵³² est publié par

⁵²⁸ Miekzislav Szkzuka, « Mișcarea artistică în Polonia » [Le mouvement artistique de Pologne], *Contimporanul*, n° 48, octobre 1924, III^e année, p. 2.

⁵²⁹ « Am pus în primul plan al preocupărilor programului nostru *indivizibilitatea problemelor de artă și a problemelor sociale*. Ne-am manifestat pentru stânga radicală, în mișcarea socială. Încă de pe vremea formismului, actualii membri ai grupării Blok erau în opoziție, acuzându-i pe ceilalți de moderație. [...] În 1924, după inițiativa lui Zarnower, organizăm și edităm primul ziar. Rezultatele sunt de pe acum vădite: pretutindeni auzim repetându-se postulatele noastre și observăm la alții influențele activității noastre. » *Ibidem*. [Souligné dans le texte]

⁵³⁰ Lajos Kassák, « Arta nouă în Ungaria » [L'art nouveau de Hongrie], *Contimporanul*, n° 59, 28 mai 1925, IV^e année, p. 2. Numéro spécial « Programme des démonstrations d'art nouveau du 28-29 mai : Le Théâtre populaire ».

⁵³¹ Ion Vinea, « Gamă » [La Gamme] (à Tamás Aladár), *Contimporanul*, n° 49, novembre 1924, III^e année, p. 2.

⁵³² Dans son ouvrage portant sur la trajectoire de l'avant-garde hongroise en Roumanie, Imre Josef Balász souligne l'importance de cet article pour l'ensemble de collaborations entre les artistes de Bucarest et les artistes hongrois de Transylvanie. L'auteur souligne que ces relations témoignent d'une solidarité amicale, surtout entre Vinea et Aladár, et moins d'une stratégie de réseautage. Ainsi, dans l'article consacré à l'art nouveau de Roumanie, Aladár insiste sur l'influence des poètes symbolistes et de Tzara sur la « revitalisation de la poésie roumaine », tout en accordant une place de choix à Vinea, « le poète roumain le plus important de l'époque ». Pour ces informations et pour quelques extraits de cet article traduits de l'hongrois, voir Imre Josef Balász, *Avangarda în literatura maghiară din România* [L'avant-garde dans la littérature hongroise de Roumanie], traduit en roumain par Francisko Kocsis, Timișoara, Bastion, 2009, p. 276-277.

Ma et rediffusé par *Periszkop*⁵³³ en 1925. En outre, *Contimporanul* recevra avec intérêt la revue *Dokumentum*⁵³⁴, lancée en 1926, étant particulièrement réceptive à l'activité internationale de ses compatriotes.⁵³⁵ Moholy-Nagy, Alfred Kemény, Tibor Déry ou Tamás Aladár⁵³⁶.

Faire connaître l'art hongrois à l'étranger est devenu un des problèmes les plus riches et néanmoins des plus éprouvants. Aucun pays n'a manifesté un intérêt si diminué pour l'épanouissement de l'art que la Hongrie. [...] Une seule feuille, « Nyugat », porte depuis plus de dix ans un combat contre ce type d'obscurantisme. [...] En 1915, une autre feuille que j'ai moi-même fondée, « A Tett », a fait les premiers pas vers l'accomplissement d'un art social. « A Tett » a mené un combat artistique et aussi politique et social, ayant un fort caractère socialiste et antimilitariste. [...] Au bout de son douzième numéro elle fut interdite par un Ministère de Guerre. Suite à un armistice d'un mois, j'ai fait publier une nouvelle feuille « Ma ». Cette nouvelle revue ne se limitait pas à regrouper de ses côtés seulement les artistes hongrois, mais elle poursuivait un contact avec la jeunesse à l'étranger. L'art hongrois devait trouver sa place au milieu des luttes d'un art international. [...] Après la chute de la Commune, la revue a dû émigrer et, depuis six ans, elle paraît à Vienne. [...] C'est normal que même à présent, on ne nous aime pas en Hongrie, et que ce pays interdît notre travail. [...] Dans le cadre d'une « soirée d'art » nous avons récemment célébré en allemand les dix ans de la revue « Ma ». Nous n'appartenons pas à une croyance artistique limitée, ni à une école. Pour nous, l'art nouveau n'est pas une association de mots dans une classification, mais l'expression d'une humanité nouvelle.⁵³⁷

Même si ce type d'interventions qui défendent unanimement une position internationaliste de diverses factions de l'art nouveau ne dépasse, dans le cadre de la publication roumaine, la frontière de l'année 1925, l'originalité de leur charge symbolique mérite qu'on s'y attarde. Différents par rapport aux notices informatives, aux commentaires ou aux slogans de promotion d'une revue ou d'un groupement qui participe au mouvement d'avant-garde international, ces abrégés d'histoire souvent à caractère récapitulatif offrent un profil uniforme d'un ensemble d'engagements esthétiques et idéologiques. Il apparaît très

⁵³³ *Periszkop* [Revue mensuelle d'art nouveau], n° 1, mars 1925. Revue publiée à Arad, en Roumanie, par György Szántó. Pour une présentation détaillée des revues de langues hongroise publiées en Roumanie, voir *Ibidem*.

⁵³⁴ *Contimporanul*, n° 76, mai-juin 1927, VI^e année, p. 16.

⁵³⁵ « O mișcare modernă în exil » [Un mouvement moderne en exil], *Contimporanul*, n° 46, mai 1924, III^e année, p. 4.

⁵³⁶ Voir Marcel Janco, « Discuție cu poetul ungur, Tamás Aladár » [Discussion avec le poète hongrois, Tamás Aladár], *Contimporanul*, n° 70, novembre 1926, V^e année, p. 4.

⁵³⁷ « A face cunoscută străinătății, arta nouă ungară, e o problemă bogată dar cu dinadinsul grea. Nici o țară n-a vădit atât de puțin interes răspândirii artei sale ca Ungaria. [...] O singura foaie 'Nyugat' se răsboiește 10 ani împotriva acestui obscurantism. [...] În 1915, foaia 'Tett' ființată atât de mine, face cei dintâi pași pentru realizarea artei sociale. 'Tett' duse nu numai o luptă artistică ci și una politică și socială, cu un pronunțat caracter socialist și antimilitarist. [...] După apariția celui de-al 12-lea număr, fu interzisă de ministrul de război. După un armistițiu de o lună, am scos o nouă foaie 'Ma'. Această nouă revistă nu ținea numai apropierea artiștilor unguri, dar și căutarea unui contact cu tinerimea străină. Arta ungară avea nevoie de loc și-l găsi în luptele artei internaționale. [...] După căderea Comunei, revista emigră și de 6 ani apare la Viena. [...] Că nici astăzi nu suntem iubiți în Ungaria și că arta e interzisă muncii noastre, e foarte firesc. [...] În cadrul unei 'seri de artă' în limba germană, am serbat de curând jubileul de 10 ani al revistei 'Ma'. Noi nu aparținem unui crez limitat sau unei școli; arta nouă nu înseamnă pentru noi o asociație de cuvinte clasificatoare, ci o temă de exprimare a unui nou tip omenesc. » Lajos Kassák, « Arta nouă în Ungaria » [L'art nouveau de Hongrie], *Contimporanul*, op. cit.

clairement que la rubrique générique consacrée aux revues permet plus encore que ce type d'aperçu l'accès simultané à tout un réseau humain, interpersonnel, ou encore à un ensemble de milieux de débat dont le but est la circulation et la légitimation auprès du public. Inaugurée, comme nous avons pu l'observer, par Linze, cette série de profils identitaires jouit d'un potentiel tout à fait particulier, du fait qu'il permet de saisir le réseau dans sa matérialité⁵³⁸.

Pour revenir à la proximité avec le réseau belge tissé autour des revues *De Driehoek* et *7Arts*, schéma de collaborations qui nous a permis de faire ce détour à travers les quelques profils périphériques que la publication roumaine accommode pour répondre à une tendance plus vaste d'échange et de fréquentation réciproque entre les pairs, quelques remarques s'imposent. Il faut noter que les relations entre *Contimporanul* et les tenants de l'avant-garde belge demeurent actives, malgré la disparition de *De Driehoek* en 1926. L'intérêt pour les poèmes de Linze, pour le travail plastique de Peeters, défenseur d'un art nonfiguratif et collectif, de Servranckx, épris de plastique pure, et surtout pour les initiatives de l'équipe de la revue *7Arts*, « la plus intéressante chronique du modernisme international »⁵³⁹, contribue à une reconnaissance visible de ces artistes et de leurs ambitions à Bucarest.

Néanmoins, après avoir annoncé en 1925 la préparation d'une enquête sur la poésie mondiale qui devait commencer inéluctablement par la Belgique, « car ce sont ses poètes qui, à commencer avec Verhaeren, nous ont révélé la beauté du monde moderne »⁵⁴⁰, demeurée à l'état de projet, *Contimporanul* n'aura l'occasion de renouer ses liens de collaboration qu'une année plus tard. Certes, la revue roumaine se confrontait déjà à des intermittences de parution, mais un deuxième motif entrainait en jeu. À une époque où le Pavillon belge de l'Exposition internationale des arts décoratifs de Paris (1925) ne réussit pas à ouvrir des perspectives alléchantes, malgré la diversité de l'offre artistique, et où le surréalisme occupait déjà le devant de la scène en France, comme en Belgique, sous l'influence de Magritte et du groupe « Correspondance », le constructivisme se voit déjà mis en sourdine.

⁵³⁸ À un niveau plus général et en faisant référence à la génération de 1810, dite des Jeunes-France, dans son rapport aux petites revues, Marie-Ève Thérénty discute la capacité de la petite presse d'accommoder une « matérialité bibliographique », et d'« incarner [...] des groupes visiblement constitués, des rencontres, des circulations ». Voir Marie-Ève Thérénty, « 'Une invasion de jeunes gens sans passé'. Au croisement du paradigme éditorial et de la posture générationnelle », *Romantisme*, n° 147, 2010, p. 43.

⁵³⁹ *Contimporanul*, n° 63, novembre 1925, IV^e année, p. 4.

⁵⁴⁰ « Nous ouvrons notre enquête sur la poésie mondiale par la Belgique car ce sont ses poètes qui, à commencer avec Verhaeren, nous ont révélé la beauté du monde moderne. C'est en effet lui qui nous parle passionnément pour la première fois de ce que le préjugé didactique excluait du lyrisme : la cérébralité, le mécanisme et le réalisme surnaturel de notre époque. On lui a découvert depuis un devancier : Walt Whitman, mais ce fut plus tard et trop tard. La parole est aujourd'hui à M. Georges Linze – aux poètes, peintres et constructeurs de Liège et de Bruxelles : imbus de modernisme parce qu'ils en ont la tradition. » Note de la rédaction, *Contimporanul*, n° 57-58, avril 1925, IV^e année, p. 6. [En français].

De son côté, comme nous l'avons déjà énoncé, *Contimporanul* se dirige vers une période de repli identitaire, tout en gardant son internationalisme. Confrontée à un contexte éprouvant, la revue entend contrecarrer les effets d'une période d'inflation artistique, voire de cet apport de capital artistique sans précédent qui débouche sur l'Exposition. Une fois de plus, *Contimporanul* fait preuve d'une subtile intelligence dans le champ et exploite son penchant internationaliste comme gage de continuité. C'est précisément cette dimension qui nous permet de ne pas nous borner au fort éclectisme qu'éprouve *Contimporanul* au-delà de l'année 1925 et de mettre en perspective la force de ses engagements de départ, parmi lesquels l'ouverture internationale s'est avérée une formule de légitimation extrêmement efficace.

Dans un tel contexte, le réseau belge sert de relais d'actualité et *Contimporanul* continue de publier des articles de Victor Servranckx, de Georges Linze, des reproductions de Dorimont, revient avec des informations sur le groupe « Anthologie » de Liège et rend hommage à la revue *7Arts*. Ainsi, en décembre 1926, dans le numéro 71 de la revue, en voisinage de quelques brefs aperçus sur une livraison récente de *Cahiers d'art*, sur le groupe « Zenit », et des commentaires attachés à la vie culturelle roumaine, *Contimporanul* donne une image très nuancée de l'activité foisonnante du groupe belge. Ceci est preuve suffisante pour confirmer que le réseau belge ne s'est pas dispersé une fois interrompus certains contacts, comme ceux avec le collectif de la revue *De Driehoek*, et encore que les options de collaboration de *Contimporanul* ne s'étaient pas altérées.

La ville de Bruxelles, et en général la Belgique et les Pays-Bas sont à présent en tête du mouvement d'art moderne. [...] Des quartiers entiers, l'ensemble de villes situées autour d'Anvers, ressemblent aujourd'hui à notre époque nouvelle. L'affichage, les réclames, enfin, tout ce qui contribue à l'aspect de la ville est transformé. Il y a plus de trois cenacles à Bruxelles, qui organisent des conférences, des concerts, publient et représentent tout ce que la nouvelle pensée crée ou expérimente. On n'en parle plus des salles d'expositions, des magasins et des librairies d'art nouveau. [...] Personne qui veut être au courant du modernisme et de ses dernières intentions les plus viriles ne peut se dispenser de cette revue.⁵⁴¹

Toujours prête à faire ressortir la complexité des enjeux traités par la publication belge dont on n'hésite pas d'admirer l'ouverture à une synthèse des arts explicitement revendiquée, dans le numéro 75 d'avril 1927, c'est à Pierre Bourgeois que la rédaction de Bucarest donne la

⁵⁴¹ « Bruxelles și în general Belgia și Olanda stau azi în fruntea mișcării de artă modernistă. [...] Cartiere întregi, orașele întregi în jurul universului au luat înfățișarea vremii noastre noi. Afîșajul, reclamele, în fine tot ce face aspectul orașelor s-a reformat. Există la Bruxelles mai mult de trei cenacluri care conferențează, publică, concertează și reprezintă tot ceea ce gândul nou a creat și experimentat. Nu vorbim de sălile de expoziție și de magazinele și librăriile de artă nouă. [...] Nimeni nu se poate dispensa de jurnalul acesta dacă vrea să zică la curent cu modernismul și cu acțiunile sale cele mai virile. » *Contimporanul*, n° 71, décembre 1926, V^e année, p. 11.

parole pour exposer les nouveaux acquis du groupement « 7Arts ». À côté de reproductions de Victor Servranckx⁵⁴², de Pierre-Louis Flouquet⁵⁴³, de De Boek⁵⁴⁴ et de Maurice Xhrouet⁵⁴⁵, d'un poème de sa propre plume⁵⁴⁶, publié en français, on retrouve l'article de Pierre Bourgeois « Aspects récents sur le mouvement moderne de Belgique. Architecture et poésie ». Placée sur une seule page, cette intervention est mise en évidence par la reproduction photographique de l'un des ensembles architecturaux réalisés par Victor Bourgeois, « La Cité Moderne » situé Place Coopérateurs à Bruxelles. En effet, l'impact de cette reproduction de la « Cité Jardin »⁵⁴⁷ est d'autant plus important, qu'il s'agit essentiellement d'une œuvre collective, comptant sur le concours du paysagiste Van der Swaelmen, sur Pierre Flouquet pour la réalisation des vitraux ou encore sur Karel Maes pour le mobilier. De plus, nous estimons que cet ensemble de bâtiments populaires d'inspiration cubiste, créé en 1922 et devenu à l'époque le siège d'une véritable colonie artistique, est le même auquel renvoyait George Linze dans sa première « Lettre » adressée à *Contimporanul* publiée dans le numéro 45 d'avril 1924.

Il n'est peut-être pas sans importance de rappeler, entre parenthèses, que cette collaboration faisait écho aussi aux entreprises de Janco qui avait déroulé entre 1923-1925 un projet de décoration pour les bureaux⁵⁴⁸ de la rédaction de *Contimporanul*, fortement marqué par le programme du groupe « De Stijl »⁵⁴⁹, surtout au niveau des compositions murales et des vitraux inspirés par Mondrian. Dans son numéro spécial d'avril 1925 consacré à « L'intérieur nouveau »⁵⁵⁰, *Contimporanul* publie quelques photographies des espaces et des objets de mobilier destinés à la rédaction et réalisés par Janco. À prendre en charge comme une mise en scène de la synthèse des arts, voire comme exemples d'une architecture picturale, les intérieurs de Janco évoquent d'autres initiatives similaires tel le studio-installation d'Erich

⁵⁴² Victor Servranckx, « Peinture n° 47 » (1923) dans *Contimporanul*, n° 75, avril 1927, VI^e année, p.2.

⁵⁴³ Pierre-Louis Flouquet, « Composition », *Ibidem*, p. 14.

⁵⁴⁴ Felix De Boek, « Peinture », *Ibidem*, p. 6.

⁵⁴⁵ Maurice Xhrouet, Sculpture, *Ibidem*, p. 10.

⁵⁴⁶ Pierre Bourgeois, « Sacramentale » (Bruxelles, 1927), *Ibidem*, p. 7. [En français.]

⁵⁴⁷ Pour ces informations et pour des détails concernant les artistes impliqués dans la réalisation de la « Cité jardin » de Berchem Sainte-Agathe, nous renvoyons à l'ouvrage d'Iwan Strauven, *Les frères Bourgeois. Architecture et plastique pure*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 2005, p. 15-29.

⁵⁴⁸ Voir Anca Bocăneț, « Architecture projects (1922-1938) », dans Anca Bocăneț, Ana Maria Zahariade (éds.), *Marcel Janco in Interwar Romania : Architect, Fine Artist, Theorist*, Bucarest, Simetria, 1996, p. 57.

⁵⁴⁹ Pour les projets du groupe « De Stijl », voir Nancy J. Troy, *The De Stijl Environment*, Cambridge Massachussets, MIT Press, 1983.

⁵⁵⁰ Le numéro spécial de *Contimporanul* contient les photographies suivantes : Marcel Janco « Redacție » [Rédaction] (p. 2) ; « Interior de redacție » [Intérieur de rédaction] (p. 3), « Birou » [Bureau] (p. 4), « Redacție » [Rédaction] (p. 7), « Vestibul » [Vestibule] (p. 11) dans *Contimporanul*, n° 57-58, avril 1925, IV^e année.

Buchholz⁵⁵¹ à dater de 1922 et familier à Arthur Segal⁵⁵² et aux artistes hongrois de Berlin, entre autres, ou les projets d'El Lissitzky pour ses espaces *Proun*, dont le seul qui a été réalisé remonte à 1923. Exécutés à Berlin, dans la proximité des activités du « Novembergruppe », et à la même époque où Schwitters commençait à travailler à son premier « Merzbau »⁵⁵³ à Hanovre, ce type d'interventions architecturales sur l'espace tridimensionnel avait acquis une certaine renommée, entrant dans un circuit de référence plus vaste, dont la réputation était assurée par les projets développés par Theo van Doesburg et Mondrian sous l'égide de « De Stijl ».

Pour en revenir à l'article de Pierre Bourgeois, il faut préciser d'emblée qu'il vient enrichir ce schéma d'une collaboration entre les arts, actualisant à son niveau des positions depuis lesquelles l'architecture, « déesse du quotidien et de l'abstraction »⁵⁵⁴, et la poésie participent à un idéal commun de renouveau de la société. Aussi, découvre-t-on à quel point les engagements progressistes de départ du groupe bruxellois ont trouvé une réalisation concrète, en réponse à des besoins sociaux et culturels précis. Ayant déjà exercé sa plume comme théoricien de l'architecture dans *7Arts*, le poète Pierre Bourgeois présente pour *Contimporanul* « un tableau synthétique des différents efforts de l'élite intellectuelle »⁵⁵⁵ belge.

Dans le sillage d'une série de mesures de « gestion » qui ont fait la renommée de *7Arts*, comme l'anonymat⁵⁵⁶ de la rédaction, sa circulation à prix minimal, un système de société coopérative pour sa propre maison d'édition, une périodicité adaptée au rythme de la saison culturelle, l'article de Bourgeois rejoint, en guise de bilan, quelques objectifs

⁵⁵¹ Pour une présentation plus détaillée des deux projets réalisés indépendamment l'un de l'autre, voir Krisztina Passuth, « El Lissitzky : le problème de la composition murale en Europe Centrale et de l'Est dans les années 20 » dans Gérard Conio [éd.], *Avant-garde russe et la synthèse des arts*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 167-171. Erich Buchholz est également mentionné par Huelsenbeck comme un « pionnier » dans Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, traduit par Joachim Neugroshel, New York, Viking Press, 1974, p. 84.

⁵⁵² Buchholz compte Segal, Huelsenbeck, Moholy-Nagy, Péri, Lissitzky ou encore Kemeny parmi les artistes familiers avec son studio. Voir Andrew McNamara, « Erich Buchholz, the inconvenient footnote within art history », *Art & Australia*, n° 39, décembre-février 2002, p. 262.

⁵⁵³ Décrit par Karin Orchard comme une « maison dans une maison », l'architecture des *Merzbauten* repose sur un « processus de croissance rhizomatique », « caractérisé par l'intégration, au sein de l'architecture déjà existante, des cavités et des grottes, de sorte que la construction spatiale se densifiait de l'extérieur vers l'intérieur [...] ». Voir Karin Orchard, « Les croissances spatiales de Kurt Schwitters », dans Henri Béhar, Catherine Dufour, *Dada, circuit total*, op. cit., p. 248-249.

⁵⁵⁴ Pierre Bourgeois, « Aspecte recente ale mișcării moderne în Belgia. Arhitectură și poezie » [Aspects récents du mouvement moderne de Belgique. Architecture et poésie], *Contimporanul*, n° 75, avril 1927, VI^e année, p. 8.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ Une note sur la première page du numéro inaugural annonce : « Les cinq – Pierre et Victor Bourgeois, Pierre Flouquet, Karel Maes, Georges Monnier – ne signeront pas leurs critiques. Ils entendent assumer collectivement la responsabilité de tous les articles. » Voir Daphné de Marneffe, *Entre Modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, op. cit., p. 204.

principaux du numéro inaugural de la revue. « La révolution artistique et l'ordre artistique sont indissolublement unis. L'art consiste à oser et à innover. [...] *l'art est une invention organisée* »⁵⁵⁷ – prônait-on en 1922. Cinq ans plus tard, la poésie est une « surexcitation des sens et de l'intelligence », « une révolte intellectualiste », l'architecture « une liberté-métier », tandis que la Belgique devient la patrie par excellence de « l'ordre révolutionnaire »⁵⁵⁸.

Ici comme ailleurs notre espoir infini est dans le pouvoir des plans et des matériaux. [...] La vie professionnelle d'un édifice exprimé dans l'idéal d'un matériau sain, voilà la promesse de l'art de bâtir. Des noms ? V. Bourgeois, De Ligne, Eggeriox, Hoebe, Hoste, Rubbers, quoi que l'on dise chez nous ce sont les architectes qui ont le plus réalisé parmi les artistes modernes.⁵⁵⁹

Il me semble que dès nos jours c'est uniquement en Belgique que cette avidité d'ordre révolutionnaire s'exprime dans la vie lyrique. Ailleurs les groupements modernistes sont séduits par des évocations verbales, par un chatouillement rêveur et chaotique : jeu pittoresque d'images, de mots et des sentiments. Chez nous, l'initiative de la production esthétique appartient à la jeunesse assoiffée de la synthèse des sens et de l'intelligence. Architectes et poètes symboliquement unifiés pour élever tout ce qui est nouveau au-dessus de la banalité effrayée. Parmi ces jeunes, il faut mentionner Léon Chenoy, Aimée Declercq, Georges Linze, Edmond Vandercammen [...].⁵⁶⁰

En effet, bien que la notoriété des tous ces noms confère à l'époque le statut de témoins privilégiés aux lecteurs roumains, les familiarisant avec une génération d'architectes et de poètes révolutionnaires et stimulant, sans doute, une francophonie toujours à la recherche de nouveaux appuis culturels, cette présentation s'impose – rétrospectivement – comme une prise de conscience qui déborde largement le texte même. À notre avis, cet effet résulte particulièrement de la liste de figures louangées parmi lesquelles on trouve, en accord avec de Marneffe, et dans le sillage de Prochasson⁵⁶¹, la catégorie « des jeunes intellectuels vitalistes attachés à réaffirmer la valeur de l'art comme 'outil de la transformation sociale' [...] 'pacifistes par vocation', qui avaient rejeté le nationalisme pour le socialisme. »⁵⁶²

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 232.

⁵⁵⁸ Pierre Bourgeois, « Aspecte recente ale mișcării moderne în Belgia. Arhitectură și poezie » [Aspects récents du mouvement moderne de Belgique. Architecture et poésie], *op. cit.*, p. 8.

⁵⁵⁹ « Ca și aiurea avem și noi speranța nesfârșită în puterea planului și ale materialelor [sic] *Viața profesională al [sic] unui edificiu exprimat prin idealul unui material sănătos iată făgăduința artei de clădi* [sic]. Nume? V. Bourgeois, De Ligne, Eggeriox, Hoebe, Hoste, Rubbers, orice s'ar zice arhitecții sunt la noi cei ce au putut realiza mai mult printre artiștii moderni. » *Ibidem*.

⁵⁶⁰ « Îmi pare că numai în Belgia se exprimă azi în viață lirică această aviditate unui ordin revoluționar. Aiurea grupările moderniste sunt seduse de revocarile verbale, de gădilatul visător și haotic: joc pitoresc de imagini cuvinte, sentimente. Inițiativa producției estetice la noi aparține tinereții setoasă de sintesa simțurilor și a inteligenței. Arhitecții și poeții uniți simbolic pentru ridicarea noului peste banalitatea înspăimântată. Dintre acești tineri trebuie numiți Léon Chenoy, Aimée Declercq, Georges Linze, Edmond Vandercammen [...]. » *Ibidem*.

⁵⁶¹ Voir Christophe Prochasson, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre (1900-1938)*, Paris, Seuil, 1993, p. 72.

⁵⁶² Daphné de Marneffe, *Entre Modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, *op. cit.*, p. 109.

De plus, surtout du côté des architectes, il faut signaler que le texte retient exactement les membres du Pavillon belge participant à cet « évènement mondial »⁵⁶³ que fut l'Exposition internationale des Arts décoratifs Industriels et Modernes de Paris, de 1925. Largement considérée comme le moment de ratification⁵⁶⁴ parisienne du constructivisme international – « La France a signé le pacte moderniste ! »⁵⁶⁵, souligne un journal belge de l'époque – l'Exposition qui s'est déroulée à Paris d'avril à octobre 1925 est doublement évocatrice. D'un part elle consacre une image occidentale, géométrique et apolitique du constructivisme, tandis que d'autre part, l'Exposition vient marquer une époque de « l'après-guerre », symbolisée par le Pavillon de l'*Esprit nouveau* réalisé par Le Corbusier et Ozenfant. Par conséquent, il nous semble pertinent de lire le texte de Pierre Bourgeois, sur cette toile de fond qu'est l'Exposition parisienne de 1925, contemporaine au fameux *Almanach d'architecture moderne*⁵⁶⁶ de Le Corbusier, qui nous permettra par la suite de mieux saisir les enjeux de cet éloge de la « jeunesse assoiffée de la synthèse des sens et de l'intelligence »⁵⁶⁷, dont le maître mot est le *retour à l'ordre*⁵⁶⁸.

La redéfinition de *Contimporanul* correspond, d'une manière toute à fait révélatrice, à cette vision de « l'ordre révolutionnaire » qui vient couronner l'activité des constructivistes belges. Cette formule permet de relever la posture identitaire de la revue roumaine, qui favorise depuis 1925 ce que Janco appelait un processus de réintégration à l'art des « lois organiques de la sensibilité et de la géométrie »⁵⁶⁹. Comme les constructivistes bruxellois, *Contimporanul* renonce progressivement à son radicalisme d'avant-garde pour une posture plus modérée. Ce sera donc le modernisme de *7Arts* que la revue roumaine tient à renforcer dans un numéro de 1926 qui rend hommage à la revue belge, approchant son centième numéro.

⁵⁶³ Pour un aperçu très intéressant de conflits engendrés par cette participation des « modernes » à l'Exposition de Paris, et notamment par l'exclusion de Henry van de Velde du Pavillon belge, voir la revue *La Cité : Urbanisme, Architecture, Art public*, n° 8, vol. 5, septembre 1925. Pour la version numérisée, voir <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaac192509-01.2.3&e=-----en-20--1--txt-txIN----->. [Consulté le 15 octobre 2014.]

⁵⁶⁴ Pour une discussion sur la réception française du constructivisme, consacré à Paris en 1925 dans sa version occidentale, géométrisée, dépourvue de tout héritage idéologique, voir Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven & London, Yale University Press, 1983, p. 187-238.

⁵⁶⁵ Charles Conrardy, « Promenades dans l'Exposition des Arts Décoratifs, Industriels et Modernes de Paris – 1925 », *La Cité : Urbanisme, Architecture, Art public*, op. cit.

⁵⁶⁶ Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Paris, G. Crès et Cie, 1925.

⁵⁶⁷ Pierre Bourgeois, « Aspecte recente ale mișcării moderne în Belgia. Arhitectură și poezie » [Aspects récents du mouvement moderne de Belgique. Architecture et poésie], op. cit., p. 8.

⁵⁶⁸ À ce propos, voir l'ouvrage de Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale (1914-1925)*, Paris, Flammarion, 1991.

⁵⁶⁹ Marcel Janco, « Arhitectura nouă » [L'Architecture nouvelle], *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, III^e année, p. 4.

7 *Arts*. Il faut dire que le mouvement moderniste d'après-guerre a rencontré ses défenseurs les plus illustres dans les pays de la Flandre. Une fraîcheur spirituelle, une vie exclusivement consacrée aux nécessités novatrices et l'esprit d'investigation ont rendus possibles autant des miracles de l'innovation. [...] Grâce à une poignée d'artistes (P. Bourgeois, V. Bourgeois, P. Flouquet, K. Maes, G. Monier) une revue hebdomadaire d'art nouveau paraît à Bruxelles depuis 4 ans. Au courant des derniers événements artistiques, littéraires, architecturaux de l'espace international, exclusivement modernistes, cette revue prend sur elle un rôle directeur et d'orientation parmi les artistes et face au grand public.⁵⁷⁰

Bien que *7Arts* continue d'être lue et commentée à Bucarest, les artistes roumains appréciant sa capacité de « lutter contre les idées étroites, régionalistes, non-esthétiques »⁵⁷¹, la productivité de ce réseau diminue progressivement du fait de la formalisation, voire d'une certaine routinisation, des relations entre les deux instances. Cette situation témoigne également d'un retour à un amas de connexions latentes. Il s'agit de la solidarité avec *L'Esprit nouveau*, avec les positions du Bauhaus, et même avec du *Stijl*, qui ont contribué de manière moins visible à la consolidation du programme esthétique défendu par *Contimporanul*.

3. Vers un retour à l'ordre (1925-1932)

3.1. Le modernisme retrouvé

Signe d'une division entre avant-garde et modernisme qui s'opère subrepticement vers la fin de l'année 1925, inaugurant la période de retour à l'ordre de *Contimporanul*, le changement de perspective n'affecte que la réception de la revue belge. D'un part, le filtre du modernisme s'applique à la majorité du réseau de revues recensées à Bucarest, s'étendant de *De Stijl* « combattant vigoureux de l'art moderne hollandais »⁵⁷² à *L'Architecture vivante*⁵⁷³, dirigée

⁵⁷⁰ « 7 *Arts*. Trebuie spus că mișcarea modernistă de după războiu a găsit în țările Flandrei pe cei mai iluștri apărători. O frăgesime spirituală, o viață exclusiv oțelită necesităților novatoare la spirit de investigație au făcut posibile atâtea miracole de creație nouă. [...] Grație unui mănunchi de artiști (P. Bourgeois, V. Bourgeois, P. Flouquet, K. Maes, G. Monier) apare de patru ani la Bruxelles o revistă săptămânală de artă nouă. În curent cu cele din urmă evenimente artistice, literare, arhitectonice ale internațional [sic] exclusiv moderniste, această revistă își asumă un rol conducător și de orientare între artiști ca și în marele public. » « Note », [Notes], *Contimporanul*, n° 64, V^e année, 1926, p. 7.

⁵⁷¹ « Notes. Livres. Revues », *Contimporanul*, n° 74, mars 1927, VI^e année, p. 9.

⁵⁷² « Note », [Notes], *Contimporanul*, n° 64, V^e année, 1926, p. 8.

⁵⁷³ *L'Architecture vivante. Documents sur l'architecture constructive*, (1923-1932), revue dirigée par Jean Badovici, chez l'éditeur Albert Morancé de Paris. Voir *Contimporanul*, n° 63, novembre 1925, IV^e année, p. 3.

par l'architecte d'origine roumaine Jean Badovici à Paris, à *Pasmo*⁵⁷⁴, « revue moderne tchèque », à *Vouloir*⁵⁷⁵ « organe des modernes de Lille », à *Horizont*⁵⁷⁶, revue tchécoslovaque qui a reçu le « baptême du modernisme » ou à *ABC*⁵⁷⁷ « la plus positive parmi les revues d'architecture, qui ne pardonne pas les erreurs du modernisme ». D'autre part, après une période d'effervescence qui marque la réalisation de la revue, située autour de l'année 1924, le noyau de discussions se déplace progressivement, entre l'ouverture aux questions socio-politiques et un programme esthétique hétérogène, orienté, selon Janco, vers « une conscience artistique clairement adaptée du point de vue économique et social à la nouvelle époque qui vient de naître »⁵⁷⁸. Ce programme est illustré notamment à travers une réflexion sur l'architecture et l'urbanisme, voire sur les « collaborations des arts avec l'architecture »⁵⁷⁹, poursuivie par Janco. Quelques interventions de Sandu Eliad sur le théâtre retiennent l'attention, sans pour autant réussir à baliser le terrain pour des transformations plus profondes. Considérée exclusivement au niveau théorique, la mise en débat d'une réforme des arts du spectacle se consomme entre les pages d'un seul numéro spécial de *Contimporanul* sur le « Théâtre et le Cinéma », lancé en 1925. Ce numéro est tourné vers l'avant-garde russe dès sa page de titre, dominée à son tour par un costume d'Alexandra Exter conçu pour le film de science-fiction « Aelita » (1924). C'est dans le sillage « de la révolution artistique russe et de Tairov » et Meyerhold, que Sandu Eliad entend approcher « la synthèse théâtrale » et proposer la « réhabilitation de la scène comme valeur spatiale, du décor comme volume, du texte comme un lasso »⁵⁸⁰. À la teneur d'ensemble de ce numéro spécial contribuent aussi quelques extraits du manifeste de Prampolini « L'atmosphère scénique futuriste »⁵⁸¹, des

⁵⁷⁴ *Pasmo, La Zone : Pamphlet international/The Zone : International pamphlet*, 1924-1926, éditée à Brno par les membres du groupe « Devetsil » : Artus Cernik, Frantisek Halas, Bedrich Václavěk. Voir *Contimporanul*, n° 63, novembre 1925, IV^e année, p. 4. Dans son deuxième numéro, la revue compte l'artiste roumain Filip Corsa parmi ses collaborateurs.

⁵⁷⁵ *Vouloir. Revue mensuelle d'esthétique néo-plastique*, (n° 1, 1924 - n° 26, 1927), fondée à Lille et dirigée par Felix Del Marle. Voir l'édition complète réimprimée en fac-similé, *Vouloir, Revue mensuelle d'esthétique néo-plastique*, Lille, Septentrion, 2004, 218 p.

⁵⁷⁶ *Horizont*, (1927-1932), revue éditée par Jirí Kroha et Jaroslav Svrček à Brno. Voir *Contimporanul*, n° 73, février 1927, VI^e année, p. 10.

⁵⁷⁷ *ABC. Beiträge zum Bauen* (1924-1928), revue fondée par Hannes Meyer, Hans Schmidt, Mart Stam et El Lissitzky, publiée à Zurich. Voir *Ibidem*.

⁵⁷⁸ Marcel Janco, « Estetica nouă » [La nouvelle esthétique], *Contimporanul*, n° 63, novembre 1925, IV^e année, p. 3.

⁵⁷⁹ Marcel Janco, « Un stil nou : arhitectura » [Un style nouveau : l'architecture], *Contimporanul*, n° 48, octobre 1924, II^e année, p. 2.

⁵⁸⁰ Sandu Eliad, « Teatrul Teatrului » [Le Théâtre du théâtre], *Contimporanul*, n° 55-56, 1925, IV^e année, p. 2.

⁵⁸¹ Prampolini, « Scenodinamica » [Scène-dynamique], *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, IV^e année, p. 5-6. [En français]. Fragment du manifeste « L'atmosphère scénique futuriste » de 1924. Dans Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 280-284. Le texte en italien a initialement été publié in *La Balza*, n° 3, le 12 mai 1915 et republié dans : *Noi* (Rome, 1924) et *Ma* (15 septembre 1924, II^e série, Vienne).

« surprises théâtrales »⁵⁸² de Marinetti et Cangiullo, un compte rendu de Janco pour la revue *G*, sur les expériences de Richter⁵⁸³ dans la cinématographie abstraite ou encore des fragments d'une conférence du critique de théâtre allemand, Julius Bab⁵⁸⁴. Très composite, nourri de formules originales futuristes dans le domaine du théâtre mais surtout de l'influence des constructivistes russes, ce numéro joue un rôle modeste et passager dans l'évolution de la scène artistique locale. Si on se rappelle l'activité de la compagnie théâtrale « Insula » [L'île], fondée en 1922 par Benjamin Fondane et l'acteur Armand Pascal, ancien élève de Copeau, dont l'activité révolutionnaire⁵⁸⁵ ne se retrouve que faiblement reflétée dans les pages de *Contimporanul*⁵⁸⁶, ce numéro est indicatif pour la fragilité du champ local. Moins apte à accommoder des entreprises qui bouleversent les rapports de domination et qui touchent en fin de compte au réseau institutionnel national (du Théâtre National au Salon Officiel), le contexte local ne cesse d'influencer la dynamique d'une avant-garde confrontée, ici comme ailleurs, à toute une série de défis, y compris aux aléas financiers d'une rédaction ou aux réactions du public, qui mettent le plus souvent un terme précoce aux initiatives réformatrices.

Pour schématiser, durant ces années de retour à l'ordre à dater, comme nous l'avons déjà signalé, à partir de 1925, il apparaît que la revue travaille à son propre enregistrement moyennant deux paliers. Un premier palier que l'on dégage ici concerne le virage progressif de *Contimporanul* vers le domaine plus spécialisé de l'architecture et de l'urbanisme, tout en essayant de préserver – alternativement – un lien avec l'activité artistique de ses protagonistes. Un deuxième palier participe d'une tentation plus générale de la revue de consolider le statut qui l'avait consacrée, au-delà des murs des ateliers et des salles d'exposition, celui de formateur de l'opinion publique.

⁵⁸² F. T. Marinetti, F. Cangiullo, « Conseil de révision », *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, IV^e année, p. 13. [En français.] Également publié dans *Littérature*, n° 3, 1 mai 1922, p. 18-24, nouvelle série. Voir F. T. Marinetti, F. Cangiullo, *Il Teatro de la sorpresa* (Milan, 11 octobre 1921) publié dans *Le Futurisme*, n° 2, 11 janvier 1922. Voir Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations, op. cit.*, p. 279-280.

⁵⁸³ Marcel Janco, [sans titre], *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, IV^e année, p. 9.

⁵⁸⁴ Julius Bab, « Actorul și casa sa » [L'acteur et sa maison], *Ibidem*, p. 11. Julius Bab est membre du mouvement national Volksbühne, fondé en octobre 1920 en Allemagne. Il s'agit d'une association neutre de toute affiliation politique qui militait, lors de ses conférences et réunions annuelles, pour la socialisation du théâtre. Pour ces informations et pour un tableau complet du rôle de ce mouvement dans la République de Weimar et bien au-delà, voir Cecil Davies, *The Volksbühne Movement. A History*, New York, Routledge, 2000.

⁵⁸⁵ Nous renvoyons ici aux témoignages de Sașa Pană, repris dans son ample volume de mémoires, qui décrit minutieusement l'atmosphère de la Maison d'art, l'emplacement choisi pour les spectacles du groupe « Insula », son programme de conférences, dont une de Fondane – « Pourquoi l'art actuel n'a-t-il pas un public ? » – organisée le 10 février 1923 ; son répertoire (réparti en trois catégories, selon Pană : « classique, théâtre moderne, éclectique, et théâtre original ») ; les propos théoriques de son activité (« dé-cabotiner l'acteur », l'authenticité des personnages, l'importance du texte). Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 147-153.

⁵⁸⁶ Voir une notice informative sur le groupe « Insula » dans *Contimporanul*, n° 30, 10 février 1923, II^e année, p. 3.

3.2. *Contimporanul* – virage vers l'ordre architectural

Émanant notamment de Janco, le développement d'un intérêt plus marqué pour l'architecture repose sur un faisceau de motivations esthétiques et éthiques redevable à une forte dépendance entre la ligne programmatique de *Contimporanul* et le réseau du constructivisme international. De manière tout à fait stratégique, Janco entend renforcer cette orientation dans une livraison dédiée à l'architecture lancée très peu après l'Exposition. À une époque de transformations multiples, il profite en quelque sorte de la visibilité et de la réputation de *Contimporanul* pour ajouter le message de l'architecture à cette atmosphère artistique foisonnante. Tout en renouant avec les préceptes qu'il avait lui-même défendus dans le « Manifeste des artistes radicaux » en 1918, Janco insiste sur la capacité de l'architecture à exprimer l'unité des arts et à se légitimer comme « l'art social par excellence »⁵⁸⁷. Des voix comme Le Corbusier⁵⁸⁸ ou Hans Richter⁵⁸⁹ répondent à l'appel de *Contimporanul* et même Vinea⁵⁹⁰ se fait remarquer par une de ses très rares prises de parole sur l'architecture, avec un article de fond qui défend la nécessité d'un style unitaire de l'époque moderne et qui dénonce ouvertement la montée du débat sur le nationalisme dans l'art. Pourtant, cette position de Vinea n'est pas singulière, des propos similaires étant exposés dans le « Manifeste activiste » lorsque l'auteur s'y prononce contre les deux directions du modernisme architectural roumain : le style Beaux-arts et le vocabulaire orientalisant du style byzantin. À ce propos, un extrait du manifeste de 1924 est évocateur : « Nos villes, nos routes, les ponts, les usines que nous bâtissons, l'esprit, le rythme et le style qui en découleront ne pourront pas être falsifiés par le byzantinisme ou le louisoleilisme, accablés par les anachronismes. »⁵⁹¹ En outre, ce numéro s'impose comme une référence dans la trajectoire de la revue, abondant en reproductions de maquettes, dont la plupart signées par Janco, mais aussi en photographies de projets architecturaux réalisés par Gropius, Taut, V. Bourgeois, Theo van Doesburg et Eesteren ou encore Mies van der Rohe et I. P. Oud.

⁵⁸⁷ Marcel Janco, « Arhitectura nouă » [L'Architecture nouvelle], *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, IV^e année, p. 3.

⁵⁸⁸ Le Corbusier, « Vers une architecture », *Ibidem*, p. 5. [En français]

⁵⁸⁹ Hans Richter, « Principii » [Principes], *Ibidem*, p. 2.

⁵⁹⁰ I. Vn [Ion Vinea], « Capitala Brumărescu » [La capitale Brumărescu], *Ibidem*, p. 1.

⁵⁹¹ Ion Vinea, « Manifest activist către tinerime » [Manifeste activiste adressé à la jeunesse], *Contimporanul*, n° 46, mai 1924, III^e année, p. 2. Traduit par Micaela Slăvescu dans Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op. cit., p. 115.

Afin de rendre compte de l'importance de ce penchant pour l'architecture et pour déterminer le degré d'autonomisation qu'un tel engagement procurait dans la durée, le point de vue exprimé en 1928 par Sandu Eliad, un des acteurs de date récente dans la configuration de collaborateurs de *Contimporanul*, est particulièrement parlant :

Dans tout le tas consistant de livres que nous avons reçus, soit de Pologne, soit des Pays-Bas, de France ou de Tchécoslovaquie, il n'y en a pas un seul qui ne montre dans ses pages une préoccupation principale pour la question de l'architecture de l'habitat et de la ville. Dans le tourbillon de transformations dans lequel nous vivons, la passion avec laquelle on refait des formes anciennes ou on en invente de nouvelles, fondées sur des nouveaux matériaux et des nouvelles possibilités, correspond entièrement aux exigences contemporaines concernant l'économie ou les nécessités de notre époque. Nous vivons de manière de plus en plus collective. [...] tout justifie le fort intérêt pour l'architecture et pour l'urbanisme, préoccupations principales des esprits modernes. Pourtant, en feuilletant ce tas de revues, une autre remarque s'impose presque involontairement, notamment le fait que le mouvement moderne a des racines bien profondes – le frontispice des revues indique 5-8 ou 10 ans d'existence, la profusion de nouvelles revues parues dans tous les coins du monde montre la forte vitalité du mouvement.⁵⁹²

Ce constat de la mobilisation collective dans la direction de l'architecture comme « préoccupation principale des esprits modernes » est également à prendre en charge comme une mise en page inédite du réseau de revues de *Contimporanul*. Un an auparavant, en janvier 1927, Janco insistait lui aussi sur cette solidarité artistique représentée, entre autres, par le modèle du *Werkbund*⁵⁹³ allemand, en faisant référence à un autre outil de rassemblement et d'actualisation du réseau de sociabilité, l'exposition : « Aujourd'hui nous avons dans les quatre coins du monde un groupe qui lutte dans le domaine de l'architecture pour un purisme nouveau et pour l'idéologie fonctionnaliste-constructiviste. Rassembler, unifier ces efforts est un problème pour demain. »⁵⁹⁴

⁵⁹² « Nu există revistă din teancul voluminos pe care l'am primit, fie ea din Polonia sau din Olanda, din Franța sau din Cehoslovacia să nu poarte în pagini drept principală preocupare problema arhitecturii a case și a orașului. În vârtejul prefacerilor pe cari le trăim, patima cu care se refac formele vechi și se inventă altele noi, bazate pe noi materiale și noi posibilități, corespunde în totul cerințelor de azi ale economiei și nevoilor veacului pe care-l trăim. Viața trăită din ce în ce mai colectiv [...] justifică interesul pătimaș pentru arhitectură și urbanism, principala preocupare a tuturor minților moderne. Și mai e o remarcă pe care involuntar o faci, răsfoind teancul de reviste, aceea că: mișcarea modernă a prins rădăcini adânci – frontispiciul revistelor înseamnă câte 5-8 și 10 ani de existență iar profuziunea de reviste noi, apărute în toate colțurile lumii dovedesc puternica vitalitate a mișcării. » Sandu Eliad, « Revistele » [Les Revues], *Contimporanul*, n° 77, martie 1928, p. 15

⁵⁹³ Créé en 1907, en Allemagne, le *Werkbund* est une association libre d'architectes, d'artistes et d'industriels. À l'exposition de Stuttgart de 1927 participent Le Corbusier, Bruno Taut, Adolf Loos ou Mies van der Rohe. Voir à ce sujet, Antonia Soulez [éd.], *L'architecte et le philosophe*, Liège, Éditions Pierre Mardaga, 1993.

⁵⁹⁴ « În toate colțurile lumii avem astăzi câte o grupare care luptă și în arhitectură pentru purismul nou și ideologia funcționalisto-constructivistă. A strânge, a unifica aceste eforturi este problema de mâine ». Marcel Janco, « Expoziția Werkbund : die Wohnung » [L'Exposition Werkbund : die Wohnung (L'Habitat)], *Contimporanul*, n° 72, janvier 1927, VI^e année, p. 9. Il s'agit de l'Exposition « Die Wohnung » de Stuttgart, de 1927.

On note encore, dans le texte d'Eliad, que tout en étant dotée d'une fonction légitimatrice, l'intégration de la publication roumaine à ce réseau d'allégeance est synonyme d'un dépassement de cet état d'isolation culturelle qui avait marqué sa percée éditoriale. Pourtant, la relation entre l'actualité du débat sur l'architecture et l'urbanisme et sa productivité avérée dans un temps long, celui des « racines bien profondes » du mouvement moderne, nous impose une remarque supplémentaire. Cette « vitalité » des revues, qui se vérifie tantôt au niveau de leur raccordement à l'actualité, tantôt au niveau de leur longévité, évoque un esprit contemporain qui est à comprendre à la lumière d'un retour à l'ordre, voire d'un retrait vers une époque de classicisme. En ce sens, l'écart qui s'installe entre les engagements de *Contimporanul* de 1923, lorsque la publication roumaine se raccordait au circuit de revues d'avant-garde et cette posture réflexive de 1928, nous aide à formuler toute une trajectoire identitaire entre affirmation et consécration dans le champ.

Il reste à établir tout un parallélisme entre la consolidation du pôle officiel par l'ascension des courants traditionalistes, la mise en place d'un programme architectural de revendication de la nation⁵⁹⁵, la réouverture du Salon Officiel en 1924 ou encore l'inauguration de l'Exposition d'Art roumain Ancien et Moderne⁵⁹⁶ au Jeu de Paume en 1925, d'une côté, et le retour à l'ordre de *Contimporanul*, de l'autre. Entre ces deux camps, nous retrouverons la figure incontournable de Marcel Janco, séduit comme Le Corbusier par le potentiel spirituel du vernaculaire, par la relation entre le folklore et l'abstraction pure⁵⁹⁷. À partir de 1925, Janco s'implique activement dans le grand débat national sur le patrimoine architectural et sur les priorités sociales de l'urbanisme. Son article du numéro spécial de *Contimporanul* consacré à l'architecture est tout à fait parlant à cet égard pour la rigueur théorique de Janco et pour la complicité de ses engagements avec les conceptions défendues

⁵⁹⁵ Voir à ce sujet, Carmen Popescu, *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture 1881-1945*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

⁵⁹⁶ L'exposition fait un tour d'horizon de l'art paysan roumain, à travers des régions géographiques et des traditions, réunissant peinture, architecture, céramique, des broderies. Préfacée par Henri Focillon, cette mise en scène est recensée comme une expression de la conscience nationale apte à définir l'art populaire dans ses données essentielles. Pour ces informations et pour une discussion plus ample sur l'Exposition du Jeu de Paume, voir Ioana Vlasiu, *Anii 20. Tradiția și pictura românească* [Les années 20. La Tradition et la peinture roumaines], *op. cit.*, p. 32-33.

⁵⁹⁷ Marcel Janco est responsable, entre autres, de la première attestation du terme « néo-roumain », avatar du « style national », dans un article de 1925 sur le concours du Palais communal de Bucarest, publié dans *Mișcarea literară* [Le mouvement littéraire] n° 13, 7 février, II^e année, p. 5. Dans cet article qui ouvre une série plus vaste consacrée à la question des concours nationaux d'architecture, Janco affirme : « Le programme du concours ne renonce pas au côté dilettante des façades du style néo-roumain avec des caractères différenciés correspondant aux territoires annexés. Ces 'styles' spécifiques existent-ils en réalité ou doit-on les fabriquer à l'occasion de ce concours ? Comment peut-on s'imaginer le Palais communal, y compris ses façades construites selon des conceptions variées, comme un dictionnaire de formes nationales ? [...] L'architecture est un art qui demande un effort collectif, non des idées et des styles individuels ».

par le Novembergruppe⁵⁹⁸, auquel appartenaient Gropius, Mies van der Rohe, Bruno Taut, autant de figures familières pour les lecteurs de Bucarest:

Les Usines, les Cité-Jardins, les Logements Sociaux, les Gratte-Ciel demandent une conception adéquate. Les rapporter aux styles morts serait un geste monstrueux et une preuve d'impotence. Toutes les valeurs essentielles de l'architecture doivent être revisitées : – *l'intérieur*, finalité unique de l'acte de bâtir – *l'urbanisme*, la finalité sociale de l'architecture – *l'esthétique*, raison fonctionnelle utilitariste d'un bâtiment.⁵⁹⁹

Simultanément à cette étape de repli identitaire de la revue, les prises de position de Janco affluent vers une vision de l'art qu'il identifie – dans son « Manifeste sobre »⁶⁰⁰ de 1930 – à la « vie sociale ». À l'instar de Le Corbusier, Janco envisage une collectivité où « l'optimisme artistique de la jeune génération » est traduit en termes de « Surface, Volume, Matière, Espace », un âge du « miracle des matériaux purs » et du « chant de la géométrie »⁶⁰¹. Cette confiance dans le renouvellement de la société, également prise en compte comme « un retour au degré zéro de Dada » par Philippe Sers⁶⁰², se veut une nouvelle perspective sur l'art comme démarche éthique, voire une réaction contre le nihilisme des dadaïstes ou dans les mots de Janco, l'art comme « résultat de l'expérience vécue et de la joie de vivre »⁶⁰³. Un même optimisme motivait le programme de la revue *G : Material zur elementaren Gestaltung*⁶⁰⁴, qui enregistrait les parutions de *Contimporanul* dans sa rubrique publicitaire. Ses directeurs, Richter et El Lissitzky, défendaient une posture de « calme intellectuel »⁶⁰⁵ comme expérience de la collectivité, promouvant la théorie de *l'elementare Gestaltung* non pas comme d'un autre « isme », mais comme fondement d'une nouvelle civilisation purifiée.

⁵⁹⁸ Charles Jenks discute cet aspect de l'implication du *Novembergruppe* dans la création d'œuvres collectives et des logements sociaux, et notamment leur participation à la formation du Conseil des Travailleurs de l'Art. Pour une discussion plus ample, voir Charles Jenks, *Mouvements modernes en architecture*, Bruxelles, Éditions Pierre Mardaga, 1995, p. 62.

⁵⁹⁹ « Uzinele, Orașele-Grădină, Locuințele Eftine, Sgărie-Norii își cer o concepție adecvată. Ale supunerii stilurilor moarte este o monstruoasă și cu dovadă de importanță. Toate valorile esențiale ale arhitecturii trebuiesc revizuite: '*interiorul*' – singurul scop al acțiunii de clădiri – *urbanismul* – scopul social al arhitecturii – și *estetica*, aceasta în sensul funcțional utilitarist al clădirii. » Marcel Janco, « Arhitectura nouă » [L'Architecture nouvelle], *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, III^e année, p. 3-4.

⁶⁰⁰ Cet intitulé métaphorique apparaît dans une notice qui accompagne l'article de Janco « L'architecture sociale ». « Le manifeste sobre » précède l'étude « L'architecture moderne en Roumanie », annoncée pour l'édition du 15 octobre 1930. Voir *Contimporanul*, n° 93-94-95, IX^e année, 1930, p. 16.

⁶⁰¹ Marcel Janco, « Arhitectura socială » [L'Architecture sociale], *Ibidem*, p. 14.

⁶⁰² Philippe Sers, *Sur Dada. Essais sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretiens avec Hans Richter*, Paris, Jacqueline Chambon, 1997, p. 97.

⁶⁰³ « L'art n'est plus une émotion sérieuse et importante, ni une tragédie sentimentale, mais simplement le résultat de l'expérience vécue et de la joie de vivre. » Témoignage de Marcel Janco repris dans *Ibidem*.

⁶⁰⁴ Pour une réédition complète de la revue, y compris pour la traduction en anglais des articles publiés en allemand en original, voir Detlef Mertins, Michael W. Jennings, *G : An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design and Film, (1923-1926)*, traduction par Steven B. Lindberg et Margareta Ingrid Cristian, Los Angeles, The Getty Research Institute Press, 2010.

⁶⁰⁵ « Intellectual calm – which means just as much for each individual among us as it does for the form of the living thing itself – will arise from sensing and knowing a collective task and from a common experience of fundamentals. », *G*, n° 5, mars 1926. *Apud Ibidem*, p. 183.

Sous l'emprise de Janco, devenu porte-parole de la revue, le profil de *Contimporanul* se situe au point d'intersection des tendances mises en avant par toute une galerie de figures de l'architecture internationale. Derrière son programme s'amassent les théories du « prophète »⁶⁰⁶ Le Corbusier sur « l'esthétique vivante » et le purisme, l'héritage du mouvement *Arts and Crafts* qui inspire le Bauhaus et l'Atelier d'art décoratif de Maxy et l'idéologie du Werkbund⁶⁰⁷ allemand, sans mentionner l'influence de Mies van der Rohe, « le plus important représentant de la génération moderne »⁶⁰⁸. Retenons, de ce réseau éclaté de références, un portrait de Le Corbusier dressé par Janco en mars 1929 :

Il est celui qui par la ligne de la simplicité impersonnelle, industrielle nous a convaincu de l'avenir de l'architecture. Du modernisme décoratif néo-plastique au baroque espagnol, toute l'Europe marchera sur ses pas lucides, se purifiant quotidiennement en se dirigeant vers la ligne viable, utilitaire et belle de Le Corbusier. Le Corbusier est un prophète.⁶⁰⁹

Cette juxtaposition de modèles engage implicitement une mise en perspective plus nuancée de la structure du réseau d'interactions de *Contimporanul*. Plus visible pendant cette période de retour à l'ordre, l'asymétrie du réseau correspond à un ensemble de facteurs des plus variés : la forte concentration de rencontres et de relations temporaires autour de l'Exposition de 1924, le caractère éphémère (*De Driehoek*) ou la longévité des collaborations (*De Stijl*, *L'Esprit nouveau*, *Der Sturm*, *7Arts*), l'attractivité des nouveaux entrants. Par exemple, ce dernier facteur rend l'aspect du réseau encore plus inégal qu'il ne l'est. Si dans son numéro 28 de janvier 1923, lorsqu'elle s'engage dans le circuit international d'avant-garde, *Contimporanul* compte sur une poignée de publications voisines, elle met peu à peu une rubrique entière à la disposition de son marché de revues, dont la recension s'étale sur plusieurs pages, comptant un nombre impressionnant de participants.

Nous l'avons noté dans l'aperçu de Sandu Eliad de 1928 : cet ensemble dynamique qu'est le réseau repose sur des collaborations moins prodigieuses, ainsi que sur d'autres plus durables. Elles se font en fonction du type de ressources du réseau (réputation, capital social,

⁶⁰⁶ Marcel Janco, « Despre arhitectura modernă » [Sur l'architecture moderne], Réponse à une enquête du journal *Cuvântul* [La parole] du 17 janvier 1929. L'article est repris dans Geo Șerban, *Intâlniri cu Marcel Iancu* [Rencontres avec Marcel Janco], *op. cit.*, p. 131-132.

⁶⁰⁷ Marcel Janco, « Expoziția 'Werkbund : die Wohnung' – arhitecturi » [L'Exposition 'Werkbund : die Wohnung' – des architectures], *Contimporanul*, n° 72, janvier 1927, VI^e année, p. 9.

⁶⁰⁸ *Ibidem*. Notons à titre d'information que Janco revient de manière beaucoup plus ample sur cette exposition dans un compte-rendu de *Contimporanul*, n° 77, mars 1928, VII^e année, p. 7. À cette occasion, il énumère la longue liste de participants à « Die Wohnung », insiste sur la théorie des « proportions pures » qui destitue toute idée d'esthétique et fait de nombreuses références très bien documentées au volume publié à l'occasion, *Wir ? Wie bauen. Internationale Neue Baukunst*, Julius Hoffman Verlag, 1928, préface par Ludwig Hilberseimer.

⁶⁰⁹ « Le Corbusier este acela care ne-a convins prin linia simplității impersonale, industriale de cele ce va deveni arhitectura viitoare. Pe urmele cercetărilor sale lucide a pășit întreaga Europă dela modernismul decorativ neoplastician și până la barocul spaniol deparazitându-se din zi în zi spre linia viabilă utilitară și frumoasă a lui Le Corbusier. Le Corbusier este un profet. » Marcel Janco, « Le Corbusier », *Contimporanul*, n° 80, mars 1929, VIII^e année, p. 3.

potentiel d'intériorisation / circulation du programme), ce qui mène à la consolidation d'un enchaînement de porte-paroles qui accompagnent la revue pour la plupart de son activité ou à la disparition précoce d'autres membres mineurs du circuit. De l'importance accordée à ces aspects, témoigne la dernière page génériquement consacrée aux revues, à la réclame, qui s'érige en page de réaction. Le numéro 59 de mai 1925 relève d'une évolution du point de vue graphique de *Contimporanul* qui emploie brièvement la formule des encarts publicitaires pour mettre en valeur son réseau. Simultanément, une classification par pays vient compléter la mise en circulation des revues. Au bout de quelques mois, la situation change radicalement, le numéro 61 d'octobre 1925 accordant un cadre fort restreint à la rubrique de presse.

Pendant cette époque de repli identitaire de *Contimporanul*, force est de constater, en accord avec Gisèle Sapiro⁶¹⁰, que la densité du réseau varie selon une catégorie rarement prise en compte, et même selon l'accès à l'information, qui se vérifie invariablement dans la page de réactions consacrée aux revues. Les intermittences de parution, le manque de suivi pour certains collaborations, l'avortement d'un ensemble de projets ou encore l'incapacité de relancer des initiatives (expositions, manifestes, conférences etc.) aptes à conserver et à enrichir la visibilité de la revue modifient le flux de l'information. Parmi les voies empruntées par *Contimporanul* pour gérer les rebondissements d'une telle situation, deux s'imposent de manière plus probante. D'un part, nous remarquons l'effort de la revue de conserver certains relais durables, soit en vertu de leur réputation dans le champ (*Der Sturm*, *L'Esprit nouveau*, *De Stijl*), soit grâce à la constance de leur engagement auprès du circuit de proximité de la revue roumaine (*7Arts*). D'autre part, on peut observer une spécialisation progressive du réseau de *Contimporanul* qui s'oriente vers un entourage formé particulièrement de revues qui accordent une place centrale à l'architecture et qui se revendiquent d'une forte ouverture internationale.

C'est donc en grande partie dans les ambiguïtés et les continuités d'un ensemble réticulaire d'influences qui rayonne autour de deux noyaux principaux, le Bauhaus et *L'Esprit nouveau*, que la revue roumaine trouve des réponses à ses préoccupations esthétiques et éthiques. Le passage à « la grande phase activiste industrielle », défendu dans le *Manifeste* de Vinea, profile sa finalité idéologique dans l'universalisme de l'architecture, vue comme un langage total, capable d'englober – par les lois communes de la « construction » – tous les

⁶¹⁰ Gisèle Sapiro accentue le fonctionnement relationnel de tout espace social, qui est à prendre en charge au-delà de l'interactionnisme symbolique promu par la théorie bourdieusienne du champ. Selon Sapiro, « l'analyse de réseaux fait dépendre très largement les chances de réussite de cette variable qu'est l'accès à l'information, au détriment d'autres variables tel que la fabrication des réputations [...] ». Voir Gisèle Sapiro, « Réseaux, institution(s) et champ », dans Daphné de Marneffe, Benoît Denis [éds.], *Les réseaux littéraires, op. cit.*, p. 48.

modes d'expression : le théâtre, le cinéma, la peinture et même la poésie. Du point de vue pratique, l'architecture offrait un cadre à l'imagination sociale des constructivistes et accommodait les enjeux communautaires du projet culturel de *Contimporanul*.

3.3. Le retour au journalisme culturel

Nous l'avons déjà souligné, à un état d'esprit sensiblement modifié de la revue contribue la résurgence de tout un ensemble de préoccupations socio-politiques, à rattacher soit à la situation locale, soit au contexte plus vaste de la scène internationale. Ainsi, au cours d'une livraison d'octobre 1925, la revue porte déjà les marques d'un fort éclectisme et rejoint sans doute une formule moins rigoureuse du journalisme culturel qui l'avait consacrée. À côté d'une prise de parole de Janco sur l'esthétique utilitaire et sur l'industrialisation comme « nouvelle raison d'être »⁶¹¹, on note une collaboration avec Panaït Istrati dont on publie la « Lettre d'adhésion et de soutien à l'Union des artistes ouvriers autodidactes »⁶¹². De même, parmi les fragments de prose et des poèmes épars, nous retrouvons une « Composition » de Sydney Hunt, une toile, « Étude de surface » de Janco, et une « Nature statique » de Gris, censée mettre en valeur un article de 1923 signé par N. Coudenhove Kalergi, « Pan Europe »⁶¹³. La page de réaction consacrée à l'espace éditorial international débute de manière suggestive par une note extensive sur la publication des *Œuvres complètes* de Pirandello par la NRF et s'arrête sur les dernières livraisons des *Feuilles libres* ou de *La Revue Européenne*, tout en se situant de manière lacunaire face au réseau d'avant-garde qui compte à peine quelques noms: *Ma*, *Pasmo*, *De Driehoek*, *Manomètre*, *Artwork*, *Der Sturm* ou encore, la revue suisse d'architecture, *ABC*.

Un bon nombre de livraisons s'accommodent de la nouvelle situation de *Contimporanul* soit par une amélioration certaine de la visibilité de l'activité d'avant-garde et de son réseau de publications, vers l'année 1926 lorsqu'on enregistre les parutions de *De Stijl*,

⁶¹¹ Marcel Janco, « Arhitectura de mâine » [L'architecture de demain], *Contimporanul*, n° 61, octobre 1925, IV^e année, p. 6.

⁶¹² Panaït Istrati, « Între frumusețile artistice și eliberarea omului » [Entre beauté artistique et libération de l'homme], *Contimporanul*, n° 61, octobre 1925, IV^e année, p. 2. Texte publié en roumain avec la mention suivante : « Article rédigé pour 'La revue des autodidactes' qui devrait paraître à Toulouse ».

⁶¹³ N. Coudenhove Kalergi, « Pan Europe », *Contimporanul*, n° 61, octobre 1925, IV^e année, p. 7. Article publié avec la mention du traducteur, Dr. Kurt Jarek.

de *La Révolution Surréaliste*⁶¹⁴ et qu'on publie même un entretien avec André Breton⁶¹⁵, soit en donnant l'impression d'équilibre. C'est le cas, par exemple, d'une livraison de décembre 1926, un numéro commémoratif qui se veut un hommage à Urmuz et dont la page de titre est dominée par une gravure d'Arp. (Fig. 16.)

Construit au niveau visuel autour des figures comme Sophie Taeuber-Arp, Janco ou encore Arp⁶¹⁶, dont on publie même un poème en allemand subtilement mis en relation avec un de ses « Reliefs » (Fig. 17.), ce numéro invite moins à un retour sur le pas de Dada, mouvement qui a lancé chacun de ces artistes à Zurich, mais à un retour à l'ordre. Nous savons qu'autant Janco qu'Arp⁶¹⁷ avaient choisi la voie progressiste et constructiviste de l'avant-garde, Arp se retrouvant en 1921, à côté de Haussmann, de Moholy-Nagy et de Pougny, parmi les signataires de l'« Appel pour un art élémentaire » publié dans *De Stijl*. Pour renforcer l'aboutissement au niveau visuel, tout en renouant avec le fameux essai d'Ozenfant et Jeanneret⁶¹⁸ de 1918 portant à peu près le même titre, un article de Janco fait découvrir l'héritage du cubisme, vu comme ferment de l'élémentarisme et de la « construction plastique ».

Le cubisme est le dernier maillon dans l'évolution de la peinture déroulée depuis quatre siècles. Il a posé le *problème de la construction plastique*. Uniquement à ce point une connaissance des *éléments plastiques* est devenue nécessaire. [...] La *réalité plastique* représente une construction de l'intellect et non pas du sentir humain. La réalité plastique est un monde fermé, une construction libre, un appareil émotif. [...] Tous ceux qui continuent à confondre l'art et la vie sont dans l'erreur, la *réalité ambiante* n'étant en rien identique ou analogue aux intentions de la *beauté plastique*.⁶¹⁹

Cette optique amène à tenir compte, entre autres, de quelques aspects très importants pour la réception du cubisme dans le paysage artistique roumain. Un premier aspect a été relevé par l'historienne et critique d'art Ioana Vlasiu qui voit dans la préoccupation des artistes roumains

⁶¹⁴ *Contimporanul*, n° 66, mai 1926, V^e année. Un large portrait d'André Breton réalisé par Marcel Janco est publié en page de titre de ce numéro. Nous retrouvons aussi trois autres portraits signés toujours par Janco, l'un de Ribemont-Dessaignes, un autre de Paul Éluard, et un dernier de Péret.

⁶¹⁵ Marcel Janco, « La André Breton » [Chez André Breton], *Ibidem*, p. 2.

⁶¹⁶ Hans Arp, « Gravure » (p. 1), « Relief » (p. 6) et le poème « Weissst du Schwarz du » (p.6). Dans *Contimporanul*, n° 71, décembre 1926, VI^{ème} année.

⁶¹⁷ Giovanni Lista offre une perspective éclairante sur la trajectoire artistique des anciens dadaïstes qui se séparent progressivement du mouvement qui les a consacrés. Pour ces informations sur Arp présentées dans notre analyse et pour une mise en perspective de la relation entre le dadaïsme et le constructivisme, voir Giovanni Lista, *Dada libertin et libertaire*, op. cit., p. 190 et respectivement p. 189-204.

⁶¹⁸ Amédée Ozenfant, Charles-Édouard Jeanneret, *Après le cubisme*, Paris, Crès & Cie, 1918.

⁶¹⁹ « Cubismul e ultimul inel în evoluția picturii de 4 secole încoace. El a pus problema *construcției plastice*. Numai în momentul acesta s'a cerut cunoașterea *elementelor plastice*. [...] *Realitatea plastică* reprezintă o construcție a intelectului, nu numai a simțirii omenești. Trebuie să conțină caracteristica lucrului compus, ordonat, pur. Realitatea plastică e o lume închisă o construcție liberă, un aparat émotiv. [...] Greșesc deci cei ce continuă să confunde mereu arta și viața, *realitatea ambiantă* neavând nimic identic sau asemănător cu intențiunile *frumosului plastic*. » Marcel Janco, « Cubism » [Cubisme], *Contimporanul*, n° 66, mai 1926, V^e année, p. 4. [Souligné par l'auteur]

Janco, Maxy, Michăilescu, ou encore Brauner, pour le cubisme, une réaction esthétique tardive censée remédier à une assimilation fragmentaire de l'abstraction.

De fait – souligne Vlasiu – l'art roumain d'avant la Première Guerre Mondiale avait plutôt assimilé des tendances primitivistes, fauves et même expressionnistes sans s'ouvrir sur le cubisme. Or, de tous ces mouvements d'avant-garde du début du siècle c'est bien le cubisme qui offrait l'alternative esthétique la plus rationnelle, la seule qui pouvait nourrir l'utopie d'une langue universelle, qui pouvait par conséquent préparer le terrain à l'internationalisme constructiviste. Il s'agissait donc de combler une carence et c'est certainement à cause de cela que l'installation des éléments cubistes [...] était ressentie comme indispensable.⁶²⁰

De plus, à lire Vlasiu, on peut également conclure sur une certaine improductivité du cubisme au niveau de la pratique artistique, le courant demeurant plutôt un acquis théorique qui n'entre que rarement dans le vocabulaire plastique des artistes roumains. Pourtant, tout en ayant comme point de repère les prises de parole théoriques d'un Janco, par exemple, il nous semble pertinent de noter l'importance du filon puriste qui, selon Antliff, « exploite les leçons de la guerre afin de discipliner la culture française »⁶²¹ et d'une tendance plus générale de l'espace français de « classiciser » le cubisme qui devient une « 'influence' stylistique »⁶²². De cette tendance témoigne un constat de Gris qui admet dans une lettre à Kahnweiler : « L'exagération du mouvement Dada et autres Picabia nous font apparaître classiques et cela n'est pas pour me déplaire. »⁶²³ De son côté, en 1926, dans un article du numéro 65 de *Contimporanul*, Janco pose explicitement la question de l'héritage cubiste à travers ce qui ressemble à un mouvement de reflux, vers l'ordre :

[Je peins] avec des abstractions, avec des fictions. [...] L'art est un mouvement vers la cristallisation. Il est une construction humaine qui doit se fonder sur une ligne d'ordre. C'est uniquement dans la mesure où une œuvre d'art se pose un problème, que l'on peut parler d'une intention artistique et d'une volonté créative. [...] À la surface, le cubisme a entraîné une désorientation, mais ce qu'on a acquis grâce au cubisme est d'une importance si forte pour l'art que, pour l'instant, les masses ne peuvent pas le voir.⁶²⁴

⁶²⁰ Ioana Vlasiu, « La fortune des idées constructivistes dans l'art roumain des années 20 : l'intégralisme », dans Magda Cârneci, Alexandru Beldiman, Mihai Oroveanu [éds.], *București anii 20-40 : între avangardă și modernism* [Bucarest les années 20-40 : entre avant-garde et modernisme], Bucarest, Simetria, 1994, p. 40. [En français.]

⁶²¹ Mark Antliff, Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, op. cit., p. 214.

⁶²² « Les valeurs et les aspirations culturelles de ce mouvement furent balayées par le formidable bouleversement social et culturel que provoqua la guerre pour ne laisser qu'une 'influence' stylistique. » *Ibidem*, p. 214.

⁶²³ Lettre de Juan Gris à Daniel Kahnweiler, *apud* Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre*, op. cit., p. 273.

⁶²⁴ « [Pictéz] Cu abstracții, cu ficțiuni. [...] Arta însă se mișcă spre o cristalizare. E doar o construcție umană ce trebuie să se întemeieze pe o linie de ordine. Numai în măsura în care o operă pune o problemă se poate vorbi de o intenție de artă, de o voință de creație. [...] Cubismul a produs la suprafață o dezorientare, însă ceea ce s'a dobândit prin cubism e de o atât de puternică însemnătate pentru artă întrucât pentru moment nu poate pătrunde până la 'masse'. » Marcel Janco, « Inițiere în misterele unei expoziții. Senzaționalele declarații ale Miliței Petrașcu și ale lui Marcel Iancu » [Initiation aux mystères d'une exposition. Les déclarations sensationnelles de Milița Petrașcu et Marcel Janco], *Contimporanul*, n° 65, 15 mars 1926, V^e année, p. 3.

Bien que ce type de problématisation n'empêche pas qu'un artiste comme Janco soit également critique par endroits à l'adresse du cubisme, il ne cessera de réitérer son importance du fait d'avoir ouvert « de nouveaux horizons à l'esprit » et d'avoir marqué l'évolution de l'architecture, envisagée – depuis le seuil de l'année 1933 – toujours comme « un art constructif positif »⁶²⁵. Cela n'est pas sans rappeler, en fin de compte, sa position de 1922, lorsqu'il considère – dans les pages de la très jeune publication qu'était alors *Contimporanul* – « l'abstraction » comme une « formule de la peinture pure », prônant la « qualité constructive »⁶²⁶ du cubisme.

De même, nous ajouterons un dernier aspect qui concerne l'accès, à travers le cubisme, à un héritage artistique tenu pour proprement français⁶²⁷. Ceci vient se conjuguer à un schéma plus large de la légitimité culturelle qui préside à la réalisation du projet identitaire de *Contimporanul*, inséparable d'une revendication du modèle français. Le cubisme ne contribuait pas seulement à renforcer l'actualité des débats menés au fil des pages de la revue roumaine, mais il apportait, dans un même mouvement, le poids de la tradition de l'avant-garde. Cette dimension non-contemporaine par excellence faisait précisément partie du discours spécifique au mouvement moderne de retour à l'ordre.

Fortement marquée par les théories utilitaristes de Le Corbusier, par les promesses de sa « machine à habiter »⁶²⁸ identifiée en 1930 à la nouvelle esthétique, à une réforme absolue de l'architecture et de la vie sociale, la posture de Janco domine l'étape de reconfiguration de *Contimporanul* tout en lui imprimant une direction qui s'identifie avec les préoccupations qui étaient les siennes. Cependant c'est grâce à ce réseau de Janco que la revue aboutit à conserver son internationalisme et à stimuler sa visibilité au sein d'un ensemble européen de promotion, et ce faisant, de contrebalancer la pression nationaliste locale. Nous savons que *G*, la revue de Richter et Lissitzky, fait la promotion de *Contimporanul* jusqu'à son dernier numéro de 1926 et que *Der Sturm* ne cesse qu'en 1927 de mentionner la revue roumaine dans sa page consacrée à la réclame. Pour sa part, malgré toutes les transformations et les

⁶²⁵ Marcel Janco, « Despre artele plastice și arhitectura nouă » [Sur les arts plastiques et l'architecture nouvelle], *Adevărul literar și artistic* [La vérité littéraire et artistique], n° 642, 26 mars 1933, XII^e année, deuxième série. Article reproduit intégralement dans Geo Șerban, *Intâlniri cu Marcel Janco*, op. cit., p. 158-159.

⁶²⁶ Marcel Janco, « Note de pictură » [Notes sur la peinture], *Contimporanul*, op. cit., p. 13.

⁶²⁷ Cette question provocante de la « naturalisation » française du cubisme et sa réception consécutive en termes de « tradition nationale » est plus amplement traitée par Thomas Hunkeler dans son article « Le cubisme. Art barbare ou art national ? », *Colloquium Helveticum*, n° 41, 2010, p. 145-159.

⁶²⁸ « Les données de la réforme en architecture coïncident avec les aspects mêmes de la vie sociale. Le temps des contraintes extrêmes et de la rationalisation se reflète dans les principes nouveaux. Les travailleurs intellectuels et manuels vivent le sacrifice de l'individu pour la totalité. La machine devenue force divine, grâce à la loi de l'effort minimal, transforme la maison du futur en 'machine à habiter'. [...] Marcel Janco, « Arhitectura socială » [L'architecture sociale], *Contimporanul*, n° 93-94-95, 1930, IX^e année, p. 10.

intermittences de parution qui affectaient sa viabilité, *Contimporanul* continue de recenser une publication comme *De Stijl* avec une même efficacité, suppléant en quelque sorte les lacunes de son propre appareil rédactionnel par sa participation à l'enregistrement de l'actualité d'avant-garde. C'est le cas d'un compte rendu consacré à un numéro anniversaire de *De Stijl*, qui fêtait « dix ans d'existence sous la direction de Theo van Doesburg »⁶²⁹, présenté dans le numéro 77 de *Contimporanul*, de mars 1928. Ainsi, de ce numéro qui affichait même un article sur Brancusi et le manifeste d'un groupe international d'architecture du Japon, dont on reproduit un fragment pour les lecteurs de Bucarest, *Contimporanul* donne une image particulièrement saisissante :

À en juger par le tableau graphique publié dans ce numéro anniversaire du *De Stijl* on se rend compte facilement de l'écho que ce mouvement dirigé par Van Doesburg a eu à l'étranger et on peut voir que la revue est lue autant en France, en Russie, en Tchécoslovaquie, en Angleterre, en Autriche ou en Allemagne qu'aux Pays-Bas. Ce numéro anniversaire à la typographie étonnante et de grand luxe graphique, contient du matériel publié en hollandais, en français, en allemand et une profusion de clichés.⁶³⁰

On l'aura compris : la précision de ce commentaire montre l'importance que la rédaction attachait à une publication forum comme *De Stijl*, à son ouverture internationale, et ce qui plus est à sa propre intégration à un circuit qu'il entend célébrer, selon ses propres aveux, dans cette « Rubrique d'hommages ». Par conséquent, de ce tour d'horizon font partie aussi des revues comme *Anthologie*, *Der Sturm*, qui « nous rend toujours le rythme juste du modernisme confiant, décidé et souriant », *Cahiers d'Art*, « la revue de Zervos [qui] a gagné une place de tête parmi les publications d'art européennes », *7Arts*, *L'Effort*, « journal d'information et propagande ouvrière qui paraît à Lyon », « *Ray*⁶³¹ – art miscellany », *L'Horizon*, *L'architecture vivante*, *Les Feuilles libres*, *Échantillons*⁶³² de Bruxelles dont on accentue le programme « Éclectisme, éclectisme, grouper sans distinction de tendances »⁶³³. Il faut également noter que cette « Rubrique d'hommages » comprend une référence inédite à une revue roumaine d'orientation surréaliste et dirigée par Geo Bogza sur laquelle on peut lire

⁶²⁹ « Reviste » [Les revues], *Contimporanul*, n° 77, mars 1928, VII^e année, p. 15.

⁶³⁰ « Iar răsunetul pe care l'au avut mișcarea, condusă de Theo Van Doesburg, în străinătate, se poate judeca după tabloul grafic publicat în numărul jubiliar al 'Stijlului', din care vedem că revista se citește tot atât în Franța, Rusia, Cehoslovacia, Anglia, Austria și Germania cât și în Olanda. Numărul jubiliar, o minune de tipar și de lux grafic, conține material redactat în Olandeză, Germană și Franceză și o profuziune de clișee. » *Ibidem*.

⁶³¹ *Ray-Art Miscellany* (1926-1927), revue dirigée par Sydney Hunt, qui fut une tentative d'introduire le constructivisme sur le sol britannique. Collaborations de Doesburg, Lissitsky, Gabo, Moholy Nagy.

⁶³² *Échantillons*, revue littéraire, parue à Bruxelles en dix livraisons, de janvier 1928 à octobre/novembre 1928, sous la direction de Lucien François et Albert Lepage.

⁶³³ Toutes ces références paraissent dans la rubrique « Reviste » [Les revues], *Contimporanul*, n° 77, mars 1928, VII^e année, p. 15-16.

le commentaire suivant : *Urmuz*⁶³⁴ « revue d'avant-garde de Câmpina, en rien provinciale, à laquelle nous souhaitons une bonne continuation »⁶³⁵.

Toujours préoccupée, comme nous avons eu l'occasion de l'observer, à se tenir à un panorama international de légitimation, durant toute son activité, *Contimporanul* fait peu de références au champ local de revues. À l'exception de *Punct* qui jouit d'une solidarité plus marquée de la part de *Contimporanul*, confirmée dans une déclaration édifiante à plus d'un titre du numéro double de février 1925 : « *Punct* et *Contimporanul* sont les seuls organes de l'avant-garde roumaine »⁶³⁶, uniquement l'éphémère *75HP* se fait cautionner par *Contimporanul*. Ni *Integral*, revue lancée en mars 1925 et active jusqu'en 1928 sous l'égide de Maxy, ni *unu*, fondée en avril 1928 par Sașa Pană et anticipée par la revue *Urmuz*, saluée néanmoins par *Contimporanul*, ne trouvent leur place dans la publication de Vinea et Janco.

Tandis que plusieurs raisons de fond, dont la plupart liées aux conflits personnels entre les membres des groupements concurrentiels ou encore aux écarts de nature esthétique, pourraient être invoquées pour motiver leurs désaccords et le manque de solidarité qui s'empare du champ local, un arrêt obligé s'impose. Comme on peut s'attendre de la part d'une publication qui a déjà un certain statut dans le monde du journalisme culturel roumain et qui s'est proposé d'influencer toute une génération de réformateurs, *Contimporanul* n'hésite pas à revenir au bout de huit ans d'activité éditoriale sur son rôle et sur les valeurs défendues par son programme. Par conséquent, cette posture qui rend compte d'un ordre nouveau, se trouve bien résumée et explicitée dans le numéro 79 de février 1929.

En premier lieu, la tâche de défendre la finalité de l'entreprise journalistique de *Contimporanul*, dans sa dimension collective, est assumée par Vinea. En se positionnant ouvertement contre « le cancan des vieilles publications », contre l'antisémitisme, contre « la guilde des écrivains », contre « les conférences non-politiques [...] et les valeurs médiocres montées à la tribune officielle »⁶³⁷ ou le pathétisme des politiciens, Vinea ajoute : « *Contimporanul* a une souplesse et une hardiesse [...] qui lui permettent de rester seule. [...] »⁶³⁸. Invariablement, cette prise de parole de Vinea, qui réfute le journalisme de « guérilla, des fuites embarrassées par des issues trop étroites », et « les duels agressifs », se plaçant plutôt du côté de la « chevalerie », et d'une manière d'écrire qui « n'a connu d'autre

⁶³⁴ *Urmuz*, revue lancée par Geo Bogza à Câmpina. Paraît irrégulièrement entre janvier et juillet 1928 et compte cinq livraisons.

⁶³⁵ « Reviste » [Les revues], *Contimporanul*, n° 77, mars 1928, VII^e année, p. 15.

⁶³⁶ *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, III^e année, p. 12.

⁶³⁷ Lafcadio [Ion Vinea], « Pro și contra » [Pour et contre], *Contimporanul*, n° 79, le 1^{er} février 1929, VIII^e année, p. 2.

⁶³⁸ *Ibidem*.

guide que la vie, ni d'autres lois que son esprit », est un renouvellement des aveux fondateurs de *Contimporanul*.

En deuxième lieu, c'est à Romulus Dianu, journaliste et poète très proche de l'entourage de Vinea, de consolider la réputation de la revue, et – en particulier – de défendre la pureté de ses engagements contre une nouvelle génération qui pointe à l'horizon, celle dont « l'enthousiasme et l'adhésion risquent de compromettre le mouvement »⁶³⁹.

Chez 'Contimporanul', nous avons démarré une grande œuvre de nivellement du domaine littéraire, encombré par de faux tombeaux et par des monuments funéraires [...]. Ce qui pour nous était une prérogative de l'intelligence [...] c'est-à-dire une attitude de fronde, nous apparaît multiplié en milliers de formes, comme une photo médiocre qui se fait imiter. [...] Ne contemplons pas le succès. Ne récompensons pas nos lecteurs. C'est là exactement ce que nous nous sommes proposé de faire dans notre publication. [...] Nous ne lançons pas de manifestes et nous ne faisons pas de promesses. Nos convictions et nos idées sont, en définitive, un cadeau gratuit que nous offrons à nos lecteurs, sans avoir la moindre dette envers eux. Mais le lecteur est pervers. [...] Une revue ne peut pas être culturelle. [...] Ici se situe l'équivoque qui pourrait préjudicier 'Contimporanul' [...]. L'art que nous promouvons a été interprété par beaucoup comme une forme de culture, car il y a dès nos jours dans notre pays toute une série de revues 'd'avant-garde' que nous rejetons comme faisant partie de notre substance cérébrale et auxquelles nous adressons un chaleureux rappel à l'ordre. Suite à toutes ces explications indispensables, notre programme est aisément décelable et je suis exempt de tout autre type de promesse.⁶⁴⁰

Bien qu'il repose sur des conditions mondaines bien précises, qu'il ne cesse de divulguer ponctuellement, ce texte est, dans une large mesure, dirigé contre les imitateurs de *Contimporanul* et plus particulièrement contre la revue d'orientation surréaliste *unu*, indirectement prise pour cible dans cette intervention. Compte tenu du rattachement générique de la publication à un champ de préoccupations dont les limites débordent les enjeux littéraires, il importe, bien entendu, de considérer que ses propos n'ont pas de contours singuliers. Pour cette raison et pour des principes qui concernent strictement un rapport difficile entre *Contimporanul* et la revue *unu*, précisons qu'aussi bien ce conflit que la question plus vaste de l'enchâssement dans la réalité politique et sociale de l'espace journalistique local en cette fin des années vingt se retrouvent discutés dans la partie suivante de notre thèse.

⁶³⁹ Romulus Dianu, « Provocarea cititorului » [La provocation du lecteur], *Contimporanul*, n° 79, 1^{er} février 1929, VIII^e année, p. 4.

⁶⁴⁰ « Provocarea cititorului. Noi la *Contimporanul* croişem începutul unei mari opere de nivelare a terenului literar înconbrat de morminte false şi de monumente funebre [...]. Să nu dorească succesul. Să nu-şi recompenseze cititorii prin nimic. Este exact ceea ce vrem cu toţii să facem în această publicaţie. [...] Nu lansăm manifeste şi nu facem promisiuni. Credinţele şi ideile noastre sunt, în definitiv, un dar gratuit pe care-l facem cititorului, nedatorindu-l nimănui. Dar cititorul e pervers. [...] O revistă nu poate fi culturală. [...] Aici e echivocul care ar putea prejudicia 'Contimporanul' [...] Arta ce se face aici, a fost luată de mulţi drept o cultură, Deacea apar astăzi în ţară o seamă de revistele de 'avantgardă' pe cari nu le recunoaştem plăsmuire din substanţa noastră cerebrală şi sufletească şi cărora le trimitem astăzi apelul călduros de a reveni la ordine. » *Ibidem*.

Pourtant, à ce point de notre démonstration, la rencontre avec ce type de discours qui, à l'évidence, mobilise collectivement toute une série d'enjeux autoréflexifs et qui vise à redimensionner le rôle de la revue, nous amène à constater qu'il repose sur des finalités qui n'échappent pas à une duplicité constitutive⁶⁴¹. Ceci est à la fois un texte de rupture qu'un texte qui estime renforcer le pouvoir dans le champ et l'ancrage institutionnel de la revue. Pourtant, bien que sa teneur d'ensemble le rapproche de toute une série d'enjeux et de mécanismes d'autolégitimation qui sont ceux d'un manifeste, ce discours est mis à mal par son contexte même. Autrement dit, ce nouveau programme de la revue – déclamé par un nouvel entrant sur la scène des porte-paroles de la rédaction, soit par une voix sans autorité, démunie de toute bannière du pouvoir symbolique, autre que la parole collective – nous semble indiciel pour un état de crise de *Contimporanul*.

Nonobstant, cette considération ne signifie aucunement que la publication était devenue un projet éditorial, voire une communauté qui s'exposait à un état de fatigue, ni que ce projet était un échec qui s'ignore. Les rapports avec *Integral*, tout comme la relation plus ouvertement concurrentielle avec *unu* lui permettent de conserver son autorité. En outre, la portée de ce très suggestif « rappel à l'ordre » adressé essentiellement au groupe « Unu » est une tentative de mainmise et de contrôle du champ de revues « d'avant-garde ». Toujours sur ce point, ajoutons que ce « rappel à l'ordre » se construit en contrecoup à une triple contestation. Il s'agit de s'opposer à une nouvelle société (le groupe « Unu ») et à une génération d'artistes immédiatement postérieure (Pană, Brauner, Voronca, Bogza ou Stephan Roll) véhiculant une nouvelle esthétique, soit au surréalisme, dont les enjeux ont été refoulés par *Contimporanul*. En conséquence, on a affaire à un contexte extrêmement éprouvant pour *Contimporanul*, ce qui détermine la revue à mettre en gage toutes ses ressources pour conserver son autorité.

Or, pendant cette époque de repli, son ouverture internationale, concrétisée dans les efforts de la rédaction pour couvrir une actualité artistique très diverse, demeure une des conditions essentielles qui garantissent cette autorité. Le regard de *Contimporanul* est prioritairement orienté vers le monde des expositions parisiennes ou belges (le Salon d'automne, les manifestations à la galerie Pierre Loeb, l'exposition de Servranckx au Palais

⁶⁴¹ Pour un débat théorique plus nuancé sur la duplicité des manifestes littéraires, qui sont à la fois des discours de rupture et des interventions dans l'espace public régies par un « code institutionnel », nous renvoyons à Pascal Durand, « Pour une lecture institutionnelle du 'Manifeste du surréalisme' », *Mélusine*, n° VIII, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, p. 117-195.

des Beaux-Arts) couvrant aussi une riche documentation sur l'activité d'un Alberto Sartoris⁶⁴² dans le domaine de l'architecture fonctionnelle, ou sur les conférences d'un Le Corbusier⁶⁴³. Certes, il faut dire qu'une bonne partie des textes frôle les confins temporelles de l'actualité, évoquant plutôt des lieux communs, décalés par rapport à ce qu'offrait la scène internationale de l'époque. On reprend ainsi des références aux préoccupations pour une théorie de la scène de Schwitters, des textes sur l'art abstrait d'Arp⁶⁴⁴, mais on revient à un intérêt – inauguré, entre autres, par Janco dans les premiers numéros de *Contimporanul* – pour les gravures sociales, véritables véhicules d'un « langage international »⁶⁴⁵, d'un Albert Danaens.

Quant à la scène locale, nettement plus visible par rapport à l'actualité internationale, on s'attache conventionnellement à relater l'activité foisonnante du monde de l'art. Pendant l'année 1929, il faut compter pas moins de trois manifestations qui rassemblent des artistes ayant participé plus ou moins directement au réseau de sociabilité de *Contimporanul*: l'exposition du « Groupe d'art nouveau »⁶⁴⁶ et les expositions personnelles de Mattis Teutsch⁶⁴⁷ et d'Iser. En 1930, parmi une majorité d'articles consacrés à la vie politique, *Contimporanul* revient avec d'amples commentaires sur une nouvelle exposition collective du groupe « Contimporanul » où on assiste systématiquement à un retour aux classiques, voire à la résurgence d'« une panoplie d'épées croisées, l'expressionnisme et le cubisme »⁶⁴⁸.

⁶⁴² Alberto Sartoris, « Elemente ale arhitecturii funcționaliste. Procesul raționalist » [Les éléments de l'architecture fonctionnaliste. Le processus rationaliste], *Contimporanul*, n° 96-97-98, janvier 1931, X^e année, p. 7. Voir également, Alberto Sartoris, « Elemente ale arhitecturii structurale » [Les éléments de l'architecture structurale], *Contimporanul*, n° 100, 1931, X^e année, p. 10 ; Alberto Sartoris, « Proiect pentru o catedrală » (reproduction), dans *Contimporanul*, n° 100, 1931, X^e année, p. 10 ; Alberto Sartoris, « Obiectul raționalismului » [L'objet du rationalisme], *Contimporanul*, n° 102, janvier 1932, XI^e année, p. 7.

⁶⁴³ Jeanneret, Le Corbusier, « Noi forme ale artei practice » [Des formes nouvelles de l'art pratique], *Contimporanul*, n° 99, septembre 1931, X^e année, p. 9-11. Conférence présentée par Le Corbusier au cinquième Congrès annuel de la Fédération Internationale des unions intellectuelles de 1928, prononcée à Prague.

⁶⁴⁴ Hans Arp, « Despre arta abstractă » [Sur l'art abstrait], *Contimporanul*, n° 101, décembre 1931, X^e année, p. 2.

⁶⁴⁵ Eugen Relgis, « Albert Danaens », *Contimporanul*, n° 99, septembre 1931, X^e année, p. 13.

⁶⁴⁶ Exposition du Groupe d'art nouveau (Petrașcu, Janco, Maxy, Brauner, Michăilescu, Brătășanu, Mattis Teutsch, Brauner), du 1^{er} avril 1929, organisée à la Salle de l'Académie des arts décoratifs de Maxy. Voir *Contimporanul*, n° 81, mars 1929, VIII^e année, p. 4. Nous soulignons que la revue surréaliste *unu* aura une tout autre approche par rapport à cette exposition de 1929, au sein de laquelle s'affirme la nouveauté de la peinture de Brauner.

⁶⁴⁷ Mattis Teutsch, Exposition personnelle à la Salle Hasefer. Voir *Contimporanul*, n° 87, 24 novembre 1929, VIII^e année, p. 4.

⁶⁴⁸ Emil Riegler-Dinu, « Cei patru de la Sala Ileana : Râmniceanu, Iancu, Petrașcu, Codreanu » [Les quatre de la Salle Ileana : Râmniceanu, Janco, Petrașcu, Codreanu], *Contimporanul*, n° 90-91, avril 1930, IX^e année, p. 14.

3.4. Du label « *Contimporanul* » à l'auto-dissolution de la revue

En fin de compte, toutes ces stratégies de raccord à l'actualité et l'ensemble de prises de parole qui relaient *Contimporanul* à une nouvelle posture n'auraient pas eu la même importance si elles n'étaient prises à témoin d'un processus plus vaste qui mène à la dissolution du groupe et à la cessation de l'activité de la revue. À cet égard, il est significatif de considérer que pendant toute cette période de passage vers une mise en exergue définitive de son label, suivie, paradoxalement, par l'arrêt de l'activité de *Contimporanul*, deux autres éléments, fort retentissants d'ailleurs, contribuent à la reconnaissance de son statut dans le champ.

Annoncée d'emblée dans le numéro 33 de mars 1923, à l'époque de fondation de la revue, la visite de Marinetti était censée ouvrir le cycle de conférences internationales sur l'art nouveau promu par *Contimporanul*. À l'évidence, cette visite ne se concrétise que beaucoup plus tard, en 1930. Hautement symbolique, sa présence en Roumanie se faisait initialement associer à la constitution des réseaux et des alliances aptes à intégrer et à propulser un groupe marginal sur la carte de l'avant-garde européenne. Envisagé, en 1923, comme une liaison médiatique en faveur d'un espace dépourvu d'instance légitimante, Marinetti jouera néanmoins un rôle particulier dans le schéma des relations qui se tissent entre les revues roumaines. Non seulement aura-t-il une contribution digne de sa réputation, en marquant la fin de *Contimporanul*, mais sa visite aboutira à ce qu'on peut appeler un « succès de scandale », devenant l'objet d'une forte dispute entre les deux générations de l'avant-garde locale. Bien que ce dernier aspect soit traité dans la deuxième partie de cette thèse, consacrée au groupement surréaliste « Unu », contentons-nous de dire que cette visite de Marinetti – reçu par l'Académie Roumaine, par *Contimporanul*, par l'Union Intellectuelle et par la Société des Écrivains Roumains – se matérialise au grand mécontentement des surréalistes qui refusent toute association aux événements organisés en son honneur.

Pour sa part, *Contimporanul* promeut cette visite officielle dans son numéro de décembre 1930. En fait, c'est précisément cette même livraison qui médiatise un autre événement symbolique, spécialement dans la vie des surréalistes, et qui concerne la mort de Maïakovski, désigné en termes de « chef de file des futuristes russes communistes », et encore comme « poète officiel des Soviets »⁶⁴⁹. Ensuite, la revue de Vinea et Janco relance le débat sur le succès remporté par la présence de Marinetti à Bucarest dans sa livraison de janvier

⁶⁴⁹ R. D. [Romulus Dianu], « Note. Cărți. Reviste » [Notes. Livres. Revues], *Contimporanul*, n° 93-94-95, 1930, IX^e année, p. 15.

1931, tout en accentuant son rôle stratégique en ce qui concerne le « maintien des relations à l'étranger »⁶⁵⁰. Il s'agit notamment de rendre public un autre événement prestigieux, les fêtes d'Arles, organisées à l'occasion du centenaire Mistral en septembre 1930, qui réunit autant Marinetti, en qualité de représentant des pays latins, que des délégués de Roumanie⁶⁵¹, de Grèce, d'Italie et de nombreuses personnalités comme Léon Daudet, Henri Bosco, Charles Maurras. Sans pour autant estimer ouvertement tirer profit de l'ambiguïté politique que ces événements associés à la droite intellectuelle européenne⁶⁵² puissent avoir sur son image, augmentant, en hypothèse, son lectorat et sa circulation, *Contimporanul* met en évidence la dimension cosmopolite des fêtes d'Arles et la contribution de Marinetti à l'intégration de la Roumanie dans un espace de débat international.

Notre ami, F.T. Marinetti, créateur de l'art futuriste et grand animateur du modernisme, envoie à la Roumanie, grâce à ce numéro de la revue « CONTIMPORANUL », le signe de son souvenir et de son amour, un hommage chaleureux, sous la forme d'un émouvant ouvrage que nous publions ci-dessus, « L'incendie de la sonde de Moreni ». C'est avec bonheur que « Contimporanul » enregistre l'écho de cet intérêt qu'il porte à notre pays, intérêt qu'elle a su cultiver pendant 15 ans d'activité ininterrompue, de relations et de revirements intellectuels avec les personnalités de l'Occident créateur, parmi lesquelles celle de Marinetti. À cette occasion nous relevons sans réserve un autre succès de notre pays, qui a été remporté grâce à cette même activité du groupement de « Contimporanul » qui vise le maintien de relations à l'étranger. Il s'agit de la récente manifestation de F. T. Marinetti, tenue aux fêtes d'Arles, lors du centenaire de Mistral, où en sa qualité de porte-parole des pays latins, il a présenté cet éloge passionné des intellectuels roumains⁶⁵³ devant les représentants de la culture mondiale, ce qui a attiré l'intérêt unanime pour notre pays.⁶⁵⁴

⁶⁵⁰ *Contimporanul*, n° 96-97-98, janvier 1931, X^e année, p. 2.

⁶⁵¹ Du côté roumain, des détails sur cette manifestation sont repris par la très controversée publication de la droite nationaliste, *Gândirea*, dirigée par N. Crainic, participant d'honneur au Centenaire. Une plaque de bronze, offerte par Crainic, symbolisant l'amitié roumano-française et réalisée par Oscar Han, est déposée aux pieds du buste de Mistral, au musée Arlatan. La revue *Gândirea* consacre une édition spéciale à ces événements. Nous reproduisons ici un extrait du compte rendu des fêtes : « [Mistral] le prophète du génie néolatin et de l'unité de la race méditerranéenne. Pour cette raison, tous les peuples néolatins ont participé aux fêtes du centenaire et même tous les érudits mistraliens de l'Europe. La Roumanie a été représentée par Nichifor Crainic et Pamfil Șeicaru. C'est rare qu'une délégation remplisse de manière plus brillante la dignité qui lui a été confiée. Vu le caractère pittoresque des fêtes, notre costume national [...] a suscité l'admiration de tous les participants. [...] Le *Journal de Paris* en a pris des photos. Le numéro spécial de *Gândirea* consacré à Mistral, avec un résumé en français des articles, a été distribué dans une centaine d'exemplaires. [...] *Action française* et la revue *Latinité* ont reproduit avec de grands éloges les articles de Ion Dimitrescu et celui de Pamfil Șeicaru. » Voir Alexandru Bădăuț, *Gândirea*, n° 10, octobre 1930, p. 361. Notons également que la revue roumaine reproduit quelques fragments tirés de la presse française qui présente l'événement en question, tout en soulignant le manque de suivi dans les publications de Roumanie.

⁶⁵² Cette association entre Charles Maurras et Nichifor Crainic, figure-phare de la droite roumaine orthodoxiste et ethnocentriste, est débattue dans l'article de Traian Sandu, « De Charles Maurras à Lucien Rebatet : un alibi de droite français pour le fascisme roumain de la Garde de Fer ? », dans Olivier Dard, Michael Grunewald [éds.], *Charles Maurras et l'étranger. L'étranger et Charles Maurras*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 169-193.

⁶⁵³ À la commémoration du centenaire, organisé à Arles en septembre 1930, participent d'éminents délégués de France, d'Italie, de la Grèce, de Catalogne, notamment Marinetti, le délégué italien, et M. Crainic, le député roumain, et de nombreuses personnalités comme Léon Daudet, Henri Bosco, Charles Maurras. Après l'inauguration de l'exposition de peintures et sculptures de Lourmarin, les invités se rendent au musée Arlatan pour le couronnement du buste de Mistral. « Une plaque en bronze [réalisée par Oscar Han] où est figurée l'amitié franco-roumaine et offerte par le député Crainic avait été posée au pied du buste. Tout autour avaient

Dans l'ensemble, cet exposé à titre introductif avait le rôle de familiariser le lecteur avec une personnalité de renommée internationale et d'accommoder son aura de prestige. Marinetti avait à son tour marqué sa tournée roumaine par une suite de trois conférences⁶⁵⁵ déclamées en français devant l'auditoire de Bucarest et célébrant les « futuristes » de la « Cité des sondes »⁶⁵⁶ par un poème, « L'incendio della sonda »⁶⁵⁷. Un extrait du « reportage lyrique de Marinetti »⁶⁵⁸ est publié par *Contimporanul* dans sa livraison triple de janvier 1931 :

L'automobile des futuristes roumains est un merveilleux papillon crépusculaire. [...] Tel un démon ailé traversant son ciel natal. Rouge noir. [...] Qui est-ce qui nous oblige à ralentir cette course effrénée? Et puis, tout d'un coup, on s'arrête, les nerfs, les ressorts, la peau en flammes, entourés par le noir immense et gras qui brûle. [...] On est dans l'énorme et tragique Cité des Sondes [...] On peut compter plus de trois cent sondes. [...] Quel miracle ! [...] Rien ne l'encombre. Colonne de lave, irritée et exaltée, à la fois liquide et solide, la sonde déploie voluptueusement ses bras jusqu'au zénith et les immerge ensuite dans le sang de la terre qui reçoit le baptême de sa force [...].⁶⁵⁹

pris place des jeunes gens et des jeunes filles en costumes allégoriques qui représentaient les principaux personnages de l'œuvre du poète ». Voir André Rousseaux, « Les fêtes du centenaire de Mistral à Arles et à Loumarin », *Le Figaro*, le 13 septembre 1930. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k296354c/texteBrut>. L'événement a été intensément critiqué dans la *NRF*. Voir aussi la réaction de N. Crainic : « Frédéric Mistral a été surnommé le 'poète sage' par Charles Maurras. Ce Paris de Proust et de Gide, le Paris de Valéry et Jouve, ce Paris de l'aventure intérieure et de l'égoïsme maladif l'apprécie mal et le goûte encore moins. Mistral nous révèle tout une autre France que celle de la *Nouvelle Revue Française*. », *Gândirea*, novembre 1930, p. 391.

⁶⁵⁴ « Prietenul nostru F.T. Marinetti, creatorul artei futuriste și marele animator al modernismului, trimite României prin numărul de față al 'Contimporanului' semnul amintirii sale și al dragostei ce-i păstrează, omagiul său călduros, în emoționanta lucrare ce publicăm, 'Incendiul sondei din Moreni'. 'CONTIMPORANUL' e fericit să înregistreze acest ecou al interesului pentru țara noastră pe care a știut să-l cultive printr-o activitate neîntreruptă, timp de 15 ani, de relațiuni și schimbări intelectuale cu personalități din occidentul creator, de talia lui Marinetti. Numai acest prilej permite rezervei noastre să releve și un alt succes al țării datorit aceleiași activități de întreținere a legăturilor cu străinătatea, desfășurată de gruparea „Contimporanului”. Este recenta manifestare a lui F. T. Marinetti, la serbările din Arles pentru centenarul lui Mistral când în calitatea sa de purtător al cuvântului țărilor latine a adus intelectualității române în fața reprezentanților culturii mondiale, acel elogiu înflăcărat care a stârnit interesul unanim pentru țara noastră. » Notice introductive au poème de Marinetti, signée par la rédaction. Dans *Contimporanul*, n° 96-97-98, janvier 1931, X^e année, p. 2.

⁶⁵⁵ À l'invitation de l'Association culturelle italo-roumaine, Marinetti propose trois conférences prononcées en français : « Le futurisme mondial », « L'art plastique moderne » et « La littérature italienne contemporaine ». Apud Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*, op. cit., p. 174.

⁶⁵⁶ F. T. Marinetti, « L'incendio della sonda », *Contimporanul*, n° 96-97-98, janvier 1931, X^e année, p. 2. [Texte en roumain]

⁶⁵⁷ Selon Paul Cernat, ce poème est repris sous le titre « Sonda di Moreni » dans l'anthologie *Poeti del futurismo 1909-1940*, scelta e apparato critico di Glaucio Viazzi, Milan, Longanesi, 1978. Voir Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*, op. cit., p. 176.

⁶⁵⁸ Nous renvoyons pour ce syntagme et pour une perspective critique sur l'étape « post-avant-gardiste », de déclin, de *Contimporanul* à *Ibidem*.

⁶⁵⁹ « Automobilul futuriștilor români care mă duce, e un fluture crepuscular vrăjit. [...] Ca un demon sburător prin văzduhu-i natal. Roșu negru. [...] Cine ne silește să domolim goana așa? Apoi, de odată, ne oprim frigând în nervi, în arcuri, în piele cu marea beznă grasă ce frige în preajmă. [...] Suntem în imensa și tragica Cetate a Sondenelor [...] Numărăm trei sute de sonde [...] Magie ! [...] Dar nimic n-o poate distra. Coloană de lavă, iritată și fericită de-a se simți lichidă și solidă în același timp, sonda își deșiră volubil brațele până'n zenit, apoi le cufundă jos în sânge și, așa, botează de oribilă forță dealuri țărini și case fugare. » F. T. Marinetti, « L'incendio della sonda », *Contimporanul*, n° 96-97-98, janvier 1931, X^e année, p. 2. [Texte en roumain]

Sans entrer dans le détail, nous limitons nos remarques à faire ressortir le caractère officiel de cet événement national. À ce titre, il faut souligner qu'il s'étend bien au-delà d'une solidarisation des « contemporains » à l'esprit futuriste, Vinea⁶⁶⁰ en tête, qui n'hésite pas à se laisser emporter par la fascination de ce rituel purificateur, performé à Moreni, réunissant toutes les couches des lettres roumaines. Cet enthousiasme sans précédent attaché à la figure de Marinetti est parlant, en premier lieu, pour l'émancipation du champ culturel local, réformé vingt ans après son accueil réservé du « Manifeste » de 1909, et, en deuxième lieu, pour une pactisation tacite de *Contimporanul* avec ce versant de la culture dominante, systématiquement contesté par une revue comme *unu*.

Un autre élément, qu'il convient de rapporter à cette fin qui est la ratification du label de *Contimporanul*, concerne la modification de son statut. Au seuil d'une décade d'action dans le monde du journalisme culturel⁶⁶¹, c'est toujours dans ce numéro triple⁶⁶² de janvier 1931 que la revue annonce la fondation de sa propre maison d'édition, solution déjà adoptée, sous des auspices similaires, en mars 1930 par la revue *unu*, gagnée aux thèses du surréalisme.

Comme nous l'avons déjà noté plus haut, quelques mois avant sa disparition, afin de célébrer son centième numéro et sous une signature *a fortiori* collective, *Contimporanul* fait paraître un manifeste anniversaire, « Nous... »⁶⁶³. Renouant avec une pratique notamment employée par *Der Sturm*, qui réservait sa livraison de clôture d'une année éditoriale à un tableau synoptique réunissant contributions et collaborateurs, la publication roumaine accompagne son manifeste d'un tableau intitulé : « Aspect synthétique de l'évolution de 'Contimporanul', des influences dégagées et des œuvres réalisées »⁶⁶⁴. Tandis que le lectorat est appelé à prendre note d'un acte d'autolégitimation doublement revendiqué comme tel, un portrait de groupe rassemblant les membres de la rédaction, réalisé par Milița Petrașcu et publié en page de titre, vient renforcer l'efficacité de cet échafaudage identitaire.

Fortement marqué par une crise plus ample qui affecte l'ensemble de l'espace public, ce manifeste est un recours à l'idée communautaire qui a motivé l'entreprise journalistique de *Contimporanul*, lancée une dizaine d'années auparavant :

⁶⁶⁰ Un des témoignages les plus évocateurs de cet événement qui demeure toujours très peu documenté, appartient à Milița Petrașcu, qui raconte le fameux voyage de Marinetti dans la zone pétrolière de Moreni, en compagnie des avant-gardistes de *Contimporanul*. Voir Victor Crăciun, *Milița Petrașcu. Statuia nefăcută. Convorbiri și eseuri* [Milița Petrașcu. La Statue incréée. Conversations et essais], Cluj-Napoca, Dacia, 1988, p. 59.

⁶⁶¹ L'appartenance de *Contimporanul* à la sphère du journalisme culturel est explicitement revendiquée dans un article signé par Emil Riegler-Dinu, « Semne noi » [Des signes nouveaux], n° 93-94-95, 1930, IX^e année, p. 2.

⁶⁶² Cette information est rendue publique dans le numéro triple de 1931, voir *Contimporanul*, n° 96-97-98, janvier 1931, X^e année, p. 14.

⁶⁶³ « Noi... » [Nous...], *Contimporanul*, n° 100, 1931, X^e année, p. 1. [Souligné dans le texte].

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 3.

Nous... ceux ici présents, nous avons senti et pensé de manière similaire et nous avons toujours gardé une bonne opinion l'un de l'autre, éprouvant aussi de l'admiration. C'était la seule façon de donner un appui et une finalité à notre groupement. Nous avons voulu une vie et une expression libre et totale pour chacun. [...] Nous n'avons imité personne, nous n'avons rien divisé en syllabes, nous n'avons répété les mots de personne. Du tout début, les noms que vous avez trouvé ici ont résonné avec ceux qui à l'étranger ont marqué de nouveaux commencements. Nous n'avons répondu à aucun appel : en Europe, nous avons été parmi ceux qui ont arboré le drapeau.⁶⁶⁵

Il ressort clairement que les deux dimensions qui légitiment la société des « contemporains » sont autant son historicité, source incontestable d'autorité, que la singularité de leur projet, voire de leur engagement artistique et social. Pourtant, leur point de vue est celui d'une société close dont la force de contestation – spécifique aux avant-gardes – ne s'oriente ni contre un état du monde, ni contre un ordre esthétique ou commercial dominant mais contre ses épigones qui paraissent à foison et qui alimentent tout un système concurrentiel à réprimer.

Nous ne sommes pas, pourtant, responsables de notre victoire et nous ne nous solidarisons pas avec les progénitures involontaires. [...] Les vitrines, les affiches, les maisons, les meubles, les tableaux, les décorations font la preuve de la victoire de nos principes et de notre zèle investigateur. [...] Nous avons été parmi ceux qui ont su décoder le style de l'époque et lui donner une voix. Nous, ceux ici présents, nous ne demeurerons les prisonniers de personne, et d'autant moins, des captifs de notre passé. En politique les révolutions se font pour aboutir à de nouvelles institutions, ce qui n'est pas valable pour l'art. Nous proclamons notre état de révolution permanente contre tout ce qui devient procédé, système, recette, gargarisme, dans l'art : quel que soit l'ordre chronologique, du réalisme ossifié jusqu'au surréalisme en putréfaction, tout peut rentrer sous le même épitaphe de l'impuissance et de l'épuisement.⁶⁶⁶

Peu enclins à redéfinir leur credo, mais sur un ton qui apparaît de plus en plus polémique, les tenants de *Contimporanul* exhibent une volonté de tout déclasser, soit le « réalisme » qui vient d'amont, soit le surréalisme qui prétend marcher en aval, au nom d'un « état de révolution permanente ». En analysant la spécificité des textes manifestaires, Marcel Burger souligne que ce qui est de mise pour les avant-gardes concerne surtout et d'abord leur propre

⁶⁶⁵ « Noi... cei de aci, am simțit și am gândit la fel, am avut din capul locului, unii despre alții, o bună părere, care mergea până la admirație. Numai așa gruparea și acțiunea noastră avea o îndreptățire și un scop. Noi, cei de aci, am vrut, pentru fiecare, o viață și o expresie liberă și deplină. [...] Nu am imitat deci pe nimeni, nu am silabisit și repetat nimic. Din capul locului, nume pe care le-ați găsit aici, au sunat alături de cei ce au făcut în străinătate primele începuturi. Nu am răspuns nici unui apel: am fost, în Europa, dintre cei ce au ridicat steagul. », « Noi... » [Nous...], *Contimporanul*, n° 100, 1931, X^e année, p. 1.

⁶⁶⁶ « Noi însă, nu suntem răspunzători de victoria noastră și nu ne solidarizăm cu progeniturile involuntare. [...] Vitrinele, afișele, casele, mobilierul, tablourile, decorațiunea, sculptura, poezia, întreagă producția de artă și artizanat a zilei, constituie dovada biruinței principiilor noastre și a râvnei noastre investigatoare. [...] Am fost dintre cei ce au isbutit să descifreze stilul unei epoci și să-i găsească un glas. Noi, astăzi, cei de aci nu înțelegem să rămânem prizonierii nimănui, cu atât mai puțin, captivii trecutului nostru. În politică revoluțiile se fac pentru instituții noi, în artă nu. Ne proclamăm în stare de revoluție permanentă față de tot ceea ce devine procedeu, sistem, rețetă și gargară, în artă: indiferent de ordinea lor cronologică, dela realismul osificat până la suprealismele în putrefacție, totul se poate închide sub același epitaf al neputinței și al istovirii. » *Ibidem*.

renouvellement, le défi de « gérer un processus de rupture perpétuelle »⁶⁶⁷. Selon Burger : « [...] chaque intervention d'un groupe vise à faire mieux et plus fort dans le rejet. À ce jeu de surenchère, les principaux adversaires d'un groupe ce sont les autres groupes d'avant-garde, ainsi que le groupe lui-même toujours en proie à une ritualisation funeste. »⁶⁶⁸

Cependant, même si le discrédit jeté sur les groupements concurrentiels autant que l'allégeance à un « état de révolution permanente » sont des visées qui satisfont pleinement la logique des avant-gardes, vu le contexte éprouvant de *Contimporanul*, il nous semble que leur effet est plutôt dé-sécurisant. Dans cette optique, le radicalisme de ce discours de la revue permet de mieux passer sous silence un projet culturel qui a perdu son ancrage social, voire une communauté qui a vu sa raison d'être diminuer. De la sorte, on peut conclure que les visées manifestaires de *Contimporanul* ne sont qu'un leurre censé infléchir la réception et la réaction du lectorat et de pallier à une crise plus profonde dont la gravité mène le groupe à l'effondrement. Nous décelons ainsi dans la trajectoire de la revue une analogie entre la manière par laquelle *Contimporanul* avait employé l'illusion de réseau pour légitimer sa période d'affirmation et cette illusion d'avant-garde qui définit sa dernière prise de parole collective.

Envisagé à un moment qui fait date dans l'histoire de la revue, ce manifeste anniversaire est en fin de compte une déclaration d'auto-dissolution⁶⁶⁹. En prolongement de son retour à l'ordre, l'« état de révolution permanente », c'est-à-dire la validation d'un renouvellement perpétuel, se traduit en termes de succès, malgré le statut précaire de la revue. Il vient confirmer le prestige d'une revue devenue institution dont l'autorité est garantie en dehors de l'existence d'un groupe ou d'une tribune de presse. Suite à ce tournant symbolique dans la carrière de la revue, *Contimporanul* connaîtra encore deux parutions, une en décembre 1931 et une autre, en janvier 1932. Sauf quelques lignes à titre prophétique, dont la lecture renvoie en creux à la norme de la « révolution permanente » (« Je reste éveillé toute ma vie. Je ne commence jamais. Je continue. Tout arrêt m'agace »⁶⁷⁰) tirés d'un poème de Jacques G. Costin, publié dans le dernier numéro de *Contimporanul*, il n'y a aucun avis quant à la cessation prochaine de son activité éditoriale. Chacun de ces derniers numéros s'aligne sans

⁶⁶⁷ Marcel Burger, *Les Manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002, p. 197.

⁶⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁶⁹ Marcel Burger propose une classification tripartite des manifestes, envisageant d'abord les manifestes de fondation, les manifestes de maintien et, ensuite, les manifestes d'auto-dissolution. Pour cette dernière catégorie, voir *Ibidem*.

⁶⁷⁰ Jacques G. Costin, « Imn esenței » [Hymne à l'essence], *Contimporanul*, n° 102, janvier 1932, XII^e année, p. 2.

contretemps sur une suite potentiellement prodigieuse de parutions, renouant ponctuellement avec le legs d'un état constitutif d'avant-garde.

Avec ce numéro 102 de janvier 1932, la revue lancée par Vinea de concert avec Janco en avril 1922 cesse son activité éditoriale. Un double terrain d'observation, l'un interne à la revue, qui témoigne d'un épuisement des enjeux de son projet culturel, l'autre externe, déterminé par un contexte politique qui rend difficile le développement et le renouvellement de l'avant-garde locale, nous permet de mieux saisir les motivations qui précèdent le retrait des publications réformatrices de la vie publique. En ce début des années 30, ce n'est pas uniquement *Contimporanul* ou ses publications voisines du point de vue esthétique, telles *Integral* (1925-1928), qui recourent à l'auto-dissolution, mais aussi les branches locales des mouvements internationaux perçus en termes conflictuels, comme le surréalisme, représenté par la revue *unu* et dans une moindre mesure par *Alge* [Algues]⁶⁷¹.

Conclure, en définitive, sur un moment d'incompatibilité entre les enjeux de l'avant-garde et la réalité objective du champ culturel roumain, à partir des années 30, rend compte d'un état de clôture du champ. En outre, les variations esthétiques mises à part, une forte coïncidence engendrée par l'arrêt plus ou moins simultané de plusieurs projets d'avant-garde devient aisément décelable. Ainsi, c'est toujours en 1932 que *Contimporanul* et, à quelques mois d'écart, la revue surréaliste *unu*, comptant cinquante parutions, cessent de paraître. Elles sont suivies de près par *Alge*, feuillet éphémère d'orientation surréaliste qui disparaît en 1933 au bout de neuf livraisons. Ce qui plus est, aucun autre projet similaire ne leur fera suite jusqu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, qui rend possible, pour un très court intervalle, l'émergence du groupe surréaliste « Infra-noir » (1945-1947).

Pour la période de l'entre-deux-guerres, la disparition des groupements d'avant-garde indique l'avènement d'un monde fermé, infréquentable pour les formations artistiques mineures, qui affirment des postures identitaires irréductibles et s'érigent contre les valeurs dominantes. De fait, il faut également retenir que s'il y a une crise de l'espace public qui affecte le renouvellement des engagements artistiques auprès d'une avant-garde esthétique, voire une motivation extérieure qui préside à la disparition de telles sociétés, ce moment de clôture est à associer à un désengagement plus profond au niveau des groupes d'avant-garde même. Comme on l'aura remarqué dans le cas de *Contimporanul*, cette dernière motivation interne joue un rôle essentiel dans le processus d'auto-dissolution d'un groupe et dans la cessation consécutive de l'activité éditoriale d'une publication.

⁶⁷¹ La revue *Alge. Revistă de artă modernă* [Algues. Revue d'art moderne] paraît irrégulièrement en deux séries, comptant six livraisons entre 1930 et 1931 et respectivement trois en 1933.

4. Le Constructivisme en expansion. Repères pour un réseau local

Le champ roumain de production culturelle traverse entre 1924 et 1928 une période particulièrement riche sous l'effet du développement d'un réseau local de la petite presse d'avant-garde qui compte *75HP*, *Punct* et *Integral*. Bien qu'on n'envisage pas ces publications comme un sous-ensemble conditionné exclusivement par l'activité, y compris par le capital symbolique, de *Contimporanul*, il faut souligner que leurs enjeux identitaires dépendent en partie du projet culturel de la revue de Vinea et Janco qui pèse sur les échanges internationaux et sur la mobilité des collaborateurs de ce marché restreint de l'avant-garde locale.

Régi par un consensus de fond auquel adhèrent tous les agents du processus de renouvellement social et artistique, débouchant sur une vision progressiste, internationaliste, syncrétique de l'art, et par une logique concurrentielle imminente, l'espace local de l'avant-garde est pourtant polarisé. Ainsi, à mesure que les nouveaux entrants font leur percée éditoriale, une première branche émerge. Cautionnée par *Contimporanul*, elle réunit *75HP* et *Punct*, les deux ne dépassant pas le seuil de l'année 1925. Ensuite, une seconde branche est créée à partir de mars 1925 autour du groupe et de la revue *Integral*, dirigés par Maxy, associé au « Novembergruppe » et ancien collaborateur de *Contimporanul*, désormais en rupture avec la communauté de Vinea et Janco. Certes, il faut rappeler qu'à ce schéma s'ajoute un troisième participant, le groupe d'orientation surréaliste « Unu », qui fait l'objet d'une analyse approfondie dans la partie suivante de cette thèse. Formé en 1928, « Unu » donne un nouveau souffle à l'héritage *intégraliste* et conteste ouvertement la centralité et la posture d'autorité de *Contimporanul*.

Il faudrait tenir compte, vu la condition éphémère d'un projet comme *75HP*, dont le numéro unique est lancé en octobre 1924 et le bref éclat de *Punct*, « Revue d'art constructiviste international », éditée en seize livraisons entre novembre 1924 et mars 1925, du fait qu'une partie significative de la dynamique du champ local est assurée par *Integral* (1925-1928). Par conséquent, de manière très générale, l'évolution du débat sur les divers appuis nationaux du constructivisme international s'emboîte dans les rapports de force entre *Contimporanul* et le groupe *intégraliste* de Maxy. Ainsi, malgré les sens divers que prennent leurs trajectoires, il n'est sans doute pas moins important de noter que les deux se revendiquent d'une volonté révolutionnaire et affichent un discours idéologique partiellement commun. Les relations d'échange et de critique croisée qui s'établissent entre *Contimporanul*

et *Integral* contribueront à la diversification et à l'augmentation du degré de réflexivité de la périphérie roumaine dans ses rapports avec le constructivisme international.

Comme on sait, la revue de Vinea et Janco est manifestement solidaire avec *75HP* et *Punct*, les deux publications réunissant des voix qui appartiennent à une nouvelle génération – la jeunesse en attente de consécration – sur laquelle *Contimporanul* a eu un impact direct. Qu'il soit accueilli comme un jeune débutant, en qualité de fondateur de *75HP* ou, plus tard, comme un surréaliste identifié au milieu du groupe « Unu », Voronca⁶⁷² demeure une figure visible dans les pages de *Contimporanul*. On décèle un même intérêt de se retrouver à proximité de cette nouvelle génération dans l'attitude des « contemporains » envers Brauner, l'un des participants à l'Exposition de 1924. Remarqué dès sa première exposition personnelle lorsqu'il apparaît muni d'une « sensibilité d'araignée et [d']une imagination sans scrupules »⁶⁷³ et reconnu tout au long de sa carrière comme un représentant de l'art nouveau, Brauner est accueilli avec enthousiasme par *Contimporanul*. En outre, de son réseau de sociabilité locale feront temporairement partie Benjamin Fondane⁶⁷⁴, compagnon de la revue dès son début, le futur surréaliste Gheorghe Dinu⁶⁷⁵ [Stephan Roll] et même Maxy, promu dans sa position de fondateur de l'Atelier d'arts décoratifs et modernes, de commissaire d'exposition et de scénographe, sans aucune référence au groupe « Integral ».

Portant caution aux petites revues, le positionnement central de *Contimporanul* s'est renforcé dans la durée, au point de pouvoir instituer un esprit commun, générationnel. À cette attitude s'ajoute le jeu subtil de mise à l'écart des nouveaux entrants, voire des « prétendants » à la légitimité, censé lui assurer une autorité plus importante. Dans une

⁶⁷² Un premier poème signé par Ilarie Voronca, « Preumblările bolnave » [Les promenades malades] paraît dans *Contimporanul*, n° 37-38, 7 avril 1923, II^e année, p. 2. Voir aussi, « Poème », *Contimporanul*, n° 42, 10 juin 1923, II^e année, p. 2 ; « Cloroform » [Chloroforme], *Contimporanul*, n° 50-51, décembre 1924, III^e année, p. 7 ; « Semnalizări » [Signalisations], *Contimporanul*, n° 52, janvier 1925, IV^e année, p. 4. Également, le premier recueil de poèmes de Voronca, *Restriști* [Temps implacables], illustré par Victor Brauner, est signalé dans *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 8. La parution « en édition très limitée » de son volume « Brățara nopților » [Le bracelet des nuits] est annoncée dans *Contimporanul*, n° 82, octobre 1929, VIII^e année, p. 2.

⁶⁷³ Nous renvoyons ici à l'accueil de la rédaction de *Contimporanul*, rédigé à l'occasion de la première exposition personnelle de Brauner, de 1924. « Un peintre très jeune, investi avec la témérité de son âge. Avec un élan gauche et chaotique, il dépasse les erreurs que les autres, plus vieux que lui, commettront hélas, et arrive droit au but. [...] Mais le cubisme, tout comme le naturalisme, demande une technique, du travail et des étapes. M. Brauner les traversera, car il possède déjà l'essentiel : une sensibilité d'araignée et une imagination sans scrupules. » Dans *Contimporanul*, n° 49, novembre 1924, II^e année, p. 6.

⁶⁷⁴ Au-delà de sa participation active au sein des pages de *Contimporanul*, qui se résume néanmoins à l'époque 1922-1923, nous signalons encore quelques poèmes et articles qu'il envoie à la rédaction depuis l'étranger. Voir Benjamin Fondane, « Exercice de français (à Bebe Vinea) », *Contimporanul*, n° 59, mai 1925, IV^e année, p. 4 [En français] ; Benjamin Fondane, Extraits d'un article sur Brancusi publié dans *Cahiers de l'étoile*, voir *Contimporanul*, n° 87, 24 novembre 1929, VIII^e année, p. 4.

⁶⁷⁵ Gheorghe Dinu, « Poem » [Poème], *Contimporanul*, n° 65, mars 1926, V^e année, p. 2 ; « Varietăți » [Variétés], *Contimporanul*, n° 67, juin 1926, IV^e année, p. 2 ; « Poem » [Poème], *Contimporanul*, n° 68, juin 1926, V^e année, p. 4 ; « Toamnă lirică. Lui Victor Brauner » [Automne lyrique. À Victor Brauner], *Contimporanul*, n° 71, décembre 1926, V^e année, p. 10.

interview réalisée en 1929 par Felix Aderca⁶⁷⁶, figure familière aux avant-gardistes, Vinea insiste sur « l'importance et la signification » de ce qu'il appelle « l'école de 'Contimporanul' » pour la vie artistique locale et même, dans une moindre mesure, pour « la plateforme des luttes politiques »⁶⁷⁷. Biaisé, par ce qu'il exclut de son discours toute trace liée à la participation du groupe « Integral » à un projet qu'il juge « générationnel », le regard de Vinea insiste sur la singularité et « l'unité de vision »⁶⁷⁸ de l'entreprise qu'il avait mise en œuvre sept ans auparavant. Fruit d'une ambition qui veut éliminer toute ambiguïté quant à un possible retrait de *Contimporanul*, son positionnement est plutôt critique et hiérarchisant que fédérateur.

Sauf le groupement de « Contimporanul » je ne vois aucun autre groupe qui soit lié par une même unité de vision, si organique. Bien entendu, il y a encore quelques groupes, dont la cohésion est assez remarquable ; mais ce ne sont que des groupes d'intérêt, avec un arrière-fond politique, réunis autour d'un personnage capable de gérer bénéfices et situations. Il s'agit de mutualités amicales : des positions littéraires qui justifient – spontanément – des positions administratives.⁶⁷⁹

La réitération de cette exigence communautaire vient à une époque où *Contimporanul* traverse une période de repli, enregistrant l'essor de la revue surréaliste *unu* et la cessation de l'activité d'*Integral*. Pourtant, ce témoignage permet, en outre, de révéler la foi inlassable d'un Vinea dans l'avènement d'un mouvement littéraire et artistique intégré à la dynamique de la modernité européenne. Il n'en reste pas moins que *Contimporanul*, une fois surmontés les retards structuraux qui ont permis l'émancipation dont parle Vinea, ne réponde que partiellement à cette logique de participation à l'espace transnational.

Cette vision illustrée par Vinea en 1929 concerne en essence le problème de la formation du capital culturel spécifique et nous ramène à la nécessité de situer l'avant-garde locale à la lumière d'un agenda national. Dans cette optique, autant *75HP*, qui se fait une réputation en lançant une nouvelle forme artistique collaborative, la *pictopoésie*, création du poète Voronca et du peintre Brauner, qu'*Integral*, qui se propose de consacrer un nouveau

⁶⁷⁶ Felix Aderca, journaliste, poète et prosateur très proche des milieux d'avant-garde, publie en 1929 un recueil de vingt-neuf interviews réunissant des personnalités marquantes de la vie culturelle de l'époque, dont la partie graphique est réalisée par Marcel Janco. Voir Felix Aderca, *Mărturia unei generații* [Le témoignage d'une génération], Bucarest, Éditions Nationales S. Ciornei, 1929 [Avec des masques de Marcel Janco.] Toutes nos références à cet ouvrage renvoient à l'édition de 1967 : *Id.*, *Mărturia unei generații*, Bucarest, Editura pentru literatură, 1967, p. 366-369.

⁶⁷⁷ Ion Vinea, « L'école 'Contimporanul' », dans *Ibidem*, p. 366.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 369.

⁶⁷⁹ Bien que Vinea ne vise pas directement le groupement « Integral » dans son témoignage – mais une publication de la gauche, et respectivement, une autre de la droite radicale – sa position nous semble assez parlante pour ses rapports au groupement de Maxy et même – en extrapolant – par rapport à la revue *unu* lancée en 1928. Voir Ion Vinea, « Alte două grupări: Gândirea și Viața Românească » [Deux autres groupements : Gândirea et Viața Românească] dans *Ibidem*.

style-synthèse, l'*intégralisme*, version roumaine du constructivisme, confirment le fonctionnement de cet agenda national. Certes, à ce niveau, il suffit de faire ressortir l'accord spontané entre l'émergence de ces groupes plus ou moins dissidents et la configuration d'un projet esthétique⁶⁸⁰, pour saisir l'écart qui les sépare de *Contimporanul*.

Lorsqu'il prend position sur « l'école de 'Contimporanul' » Vinea parle d'une « nécessité réelle dans l'évolution de notre vie artistique » comblée par sa revue et fait un retour sur son action révolutionnaire, privilégiée pour avoir « fourni une conception sur l'art, et non seulement un esprit négateur au service d'un art anémique ». D'ailleurs, en réexposant à la vue de tous les visées internationales de *Contimporanul*, son cheminement vers une synchronisation à l'Europe, ses efforts pour conjurer l'infériorité que se partagent l'écrivain et l'artiste démunis de « tradition culturelle », Vinea retrace l'histoire héroïque d'un projet d'émancipation culturelle.

Pour la première fois le mouvement littéraire et artistique roumain a occupé le même niveau avec un mouvement analogue universel au sein duquel il s'est intégré. Jusqu'à ce moment l'artiste et le lettré roumains n'étaient qu'une des dépendances de l'artiste européen, ils avaient le sentiment de leur infériorité, ils se voyaient tels les papous qui essaient d'imiter l'européen – intimidés par leur manque de tradition culturelle.⁶⁸¹

Si on remonte vers l'époque des engagements constructivistes de *Contimporanul* et plus précisément vers la prodigieuse année 1924, force est de constater que les sillons de cette vision sont encore plus profonds. La vocation à l'internationalisme et la poursuite de la synchronisation se retrouvent formulées dans un l'article programmatique du même Vinea, « Promesses », publié dans le numéro catalogue d'exposition de *Contimporanul* :

[...] il existe [...], par-delà les haines impuissantes de l'heure, une internationale des publications d'avant-garde répandue dans le monde entier, créant par-delà les frontières une atmosphère d'émulation et d'encouragement réciproque, d'échange de directives et d'inspirations, susceptible de conduire à la découverte du style réclamé par une époque et une planète unifiées. Une internationale intellectuelle s'est créée insensiblement, sans congrès, sans programme, sans fonds de propagande, et c'est du pétrissage des mêmes besoins, sous l'empire des mêmes demandes qu'a fini par surgir en tête limpide, l'idéal commun. Les artistes roumains ont été parmi les premiers à faire passer le mot. Jamais, dans l'histoire de notre pays, on n'a ainsi marché au même pas que son temps.⁶⁸²

⁶⁸⁰ Concernant cet aspect de la primauté du « moment ou du projet esthétique » chez les communautés d'avant-garde, voir Vincent Kaufmann, *Poétiques des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 5.

⁶⁸¹ Ion Vinea, « L'école 'Contimporanul' », dans Felix Aderca, *Mărturia unei generații, op. cit.*, p. 366.

⁶⁸² Ion Vinea, « Promisiuni » [Promesses], *Contimporanul*, n° 50-51, décembre 1924, II^e année, p. 2-3. Pour la traduction française de cet article, réalisée par Hélène Lenz, nous renvoyons à Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve, op. cit.*, p. 119-120.

C'est entre ces deux moments, celui des « Promesses » de 1924 qui font écho à une phrase-slogan du « Manifeste activiste », « La Roumanie se construit aujourd'hui », et celui de la validation de « l'école 'Contimporanul' », que nous aimerions placer notre réflexion pour mieux faire ressortir les enjeux identitaires des petites revues : *75HP*, *Punct* et *Integral*.

Associé inévitablement à un processus de différenciation par rapport à *Contimporanul* qui entend poser son sceau sur toute tendance innovatrice du champ local et sur le dialogue avec le circuit international d'avant-garde, l'essor de ces revues est d'abord inscrit dans un cadre national. Cela implique tantôt une confrontation du rôle de médiateur de *Contimporanul*, tantôt une prise en considération de la manière dont cette publication qui domine par sa longévité l'entre-deux-guerres avant-gardiste roumain, agit en tant que toile de fond pour d'autres projets similaires.

Pour cette raison, afin de satisfaire à un impératif bourdieusien⁶⁸³ selon lequel la circulation des idées et des textes ou les transferts culturels dans un espace transnational doivent permettre un rabattement sur leur propre contexte⁶⁸⁴ national, nous estimons que pour ce qui est de l'encadrement dans un champ de référence de *75HP*, de *Punct* et d'*Integral* le recours à *Contimporanul* est un détour presque obligé.

En prolongement à la voie frayée par *Contimporanul*, ces trois revues développent chacune un projet artistique synchronique au mouvement d'avant-garde et plus particulièrement au constructivisme international. C'est notre hypothèse qu'à la différence de la revue de Vinea et Janco qui – nous l'avons vu – a fait une expérience autre du processus de réseautage au circuit artistique de collaborations internationales, les trois revues débutent sous des auspices modifiés. Tout en sachant qu'ils s'engagent dans une entreprise qui n'est pas exempte de tensions spécifiques aux périphéries, les tenants de *75HP*, de *Punct* ou encore d'*Integral* se revendiquent d'une position d'égalité par rapport aux représentants étrangers de l'avant-garde européenne. Alliés à un programme international commun de reconstruction de l'art et de la société, ils recentrent les intérêts liés à la médiation culturelle de *Contimporanul* sur un mode plus spécifique et transforment la revue en lieu d'action et d'expérimentation dont la finalité est celle de fournir un produit artistique européen. C'est entre l'ancrage

⁶⁸³ Nous faisons référence à une conférence de Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », prononcée le 30 octobre 1989 à l'Université de Freiburg-im-Breisgau, reproduite entre autres, dans Gisèle Sapiro [éd.], *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des états-nations à la mondialisation XIX^e-XXI^e siècle*, op. cit., p. 27-39.

⁶⁸⁴ « Le fait que les textes circulent sans leur contexte, qu'ils n'emportent pas avec eux leur champ de production – pour employer mon jargon – dont ils sont le produit et que les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de la structure du champ de réception est générateur de formidables malentendus. », Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », dans *Ibidem*, p. 30.

national et la participation active à un champ artistique transnational qu'il faut désormais placer la recomposition des identités de ces trois revues.

4.1. 75HP

Lancée en octobre 1924 par Victor Brauner et Ilarie Voronca, la revue *75HP* (soixante-quinze *horse power* / chevaux-vapeur) est une initiative éditoriale radicale à plus d'un titre qui épuise les enjeux de son combat dans un seul numéro. Difficile à trouver, même à l'époque de sa publication, *75HP* est la seule revue roumaine d'avant-garde qui a fait jusqu'à présent l'objet d'une reproduction en fac-similé. Avec une préface réalisée par Marina Vanci-Perahim⁶⁸⁵, une édition anastatique de *75HP* paraît en 1993 chez Jean-Michel Place.

Par son titre stéréotypé, lié à l'idée de vitesse et de propagation, matérialisant un esprit nationalement neutre et une langue universelle, par son format espacé⁶⁸⁶ qui rappelle le modèle carré de la revue *Ma* de Kassák et *The Next Call*⁶⁸⁷ de Werkman, par la typographie expérimentale qui invite à la manipulation physique ou encore par l'effet optique des couleurs pures, le rouge et le jaune, cette revue se veut une action de masse. Brandissant des slogans, dont le fameux « 'Lecteur, déparasite ton cerveau' »⁶⁸⁸, des logos, des encarts publicitaires ou des boutades et affichant un appareillage visuel très élaboré, *75HP* s'impose dans le champ artistique local comme une nouveauté absolue.

Plusieurs aspects concourent à renforcer l'originalité de cette publication. En tant qu'objet de consommation et de communication, *75HP* se propose comme un dispositif médiatique qui réunit deux types de langage : visuel et textuel. Située au chevauchement de deux protocoles de lecture, y compris de deux ordres professionnels, *75HP* amène à collaborer, d'un côté, les ressorts de la presse et des produits du journalisme sur ses versants plus ou moins officiels et, de l'autre, le monde de l'édition, du livre. Bien avant de pouvoir s'interroger sur le statut faussement ambigu de son format, et de le confronter aux produits similaires comme le « cahier d'art », le « livre d'artiste » ou simplement au « livre / plaquette plastique / journal illustré », *75HP* est un objet dont il faut faire l'expérience. (Fig. 19 - 34.)

⁶⁸⁵ Marina Vanci-Perahim, « *75HP* : la revue picto-poétique », dans *75HP*, Paris, Jean-Michel Place, 1993, 36 p.

⁶⁸⁶ Du point de vue technique, il s'agit d'un format carré de la page (23,5 x 27,8) très peu employé à l'époque. Rodica Alămoreanu fait ressortir les similarités formelles entre la revue roumaine et la revue *Ma* de Kassák. Voir Rodica Alămoreanu, *Designul grafic în publicațiile românești de avangardă*, op. cit., p. 70.

⁶⁸⁷ *The Next Call* (1923-1926), revue dirigée par H. N. Werkman, à Groningue et éditée en neuf livraisons aléatoires. À partir de l'année 1924, lorsque *The Next Call* publie son cinquième numéro, la typographie expérimentale du belge Werkman gagne une renommée internationale. Pour ces informations et pour une présentation détaillée de la revue, voir Alston W. Purvis, *H. N. Werkman*, Londres, Lawrence King Publishing, 2004, p. 12-19.

⁶⁸⁸ « Cetitor deparazitează-ți creierul », Ilarie Voronca, « Aviograma » [Aviogramme], *75HP*, op. cit, p. 3.

Dans cette perspective, il nous semble qu'au cœur de ce projet médiatique incommode réside un fort travail de propagande. En empruntant des caractéristiques au journal, au livre et encore à l'affiche d'exposition, *75HP* entend mieux les concurrencer et se placer plus en vue devant leur public. Cependant, il va sans dire que s'adresser virtuellement à un public autre que celui des pairs ou à un public que l'on pourrait appeler traditionnel, présuppose la création d'un lien affectif, voire une certaine ruse. Implicitement, ce rôle est assumé par la couverture qui ignore le protocole de l'édition, se comportant plutôt comme une affiche (de galerie, d'exposition) ou comme une planche graphique, avec une mise en page épurée dominée par une « Construction » abstraite de Victor Brauner.

Cette couverture met en jeu les principes de la symétrie, ressemblant à une carte (de jeu) dont la partie supérieure permet de lire en gros corps de couleur, noirs et rouges, à typographie inédite, l'unité sémantique « 75^{HP} », que l'on assimile *a posteriori* au nom de la revue, et dont la partie inférieure réunit en miroir une juxtaposition de formes abstraites qui lui fait écho. L'unique référence textuelle est placée en bas de page et concerne le nom de l'auteur, Brauner, et le titre de sa composition présentée à une échelle qui correspond aux dimensions de la page. En plus, il apparaît que la distance par rapport au journal est signalée par le détournement des conventions du genre et surtout de ses éléments les plus stables comme le bandeau de titre, l'encadré contenant, selon le cas, le nom, le comité de rédaction, la liste de collaborateurs, la périodicité, le lieu de la publication.

Le lecteur qui parcourt cette revue découvrira tous ces éléments sur la dernière page. Celle-ci comprend des informations relatives à la direction, assurée par Ilarie Voronca, à la rédaction, dirigée par Stephane Roll ou – en bonne tradition dadaïste des fausses nouvelles – au prix des « abonnements annuels édition lux [sic] »⁶⁸⁹. Dans cette même catégorie entrent, par exemple, d'autres annonces concernant des projets éditoriaux inachevés, dont le titre préfigure en quelque sorte la précarité : « Zéro. Un volume de vers collectif par Ilarie Voronca, Victor Brauner, Stephane Roll, Miguel Donville »⁶⁹⁰ ou « -∞, nouvelle revue d'avant-garde préparée par notre collaborateur Victor Brauner »⁶⁹¹.

Dans le cas de *75HP*, lorsqu'on cherche à mettre à l'épreuve les dernières audaces du monde de l'art et de la littérature, c'est toujours à la page finale qu'il faut recourir. Renonçant à tout artifice décoratif autre que la flèche qui oriente la lecture et tout en étant séparée en deux par un ruban textuel « Répertoire abstrait suprarational [sic] », imprimé en diagonale

⁶⁸⁹ *75HP*, op. cit., p. 13 [En français.]

⁶⁹⁰ *Ibidem*. [En français.]

⁶⁹¹ « În curând Colaboratorul nostru VICTOR BRAUNER va scoate o revistă de avangardă cu titlul -∞ », *Ibidem*, p. 12.

avec des majuscules rouges de taille différente, cette feuille cherche à tenir en équilibre un registre publicitaire très divers. Vu que la linéarité de la communication est abandonnée au profit d'une dynamique fluide, multidirectionnelle de l'information, il apparaît naturel que les principes de hiérarchisation du message soient abolis. Ainsi, la partie supérieure de la page fait campagne pour une exposition à venir de Brauner, tandis que la deuxième persiste dans le registre des boniments pour promouvoir « la pictopoésie : invention du peintre Victor Brauner et du poète Ilarie Voronca [qui] est le dernier cri de l'heure actuelle »⁶⁹². Tel un placard publicitaire, concrètement destiné à concentrer les ambitions du produit qu'il promeut et en même temps accrocher le regard et la curiosité de l'audience, une formule en majuscule comme : « PICTOPOÉSIE / TRIOMPHE SUR / TOUT ENREGIS- / TRE TOUT RÉA- / LISE L'IMPOS- / SIBLE » paraît sans faille. Sauf que la graphie syncopée de ce slogan s'oppose au flottement du texte, aux énumérations, à la lisibilité des annonces, engendrant une lecture piégée. C'est un premier indice quant à la structuration ambivalente de cette revue.

Virtuellement, si on glisse d'une page à l'autre, il apparaît qu'elles n'obéissent pas aux mêmes principes, se partageant un cumul de fonctions très variables qui privilégient ou éloignent certains effets de lecture. En prenant appui sur le fait que *75HP* n'est pas paginé, ou encore sur l'effet de livre spéculé par la rédaction, en prolongement à la réflexion de Patrick Suter qui discute le cas de *Zang Tumb Tuuum* de Marinetti, on pourrait parler « pour chaque nouvelle page [...] d'un processus de constant renouvellement »⁶⁹³. Érigeant cette œuvre de Marinetti, qui subvertit autant le paradigme du journal que celui du livre, en modèle pour ce qu'il appelle la poétique de « l'archi-journal », Suter fait reconnaître ce principe de renouvellement accéléré comme enjeu fondamental de ce texte futuriste, enjeu que l'on pourrait convoquer aussi dans le contexte de la revue roumaine. Selon l'auteur : « *Zang*, à la limite, ne serait pas un livre, mais une série continue de premières pages, de textes radicalement neufs, chaque chapitre inaugurant une nouvelle série d'informations et de dispositifs [...] »⁶⁹⁴.

Néanmoins, pour schématiser, il nous semble qu'il y a au moins deux stratégies de promotion de l'identité de la revue et plus particulièrement de l'identité du groupe « 75HP », dont la consécration apparaît comme un des principaux enjeux de ce lancement éditorial. Nous pouvons ainsi distinguer une première visée propagandiste censée attirer l'attention sur

⁶⁹² *Ibidem*. [En français.]

⁶⁹³ Patrick Suter, *Le journal et les lettres. De la presse à l'œuvre*, Genève, Mētis Presses, 2010, p. 131.

⁶⁹⁴ *Ibidem*.

la revue, proposée comme cadre d'une nouvelle communauté artistique et comme un nouvel espace de débat participatif. Ensuite, une deuxième visée programmatique témoigne d'un nouveau projet esthétique, attaché à une vocation de l'art total, dont le porte-parole par excellence est la démarche pictopoétique.

L'impact de cette visée propagandiste, habilement différée par la couverture, est mis en évidence sur la deuxième page. Rédigée entièrement en français, celle-ci est munie d'un coefficient privilégié de réclame qui couvre les enjeux autoréférentiels que l'on attend d'une revue, y compris du groupe dont elle est la tribune et qui, dans ce contexte, se légitime par le slogan : « 75HP. L'unique groupe d'avant-garde de Roumanie ».⁶⁹⁵

Il s'agit, dans le cas de *75HP*, de noter également que cette page synchronique ne se prête néanmoins pas à une lecture linéaire, sa disposition typographique réclamant un mouvement de rotation autour d'un carré rouge qui met en valeur les collaborateurs⁶⁹⁶, réels ou postiches, listés à l'intérieur. De manière significative, cette énumération qui n'est pas dépourvue d'une certaine ironie, qui se propose de lancer un traquenard à la presse officielle, porte la mention suivante: « Notre groupement compte parmi ses collaborateurs les meilleurs écrivains et artistes du mouvement moderniste de tout le monde. »⁶⁹⁷

Cependant, bien que la réception internationale, par l'emploi systématique des deux langues, surtout dans les messages publicitaires, rédigés directement en français, ne doive guère surprendre, l'ambition du groupe, taillée à l'échelle mondiale, est à comprendre aussi à la lumière d'un intérêt pour ainsi dire posthume. Il ne s'agit pas de s'assurer avantageusement un certain prestige, mais une forme plus immédiate de survivance. Il y avait une même force d'anticipation de sa propre disparition dans le slogan dadaïste formulé en 1921 « Nul n'est censé ignorer Dada » lors du spectaculaire Procès Barres⁶⁹⁸ et repris sur le Catalogue d'exposition pour le « Salon Dada »⁶⁹⁹. Ces deux événements marquent chacun à sa manière

⁶⁹⁵ *75HP*, op. cit., p. 2, [En français.]

⁶⁹⁶ « 75HP. L'unique groupe d'avant-garde de Roumanie : Alex Arllan / Victor Brauner / F. Brunea / F. Crainik / Cosma / M. Donville / Dr. Sever Gallu / Ing. Galbano / F. Livian / Luc I. Lant / Heda / Le / Dr. S. Marinelli / A. Cernat / Stephane Roll / Giuseppe Ralanzi / F. Sthopp / Dr. Ubiceanu / Ilarie Voronca / Segalène / Siméon Vladimiresco / Théodore Zaboro / A. Zamfir / L. Xontal. », *Ibidem*. [En français; majuscules dans le texte.]

⁶⁹⁷ *Ibidem*. [En français.]

⁶⁹⁸ Selon Michel Sanouillet, pour la séance du 13 mai 1921, sur le podium de la salle des Sociétés savantes, emplacement choisi pour le « Procès Barrès », les organisateurs, « la majorité Breton et la faction Tzara », avaient attaché une longue banderole portant la phrase créée par Péret « Nul n'est censé ignorer Dada ». Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 227. Cette même phrase est reprise sur la couverture du catalogue d'exposition pour le « Salon Dada. Exposition Internationale », dont le vernissage a eu lieu le 6 juin 1921, à la galerie Montaigne.

⁶⁹⁹ Une des rares présentations, très détaillée par ailleurs, du « Salon Dada » et de ses enjeux appartient à Michel Sanouillet dans *Ibidem*, p. 240-249. Dans le cadre de cette exposition, ouverte du 6 au 30 juin 1921, qui réunit une vingtaine de dadaïstes poètes et peintres, une « soirée Dada » a lieu le 10 juin. Lors de ce spectacle, Tzara présente la pièce « Le Cœur à gaz ».

la grandeur déchu de Dada et la dispersion implicite de ses membres, qui s'engagent, comme le feront les promoteurs de *75HP*, dans des directions artistiques alternatives, même contrastantes, tel le surréalisme.

Il devient clair qu'à une époque de fort élan propagandiste sur le terrain de l'art, qui témoigne de l'ascension du surréalisme et du constructivisme, d'un côté, et d'un revirement de courte durée du dadaïsme et du futurisme, qui cherchent refuge auprès d'une nouvelle génération activiste, de l'autre, que la revue est plus intéressée à se faire remarquer et à promouvoir une communauté d'artistes qu'à choisir entre un camp ou un autre. Une telle finalité médiatique justifie son recours aux stratégies de diffusion datées, que l'on attache facilement à « l'orthodoxie » Dada et futuriste.

Néanmoins, l'influence des revues plus récentes qui accordent un intérêt particulier à la typographie comme *Merz* de Schwitters, paraissant à Hanovre, et *Mécano* créée par I.K. Bonset alias Theo van Doesburg à Leyde n'est pas à négliger. Très proche de Dada pendant une première époque remontant à l'année 1924⁷⁰⁰, *Merz* s'avère sensible à une contamination progressive avec les thèses du néoplasticisme, du Bauhaus et du *Stijl*. Dirigée par le fondateur de *De Stijl*, *Mécano* paraît en cinq fascicules et devient, jusqu'à sa disparition en 1923, une véritable tribune du « néo-dadaïsme »⁷⁰¹ hollandais, ouverte aux collaborateurs dadaïstes et constructivistes. L'indéniable vocation à la synthèse, le programme d'innovation formelle, la réceptivité face à un phénomène de circulation croisée des tendances artistiques sont des aspects importants qui érigent ces revues et les réseaux de sociabilité formés par leurs collaborateurs en repères pour les nouvelles factions avant-gardistes de Bucarest. Désormais, au sein de son circuit promotionnel de revues, *75HP* favorise un ensemble hétérogène d'adresses. On y rencontre autant les coordonnées de *Merz* et *Mécano*, que des informations très précises sur *Blok* de Varsovie, *Disk* et *Stavba* de Prague, *Zenit* de Belgrade, *Manomètre* de Lyon ou encore sur les publications parisiennes *Bulletin de l'Effort Moderne*⁷⁰² et *Les Feuilles Libres*.

Pourtant, dans les pages de *75HP*, extravagance et (auto)dérision se mêlent en une suite de formules auto-promotionnelles. Elles dévoilent une revue qui feint l'autorité pour se

⁷⁰⁰ Nous rappelons que c'est dans le numéro spécial 8-9 de *Merz* (avril-juillet 1924), intitulé « Nasci » et coordonné par Schwitters et Lissitzky, que se produit la rupture de Dada.

⁷⁰¹ *Mécano*. [Revue Internationale pour l'Hygiène spirituelle, l'Esthétique mécanique et le Néo-Dadaïsme] (1922-1923), gérant littéraire I. K. Bonset, mécanicien plastique Theo van Doesburg. À ce sujet, voir Marco Entrop, « Vive l'esprit mécanique ! La revue dadaïste *Mécano* » dans Sophie Levie [éd.], *Reviews, Zeitschriften, Revues*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 139-169.

⁷⁰² *Bulletin de l'Effort moderne* (n° 1, janvier 1924 - n° 40 décembre 1927), revue dirigée par Léonce Rosenberg, liée à la galerie éponyme de Paris.

construire une posture. En plus, comme le montre l'appel aux potentiels collaborateurs de la revue, *75HP* cherche ostensiblement à attiser la polémique. Rédigé en majuscules grasses qui alternent avec des minuscules, et encadré par un filet noir, l'appel-sommaton aux collaborateurs / lecteurs renferme des visées programmatiques qui font écho à la fameuse recette dadaïste recommandée pour la composition des poèmes.

POUR COLLABORER À 75^{HP} il faut : savoir bien danser / uriner sur tout / respecter ses parents / avoir souffert un accident d'avion/ne pas faire de la littérature / avoir un certificat de bonne conduite / boire de l'acide sulfurique / connaître la boxe / se décapiter deux fois par semaine. LE CANDIDAT DEVRA DÉMONTRER : qu'il a au lieu du cœur un chapeau de paille / qu'il a utilisé la gutta-percha pour intestines / qu'il a des manies religieuses.⁷⁰³

Le rapport direct avec l'audience, interpellée à prendre note d'une gamme très diverse de manifestations, censée augmenter la réputation de la revue, est surenchéri par toute une suite de boniments qui évoquent les stratégies publicitaires des journaux. Néanmoins, les mécanismes de la réclame ne sont pas adoptés gratuitement. Autant une distance critique qu'une fascination pour le nouveau monde des affiches est à l'œuvre dans les stratégies des avant-gardistes roumains. Tout en scandalisant son public et en spéculant sur son penchant pour les nouvelles sensationnelles, la rédaction fait très souvent appel à sa capacité de discerner les truquages médiatiques. Déjà activement impliqué dans l'acte de lecture, par des conditionnements typographiques qui sollicitent la rotation de la page, le public est compris dans la performativité du texte.

Aspirant à devenir plus populaire que violente, *75HP* s'approprie de manière très efficace les stratégies publicitaires, aptes à garantir le contact immédiat avec son audience. Le registre des boniments, typographie aidant, envahit la dernière page qui réclame d'être regardée. En plus, elle rend matérielle l'aspiration de la revue à une diffusion rapide, améliorée par l'emploi du français, vers un public international.

TOUT LE MONDE / Artistes athlètes bambini / barbiers bébés bolnavii de ficat charcutiers lettrés gazomètres mozzonari avoués schurken malades imaginaires ou réels fous médecins enfants vieux hebammen étudiants moines femmes acrobats épileptiques académiciens pompiers génies dirnen fonctionnaires professeurs gauner banquiers / TOUT LE MONDE/TOUT LE MONDE / DOIT ALLER VOIR L'EXPOSITION DU PEINTRE VICTOR BRAUNER À LA MAISON D'ART RUE CORABIEI 6 OUVERTE du 26 octobre au 15 novembre.⁷⁰⁴

Bien qu'elle change continuellement de registre, la parade des annonces est enivrante. Quel que soit l'angle depuis lequel on approche la revue, il ressort que les pages qui privilégient la visée propagandiste et l'agitation d'une machine publicitaire apparaissent comme l'extension

⁷⁰³ *75HP*, op. cit., p. 2 [En français.]

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 16. [En français.]

d'un noyau programmatique. Il semble difficile d'envisager tout l'éclairage sur le projet artistique du groupe sans parcourir l'étalage publicitaire que la rédaction lui ajoute autant au niveau pratique qu'à celui idéologique. Il y aura donc à distinguer entre un programme comme extension matérielle de la revue et du groupe, à fonction sociale, et un autre qui est le résultat d'un travail de l'esprit, abstrait et dans la plupart des cas, individuel. De même, la signature anonyme des annonces fait écho au projet collectif auquel aspirent les initiateurs de *75HP*.

Véritable préambule à l'entreprise collaborative des pictopoésies, qu'elles soient inventées ou réelles, les annonces invitent à repenser et à renforcer les liens communautaires sur lesquels *75HP* entend construire son projet esthétique, direction également empruntée, peu de temps après, par *Integral*. Scandalisée ou émerveillée, l'audience est convoquée à apprendre que : « LE GROUPE 75^{HP} organise un grand théâtre antithéâtral avec des représentations foudres asphaltes [...] LES SPECTATEURS DOIVENT VENIR EN TOILETTES SPÉCIALES PRÉVUS [sic] de gants de boxe [...] des klaxons trompettes signaux de revolvers [...] »⁷⁰⁵ Ou que : « LE GROUPE 75^{HP} organisera au cours du mois de décembre un GRAND LABORATOIRE PICTOPOÉTIQUE AVEC SALLE DE LECTURE : on pourra lire avec des accompagnements de cablocardostepp sur les murs des pictopoésies polynationales. »⁷⁰⁶ Plus sobrement, la rédaction permet au public de suivre des informations de la dernière heure, encore plus éclairantes pour les accoutumés de l'Optophone⁷⁰⁷ de Hausmann : « En quelques jours on va découvrir au public la plus grande invention artistique du siècle le PICTOPHONE. Inventeur : le peintre VICTOR BRAUNER. »⁷⁰⁸

Toutefois, comme on peut l'observer en passant à l'avant-dernière page, le programme de *75HP* gagne en excentricité à mesure qu'il s'affiche plus élaboré et plus rigoureusement dressé : « Au cours du mois de février 1925 aura lieu sur la scène du Thieatre NARIONAL un grand MATCH de boxe entre notre collaborateur Stephane Roll actuellement en Suisse et G.

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 2. [En français.]

⁷⁰⁶ *Ibidem*. [En français.]

⁷⁰⁷ Giovanni Lista insiste sur un phénomène d'éloignement des dadaïstes de Dada, surtout en ce qui concerne les porte-paroles allemands du mouvement, influencés par le constructivisme. Dans son manifeste de février 1921, « PREsentisme, contre le Dupontisme de l'âme allemande », et publié dans *De Stijl*, Hausmann propose la création d'un « art haptique » dont les enjeux esthétiques et idéologiques se retrouvent plus tard matérialisées dans l'Optophone. Hausmann projette donc l'année suivante « un appareil utilisant une cellule de sélénium disposée devant une lampe à arc dont la luminosité varie en fonction du volume sonore produit par un haut-parleur. L'Optophone peut alors produire une totale réversibilité entre l'image lumineuse et le son. » Voir Giovanni Lista, *Dada libertin et libertaire*, *op. cit.*, p. 192-193.

⁷⁰⁸ *75HP*, *op. cit.*, p. 2 [En français.] La dernière annonce concernant l'invention de Brauner est relancée plus loin, dans une nouvelle version remplacée en marge de la page : « LE PICTOPHONE MUSIQUE COLORÉE LA PLUS GRANDE INVENTION DU SIÈCLE INVENTEUR : LE PEINTRE VICTOR BRAUNER ». *Ibidem*, p. 6 [En français.]

Carpentier. »⁷⁰⁹ De même, tout en se déroulant en contrepoint à la rubrique « Bitte zu lessen », qui liste des revues étrangères apparentées, le fil de l'actualité de *75HP*, rédigée en français, mais amalgamée aux bribes d'allemand, s'internationalise de surcroît par une nouvelle annonce retentissante, qui frôle les limites de la lisibilité: « Notre collaborateur ingénieur shymyste Miguel Donville grand steppeur chauffeur et excroque va donner au cours du mois de décembre à Paris, Barcelone et Bucarest une grande représentation de CABLOCARDOSTEPP im ritmus der PICTOPHONISCHEN. Donauschnelldurftdampfschiffhartsgesellschaftsbörsenorchester. »⁷¹⁰

Sans doute, la scène médiatique évoquée par l'entremise de *75HP* est l'effet d'une illusion calquée sur une normalité qu'on ne truque pas. Sauf à des rares exceptions réservées à quelques interventions programmatiques, à chaque pas, les signataires de la revue entendent saboter délibérément les attentes de leur public et les mécanismes de la presse. Toutefois, en provoquant son lectorat à distinguer les vraies nouvelles des simples attractions factices, la revue accomplit une tâche supplémentaire. Cette participation à l'expérience revuiste est le signe d'une visée communautaire positive que l'on pourrait rattacher au programme de la revue. Dans ce sens, les relations multiples qui se tissent rétrospectivement avec le dadaïsme et le futurisme, et particulièrement avec les codes poétiques consacrés des deux mouvements, ne font que présager l'alternative constructiviste.

Dans une interview réalisée en 1928 par le critique d'art Ionel Jianu, Brauner résume de manière très suggestive les motivations de cette entreprise audacieuse et éphémère que fut *75HP*, déroulée parallèlement à son travail d'atelier en vue de l'organisation de sa première exposition personnelle : « Nous sommes partis faire une revue-manifeste, '75 HP', qui devrait indigner les anciens. Nous n'avons pas voulu commencer par des théories esthétiques subtiles mais fastidieuses. Nous avons suscité du scandale, le seul moyen moderne de lancement. »⁷¹¹

Un tel témoignage permet de faire le tour des enjeux de la revue et de disperser le nimbe de spéculations concernant sa disparition précoce que l'on peut juger programmatique et surtout programmée. Également, la perspective d'une « revue-manifeste » et la spéculation des rebondissements d'une esthétique du scandale, indiquent que l'exploitation d'une « posture » proche de l'esprit dadaïste est de mise. Autant le manifeste, « Aviogramme »,

⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 12. [En français. Nous avons conservé la graphie du texte.]

⁷¹⁰ *Ibidem*. [En français. Nous avons conservé la graphie du texte.] Nous n'avons pas considéré opportun de signaler les erreurs de rédaction en français puisque nous estimons qu'il s'agit d'une graphie préméditée.

⁷¹¹ Dans Ionel Jianu, « O contribuție la istoria modernismului la noi – Ce ne spune un pictor tânăr » [Une contribution à l'histoire moderne chez nous – Ce qu'un jeune peintre nous dit], *Rampa*, n° 1, 31 mars 1928, XIII, p. 1.

véritable embuscade visuelle signée par Voronca, que les slogans provocateurs, tel « 'Littérature' le meilleur papier hygiénique du siècle ! »⁷¹², réitérent au niveau formel le legs de la révolte antilittéraire. En outre, à cette stratégie d'emprunts s'associent des éléments liés directement au corps de la revue, suggérant à chaque page un nouveau tour de force de l'art typographique.

À son tour, lorsqu'il retrace l'histoire de son premier contact avec *75HP*, Sașa Pană, à l'époque un jeune officier âgé de vingt-deux ans, manifestement attiré par les expériences que les avant-gardistes offraient au public en cette fin d'année 1924, souligne lui aussi la singularité de cette revue.

En octobre 1924 j'avais entre les mains une revue comme je n'en avais jamais vu. *75HP*. Des mots en liberté, des phrases ou des fragments en français, en allemand, en latin ou simplement en une langue inventée, des formules pseudo-mathématiques. [...] La logique était jetée à la poubelle, une gifle forte frappait violemment les joues du lecteur qui ouvrait une revue pour se délecter [...]. Ces jeunes-là savaient comment se moquer. Cette revue me brûlait les doigts. Au cours de plusieurs semaines j'ai repris la lecture de cette revue. [...] C'était une chiquenaude dadaïste à retardement, un enfant tardif du proteste antilittéraire démarré sous la baguette de l'expatrié Tristan Tzara [...].⁷¹³

Particulièrement suggestif, ce témoignage où l'on retrouve décantés les enjeux principaux de l'aventure de *75HP*, se prête admirablement à une analyse sur l'insertion du lecteur dans la dimension performative de la revue. Mesurée à l'aune du dadaïsme, courant qui était l'objet d'une réception problématique, dans les pages de *Contimporanul*, étant assimilé à une posture « rétrograde », l'entreprise de *75HP* est d'autant plus audacieuse. Pour sa part, la revue de Vinea et Janco, enregistre la parution de cette nouvelle revue comme l'aboutissement de sa propre action de propagande.

La propagande lancée il y a trois ans par *Contimporanul* a remporté des énergies nouvelles du côté de l'art moderne. [...] Du point de vue de la technique typographique, *75 HP* rappelle les éditions héroïques des premières publications dadaïstes et futuristes qui ont révolutionné cette industrie, issues aux alentours de la Grande Guerre. On se réjouit d'y retrouver l'esprit frondeur et la bravoure de ces pamphlets artistiques incendiaires dans les pages juvéniles de notre nouveau confrère. Le premier numéro apporte un nouveau genre : la pictopoésie des MM. Brauner et Voronca. [...]. Remarquons l'opposition des arts plastiques évolués, vers le constructivisme, face aux états rétrogrades-sous-dadaïstes de la littérature.⁷¹⁴

⁷¹² Slogan signé par Mihail Cosma [Claude Sernet], *75HP*, *op. cit.*, p. 8. Notons que la mise entre guillemets du mot « littérature » pourrait également diriger l'attention vers la revue *Littérature*, véhicule de la pensée surréaliste créé en 1919 (première série, mars 1919 - août 1921) et dirigée par Louis Aragon, Philippe Soupault et André Breton. Vu que la publication disparaît en juin 1924, après une revue nouvelle série (mars 1922 - juin 1924) interrompue quelques mois avant la parution de *75HP*, une référence indirecte à la revue de Breton n'est pas un élément que l'on puisse écarter.

⁷¹³ Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 172-173.

⁷¹⁴ « Propaganda pornită acum trei ani prin *Contimporanul* a câștigat artei moderne, energii noi. [...] *75 H.P.* amintește ca tehnică tipografică edițiile eroice și cari au revoluționat meșteșugul timpului, ale primelor publicații dadaïste și futuriste din preajma marelui război. Spiritul de frondă și bravură ale acelor incendiare și artistice

Rétrospectivement, il est presque impossible de ne pas voir une filiation dadaïste dans le goût de la provocation et des stratégies du scandale. Employé à des fins publicitaires, comme outil de lancement censé révolutionner le marché, avec une palette linguistique insolite à l'appui, alliant des mots tirés au sort, inventés, au jargon déferlant du monde industrialisé ou publicitaire, le scandale va de pair avec la pratique revuiste Dada, encore et surtout lorsqu'il s'agit des feuilles éphémères. De la légendaire revue « explosive » *Maintenant*⁷¹⁵, lancé par le précurseur de Dada, Arthur Cravan, à *Dada 3*⁷¹⁶, au *Bulletin Dada*⁷¹⁷ qui prône que « Tout le monde est Directeur du Mouvement Dada »⁷¹⁸, au tract « Dada soulève tout »⁷¹⁹, réputé d'avoir marqué la rupture d'avec le futurisme « mort de [...] DADA »⁷²⁰, ou encore à *391*⁷²¹ de Picabia, le scandale par l'imprimé ne cesse d'élargir les circuits de diffusion du message dadaïste auprès du public et de garantir sa notoriété.

Toutefois, dans une série d'entretiens radiophoniques de 1950, intitulée « Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie », Tzara revient sur la notoriété de Dada à la lumière d'un phénomène « posthume » qui atteste la prolifération⁷²² et l'éparpillement de son message vers de nouvelles tribunes. En mémorialiste du mouvement qu'il avait lancé en 1916 à Zurich, Tzara prend un certain recul et limite son histoire à l'année 1922, particulièrement à l'époque du « Congrès de Paris »⁷²³, qu'il voit comme une confirmation de « la fin de Dada,

pamflete îl regăsim cu bucurie în paginile juvenile ae proaspătului nostru confrate. Primul număr aduce ca gen nou: pictopoezia d-lor Brauner și Voronca. [...] Se remarcă opoziția ce fac artele plastice evolute spre constructivism stări retrograd-sub-dadaiste ale literaturii. », *Contimporanul*, n° 48, octobre 1924, II^e année, p. 7.

⁷¹⁵ À ce point, voir Henri Béhar, « Du scandale considéré comme un des beaux-arts : Arthur Cravan et *Maintenant* », Henri Béhar, Catherine Dufour, *Dada, circuit total*, op. cit., p. 46-55.

⁷¹⁶ *Dada 3*, décembre 1918, Zurich.

⁷¹⁷ *Dada*, n° 6, 20 mars 1920, « Bulletin Dada ». Version disponible en ligne, <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/6/>. [Consulté le 15 décembre 2014.]

⁷¹⁸ *Ibidem*, p. 4.

⁷¹⁹ Le tract « Dada soulève tout » est publié à Paris le 12 janvier 1921 et signé par un grand nombre de dadaïstes et des membres du groupe « Littérature », parmi lesquels on compte : Tzara, Varèse, Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes, Man Ray, Picabia, Péret, Pensaers, Éluard, Duchamp, Arp, Breton, Aragon. Le texte est dirigé contre Marinetti qui devait donner une conférence sur le « Tactilisme » au Théâtre de l'Œuvre, le 15 janvier 1921. Le manifeste « Il Tattilismo », non moins audacieux du point de vue typographique et visuel, est lancé à Milan, le 11 janvier 1921.

⁷²⁰ « Dada connaît tout. Dada crache tout. [...] Le futuriste est mort. De quoi ? De DADA. » Voir le tract collectif « Dada soulève tout », dans Georges Ribemont-Dessaignes, *Dada. Manifestes, poèmes, articles, projets, 1915-1930*, textes présentés par Jean-Pierre Bégot, Paris, Éditions Champ Libre, 1974, p. 31.

⁷²¹ *391*, revue publiée successivement par Francis Picabia à Barcelone, New-York, Zurich, Paris, en dix-neuf livraisons, entre 1917 et 1924. Collection disponible en ligne : <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/391/>. [Consulté le 15 décembre 2014.]

⁷²² Tristan Tzara, « Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie ». Série de dix émissions radiophoniques diffusées en 1950 par la Chaîne Nationale. Repris dans Tristan Tzara, *Œuvres Complètes, tome V (1924-1963)*, Paris, Flammarion, 1982, p. 519.

⁷²³ Il s'agit du « Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne » initié par André Breton et prévu pour janvier-février 1922. En ayant préalablement décliné l'invitation de participation au Congrès, Tzara s'engage dans un conflit retentissant avec Breton, sabotant la réalisation du projet.

cette fin que Dada portait comme un germe dans ses entrailles. »⁷²⁴ À lire Tzara, il ressort clairement qu'il faut placer l'entreprise de *75HP* dans la postérité immédiate du dadaïsme et du circuit de revues⁷²⁵ qui la jalonnent.

À ce « tourbillon Dada », la revue roumaine va assimiler plusieurs « inventions » qui ont fait le succès du futurisme, tels que « les mots en liberté » et « l'imagination sans fils ». Grâce à *Contimporanul*, le public de *75HP* était déjà familiarisé avec la revue *Noi* de Prampolini, avec la vision démocratique du « théâtre aérien »⁷²⁶ et particulièrement avec les articles programmatiques de Marinetti, dont le fragment « La sensibilité futuriste »⁷²⁷, est traduit en 1923. La traduction d'un extrait de la « trisynthèse » de Marinetti, « Bianco e Rosso »⁷²⁸, mise en scène au Teatro degli Indipendenti à Rome en 1923 et même d'un compte rendu du volume « Futurisme et Fascisme »⁷²⁹ de 1924, paraissent sous l'égide de *Contimporanul* avant la parution de *75HP*. Dans ce contexte, on peut présumer que l'audience de la nouvelle revue de Brauner et Voronca ne fait pas la rencontre des stratégies futuristes de manière complètement inopinée.

Au regard des moyens visuels employés par la revue pour renforcer son mécanisme de propagande, l'adoption de la « révolution typographique »⁷³⁰, que Marinetti avait dirigée « contre [...] la conception idiote et nauséuse du livre de vers passéiste » et contre « ce qu'on appelle harmonie typographique de la page »⁷³¹, est incontestable. Au fil des pages « typographiquement picturales »⁷³² de *75HP*, cette révolution est associée à toute une gamme d'onomatopées, soit imitatives⁷³³, soit des « verbalisations abstraites »⁷³⁴, voire des séquences

⁷²⁴ Tristan Tzara, « Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie », dans *Ibidem*.

⁷²⁵ « D'autres revues paraissent à l'étranger, à Berlin, à Cologne où habite Max Ernst, à Hanovre où siège Schwitters, en Hollande, aux États-Unis sous la direction ou l'inspiration de Marcel Duchamp. La littérature est de plus en plus réduite à des phrases lapidaires, à la publicité, à des manifestations publiques. Seuls les courts poèmes subsistent à travers le tourbillon de Dada qui emporte tout dans son passage. » Tristan Tzara, « Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie », dans *Ibidem*, p. 509.

⁷²⁶ Bosko Tokine, « L'aviation dramatique en Italie. Le théâtre aérien », *Contimporanul*, n° 27, 20 janvier 1923, II^e année, p. 3.

⁷²⁷ F. T. Marinetti, « Sensibilitatea futuristă » [La sensibilité futuriste], traduction en roumain par C. Ercul, *Contimporanul*, n° 44, 17 juillet 1923, II^e année, p. 3. Le fragment fait partie du manifeste futuriste « L'Imagination sans fils. Et les mots en liberté », rédigé par Marinetti et publié le 11 mai 1913 dans *Lacerba* n° 12 à Milan. Un autre fragment, « Les mots en liberté », paraît dans *Contimporanul*, n° 50-51, décembre 1924, III^e année, p. 5.

⁷²⁸ F. T. Marinetti, « Blanca și roșul. Trisinteză de Marinetti » [Bianco e Rosso. Trisynthèse de Marinetti], *Contimporanul*, n° 39-40, 21 avril 1923, II^e année, p. 3. Avec la mention « Traduction en roumain d'après le manuscrit de M. Mircea. »

⁷²⁹ Voir *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 8.

⁷³⁰ F. T. Marinetti, « Révolution typographique et Orthographe libre expressive » dans Giovanni Lista [éd.], *Les mots en liberté futuristes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 49-53.

⁷³¹ *Ibidem*, p. 49.

⁷³² *Ibidem*, p. 50.

⁷³³ Miguel Donville, [poème sans titre], *75HP*, op. cit., p. 6.

« sonores » répétitives⁷³⁵ placées en guise de titre d'un poème, ou des signes mathématiques⁷³⁶.

L'influence du « motlibrisme » marinettien est mise en valeur par Ilarie Voronca dans une suite de poèmes déstructurés selon les lois dynamiques du vers libre ou qui, au contraire, réactivent au niveau visuel une sensation d'uniformité métrique, spécifique à la poésie classique, comme les deux poèmes en miroir intitulés « Strophe I » et « Strophe II »⁷³⁷. De cette première catégorie fait aussi partie un poème à titre onomatopéique qui rappelle la *praxis* futuriste de l'imagination sans fils : « [...] formule cri hypothèse câble FEROWATT / almanach se promène stylisé succède fonctionnarisme / POSTE RESTANTE la lune en emballage machiniste scalpel / rappelle-toi émérite sur les toits incandescent fredonner/dans l'album géographique fox trot ici arrêt facultatif / le sang hippique pour le carburateur ambulant extase / ». ⁷³⁸

Disposés sur une même page non-symétrique, rythmés par un travail typographique très complexe et par un « Linoléum » de Brauner orienté horizontalement, les poèmes de Voronca obligent le regard du lecteur à balayer la page en tous sens. Par la suppression de la ponctuation, à laquelle s'ajoute une pratique systématique de l'ellipse, par le déplacement du titre et de la signature, qui devient objet visuel autonome, ou encore par la perturbation de l'ordonnancement de vers, Voronca aboutit non seulement à concéder aux mots leur liberté absolue, il attire l'attention sur leur matérialité, sur le caractère élémentaire du matériau linguistique, organisé selon les lois d'une composition abstraite. Un poème comme « Hydrophile »⁷³⁹, dont le titre est imprimé en majuscules rouges, à disposition serpentine, rend visible, malgré le fait qu'il soit écrit en roumain, une masse langagière qui sillonne, empruntant spontanément des mots au français ou à l'allemand, sans aucun souci de ponctuation.

75HP affiche également un poème de Vinea, « Rumeur »⁷⁴⁰, placé de manière saisissante dans le voisinage d'un « Dessin » de Janco, preuve d'un souci de symétrie du point de vue de l'espace occupé sur cette page. Néanmoins, sa contribution est plutôt redevable à ce

⁷³⁴ Nous avons recours ici à la terminologie de Marinetti, formulée dans le très didactique manifeste « Révolution typographique et Orthographe libre expressive ». Marinetti distingue quatre catégories d'onomatopées : « l'onomatopée directe, imitative, élémentaire, réaliste », « l'onomatopée indirecte, complexe et analogique », « l'onomatopée abstraite » et finalement « la verbalisation abstraite ». Voir Giovanni Lista [éd.], *Les mots en liberté futuristes*, op. cit., 1987, p. 50

⁷³⁵ Ilarie Voronca, « aaaa aa aaaaa aaaa/e eeeee eeeee ee », 75HP, op. cit., p. 8.

⁷³⁶ Miguel Donville, [poème sans titre], *Ibidem*, p. 6.

⁷³⁷ Ilarie Voronca, « Strofa I » [Strophe I], « Strofa II » [Strophe II], *Ibidem*, p. 8.

⁷³⁸ Ilarie Voronca, « aaaa aa aaaaa aaaa/e eeeee eeeee ee », *Ibidem*, p. 8.

⁷³⁹ Ilarie Voronca, « Hidropfil » [Hydrophile], *Ibidem*, p. 8.

⁷⁴⁰ Ion Vinea, « Zvon » [Rumeur], *Ibidem*, p. 5.

qu'il appelle lui-même dans un article théorique de la même année « la phase de la recherche précipitée »⁷⁴¹, tout en suggérant un avancement de la plastique moderne sur la poésie et la littérature nouvelles. En revanche, ce seront les poètes de la nouvelle génération, comme Voronca ou Roll, qui partagent, depuis une position littéraire, une préoccupation plus marquée pour l'unification des domaines de la création artistique. Symboliquement, la transition d'une page à l'autre, du dialogue entre Vinea et Janco à celui qui s'insinue entre le poème « Métalloïde »⁷⁴² de Roll et la « Construction sensuelle » de Maxy, préfigure l'écart esthétique entre *Contimporanul* et *Integral*.

Cependant, l'espace métaphorique où se déroule la nouvelle solidarité entre image, son et éléments de la vie moderne, serait le poème de Roll, au titre significatif, « Métalloïde ». Muni d'une vocation programmatique, ce poème se réclame de l'exaltation futuriste de la métropole industrielle et renoue avec la dynamique fusionnelle d'une nouvelle réalité psychologique de « l'homme nouveau » prônée par Marinetti. Synthétisé dans une phrase-slogan : « Nous infusons de la dynamique à l'atome », imprimée en caractères rouges et placée en sous-titre, le poème s'érige en reportage du mouvement organique de la vie : « élastiques constructives/les poumons des villes / vertèbres en bronze / [...] nous sommes l'aorte du jour / demain viendront d'autres / sportsmen / [...] / respiration / la vie coupée des fuseaux / acier / flexible / incontestée / synthèse dans les veines des cités / centimètre / atmosphérique / ect., ect. »⁷⁴³

Certes, il convient de noter qu'en 1924 le futurisme faisait son retour sur scène, surtout à Paris, comme « une montée au zénith de gloire (300HP) du grand soleil futuriste »⁷⁴⁴, première ligne manifestaire qui aurait eu de quoi impressionner les artistes roumains de « 75HP ». Le nouveau manifeste – « Le futurisme mondial »⁷⁴⁵ – reflète une tentative de restaurer l'autonomie artistique et culturelle du mouvement qui cherche à s'imposer comme une « religion du nouveau »⁷⁴⁶. Ce tournant identitaire affecte

⁷⁴¹ « La révolution artistique du présent rompt les liens avec la nature organique, en gardant uniquement ses données essentielles, dans son alphabet géométrique : la couleur et la forme. [...] Bien évidemment, la littérature et la poésie nouvelle n'ont pas encore retrouvé la solution définitive, elles n'ont pas encore retrouvé le style de l'époque dont ont fait preuve la plastique et l'architecture moderne. » Ion Vinea, « Modernism și tradiție » [Modernisme et tradition], *Rampa*, n° 1, 26 janvier 1924, II^e série.

⁷⁴² Voir Stephan Roll, « Metaloid » [Métalloïde] ; M. H. Maxy, « Construcție senzuală » [Construction sensuelle] (1924), dans *75 HP, op. cit.*, p. 6.

⁷⁴³ *Ibidem*.

⁷⁴⁴ F. T. Marinetti, « Le futurisme mondial : Manifeste à Paris », *Le Futurisme*, n° 9, 11 janvier 1924. Voir Giovanni Lista, *Marinetti et le futurisme. Études, documents, iconographie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 63.

⁷⁴⁵ *Ibidem*, p. 62-64.

⁷⁴⁶ « Tous ces esprits puissants qui collaboraient avec nous, ou parallèlement loin de nous, manifestent la grande religion du nouveau, contre tous les retours et contre les pessimistes ! [...] Vous tous, futuristes sans le savoir,

implicitement sa ligne politique : lors du Congrès futuriste de novembre 1924 et dans le volume *Futurisme et Fascisme*, Marinetti essaie d'imposer une nouvelle posture du futurisme, exempt de colorature politique.

Comme on le sait, *Contimporanul* publie un compte rendu de ce dernier ouvrage de Marinetti, dans lequel on tient à renforcer l'anti-passéisme, « esprit athlétique constructif »⁷⁴⁷ du futurisme, tout en traitant sur un ton impartial ses rapports difficiles avec le fascisme italien. À l'évidence, le contact direct avec l'iconoclasme des textes futuristes, l'effort visible de *Contimporanul* de promouvoir des figures comme Marinetti et Prampolini au sein de son réseau de collaborateurs, ou encore la présence de trois revues futuristes, *Il Futurismo*⁷⁴⁸, *Le Futurisme*⁷⁴⁹ et *Noi*, à côté de *Der Sturm*, *Blok*, *G*, *Manomètre* ou de *L'Esprit nouveau*, au milieu du circuit revuiste international de *75HP*, favorisent la perméabilité du réseau local aux influences du futurisme. Certes, cette ouverture au futurisme illustre parfaitement les finalités médiatiques que le groupe attache à l'esprit et aux modalités d'intervention de ce courant fondateur de l'avant-garde dans l'espace public.

Par un geste similaire à celui du « Futurisme mondial » qui clame : « Cerveaux neufs ! Sens nouveaux ! Mots en liberté ! Renouvellement fond et forme du lyrisme ! »⁷⁵⁰, le manifeste de *75HP*, l'« Aviogramme »⁷⁵¹, expose ses visées polémiques dans des formules slogan, telles que « l'artiste n'imité pas, l'artiste crée », « la plus belle poésie : la fluctuation du dollar », ou « Lecteur, déparasite ton cerveau », imprimé en majuscules rouges sur les marges de la page-manifeste.

Cherchant à imposer une nouvelle voix, le manifeste est entièrement rédigé en majuscules, alternant, pour se faire entendre, le sur-marquage en rouge pour certains mots aux variations de taille de la police. Déployé sur deux pages consécutives, le texte « en guise de manifeste » de Voronca demande une lecture participative, dont la temporalité dépend largement d'un premier geste d'exploration visuelle. La mise en forme graphique laisse désormais peu de place à l'ambiguïté et aux écarts rhétoriques. D'une part, par-delà le

ou futuristes déclarés, unissez donc vos efforts aux nôtres ! [...] » F. T. Marinetti, « Le futurisme mondial : Manifeste à Paris », *Le Futurisme*, n° 9, 11 janvier 1924. Voir *Ibidem*, p. 63.

⁷⁴⁷ Voir *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 8.

⁷⁴⁸ *Il Futurismo* : rivista sintetica illustrata, revue dirigée par F. T. Marinetti à Milan (n° 1, 11 janvier 1922 - n° 22, 11 janvier 1932).

⁷⁴⁹ *Le Futurisme* : revue synthétique illustrée (1922-1926), version éditée en français de certains numéros d'*Il Futurismo* de Milan.

⁷⁵⁰ F. T. Marinetti « Le futurisme mondial : Manifeste à Paris », *Le Futurisme*, n° 9, 11 janvier 1924. Voir Giovanni Lista, *Marinetti et le futurisme. Études, documents, iconographie*, op. cit., p. 63.

⁷⁵¹ Ilarie Voronca, « Aviogramă (în loc de manifest) » [Aviogramme (en guise de manifeste)], *75 HP*, p. 3-4. Pour la traduction française du manifeste, réalisée par Vincențiu Iluțiu, nous renvoyons à Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op. cit., p. 121-122.

défilement du texte, la première page du manifeste est dominée par le titre, « Aviogramme », exposé en gros corps de lettre, dont l'effet est renforcé par le jeu typographique entre la voyelle « o » et la représentation symétrique de cercles concentriques qui forment une cible. (Fig. 21.) Pour bouleverser encore plus la perception, le nom de la revue, en caractères noirs et rouges surdimensionnés, évoque une dénomination à valeur de label, une plus-value médiatique. D'autre part, la deuxième page du manifeste – véritable parade des ambitions du groupe, voué au succès international – est dynamisée, telle une affiche, par la suite : « TSF / PARIS / LONDRES / NEW YORK / BERLIN »⁷⁵². Mettant de côté la dévotion du groupe à une propagation mondiale de son message, on peut déceler une certaine ironie attachée au cantonnement dans un arsenal visuel daté.

Pour entretenir l'interaction accélérée avec son audience, le manifeste émerge au niveau discursif comme une suite de messages télégraphiques qui cherchent à se faire entendre comme le fruit d'un engagement collectif :

HERMÉTIQUE LE SOMMEIL DE LA LOCOMOTIVE AU-DESSUS DES BALCONS
D'ÉQUATEUR / PULSE ANNONCE IL FAUT DYNAMIQUE / SERVICE
MARITIME / **L'ARTISTE N'IMITE PAS L'ARTISTE CRÉE / LA LIGNE LE MOT
LA COULEUR QU'ON NE TROUVE PAS DANS LE DICTIONNAIRE. VIBRE**
DIAPASON LE SIÈCLE / HIPPISE ASCENSEUR DACTYLO-
CINÉMATOGRAPHIQUE / INVENTE INVENTE / **L'ART SURPRISE** / LA
GRAMMAIRE LA LOGIQUE LE SENTIMENTALISME COMME/DES PINCES À
LINGE / SUR DES CORDES APPELLE LE ROYAUME DES AFFICHES
LUMINEUSES / CHERRY-BRANDY VIN TRANS-URBAIN CHEMIN DE FER LA /
PLUS BELLE POÉSIE LA FLUCTUATION DU DOLLAR / LE TÉLÉGRAPHE A
TISSÉ DES ARCS-EN-CIEL EN FIL DE FER / [...] ⁷⁵³

Si le déroulement du texte répond par endroits à un message en suspens, le noyau de la démarche manifestaire est l'appel à l'invention, à « l'art surprise ». Signalée ostensiblement au niveau graphique par des majuscules, répétée comme pour mieux marquer son caractère impératif, l'invention est le signe d'un projet esthétique de régénération et de redéfinition perpétuelle de l'art par la recherche de contenus nouveaux. Pour ce faire, Voronca, mandaté à inscrire les motivations centrales d'une communauté et sa volonté collective dans l'espace public, n'accomplit qu'indirectement sa tâche. Bien qu'on puisse discerner une stratégie de refus orientée contre l'art formule (anecdotique, mimétique, individualiste) dans la détermination avec laquelle l'auteur incite à « l'abandon des formules purgatives », y préfigurant même une des raisons de l'autodissolution du groupe [« quand / ce que nous faisons deviendra formule nous allons nous abandonner / nous-mêmes dans l'air

⁷⁵² Ilarie Voronca, « Aviogramă (în loc de manifest) » [Aviogramme (en guise de manifeste)], 75 *HP*, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁵³ *Ibidem*, p. 3-4. Voir Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, *op. cit.*, p. 121.

anesthésié »⁷⁵⁴], ce manifeste n'aspire pas à aller au-delà d'une mise en perspective. Une fois de plus, le groupe compte plutôt sur l'incitation et la consternation du lecteur qui retiendra slogans, logos, symboles et mots clés.

Ni manifeste de fondation, du fait du contresens logique par rapport à l'éthique du groupe, ni défense explicite d'un « -isme », l'« Aviogramme » joue un rôle propagandiste. En popularisant « l'art surprise », l'humour, le choc, les formules triomphalistes (« comme des fenêtres le concert du siècle commence »⁷⁵⁵), en exagérant l'effet de mode de la *modernolatria*, le texte auto-dénonce sa valeur instrumentale. Pour une touche supplémentaire d'ironie, la fin du manifeste aboutit graphiquement et métaphoriquement sur une « chute » de mots. (**Fig. 22.**) Par conséquent, pris dans la structure interactive du manifeste, on peut visualiser son décroissant, on peut saisir sa transformation en matériau graphique: « KLAXON / FABÉMOL / RE / FABÉMOL / EN / PYJAMA / FOOTBALL / ILARIE VORONCA »⁷⁵⁶.

Semblable à une suite d'affiches qu'on placarde, l'« Aviogramme » renferme l'idée de texte accessoire et endosse plusieurs rôles de communication. Qu'on choisisse de se conformer à un régime de lecture dirigée par l'ordonnancement des pages, ou d'approcher la revue comme un modèle dynamique abstrait, ce texte de Voronca est inséparable d'une autre prise de parole. Il s'agit d'un article signé par Alex Cernat, un pseudonyme de Voronca, placé quelques pages plus loin. Symboliquement intitulé « 1924 » et mis en valeur par un « Linoléum »⁷⁵⁷ de Brauner et un « Paysage aux sondes »⁷⁵⁸ de Maxy, ce texte fait écho à l'« Aviogramme ».

Faisant ressortir l'importance de l'année 1924 pour l'avant-garde roumaine, reflétée dans « l'inappréciable effort des recherches modernités à la littérature et aux arts plastiques »⁷⁵⁹ et réaffirmant l'impératif de cette nouvelle génération artistique : « L'INVENTION, INVENTION, INVENTION », le texte permet de fixer les enjeux attendus d'un manifeste. Inaugurant une rupture longtemps convoitée, il rend compte d'une nouvelle actualité et il en fournit la preuve. Plus lisible et plus cohérent sur les plans stylistique et visuel, il « représente » cet état renouvelé du monde :

⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. 3.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p. 4.

⁷⁵⁶ *Ibidem*. [Texte renforcé, en majuscules, en original.]

⁷⁵⁷ Victor Brauner, « Linoléum », *75HP*, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁵⁸ M. H. Maxy, « Peisaj cu sonde » [Paysage aux sondes], *Ibidem*, p. 3.

⁷⁵⁹ Alex Cernat [Ilarie Voronca], « 1924 », *Ibidem*, p. 11. Pour la traduction française du texte, réalisée par Vincențiu Iluțiu, nous renvoyons à Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, *op. cit.*, p. 123.

Ces cinq dernières années tout le bagage de mélancolie filles de pensionnat romantisme à été graduellement oublié [...]. Maintenant, fraîche douée des nouvelles virginités la pensée dessinée ou écrite fend express éclair les steppes déployées sonores. [...] C'est le triomphe de la cérébralité du music-hall [...]. La littérature ne rouille plus comme les feuilles en automne [...] mais pneu roulé vulcanisation s'abat dans la danse des cités. [...] La peinture n'est plus l'onanisme académique des tubes de couleur. La peinture s'est virilement détachée au-dessus des préjugés dans l'érection massive constructiviste. Bien sur L'INVENTION, L'INVENTION, L'INVENTION.⁷⁶⁰

Faisant écho au « Manifeste activiste adressé à la jeunesse »⁷⁶¹ de Vinea, publié quelques mois auparavant, en mai 1924, dans les pages de *Contimporanul*, le texte de Voronca répond à une exigence communautaire. Redevable à un effet d'intertexte⁷⁶², cette stratégie illustre autant une manière de suppléer à la représentativité précaire dans l'espace public, qu'une validation de la légitimité d'un propos auquel cette nouvelle société d'artistes souscrit pleinement.

Néanmoins, si dans un premier temps, « 1924 » se construit en réactivant la structure du manifeste de Vinea et entend relancer le principe de l'invention, central dans l'« Aviogramme », dans un deuxième temps, comme l'indique déjà son intitulé, le texte de Cernat / Voronca se veut le point zéro d'une nouvelle chronologie qui commence par l'année 1924. Certes, nous pouvons déceler une forte auto-ironie dans ce type de discours, victime de l'implacable paradoxe de la concurrence pour la nouveauté. Dans cette optique, le fait que les visées concurrentielles ne soient pas avouées explicitement, n'empêche pas que la participation à une mission collective ne s'accompagne d'une désolidarisation consécutive. Ainsi, les tenants de l'« invention », « de la pensée dessinée » et de « l'érection massive constructiviste » mettront en crise la faisabilité de cette mission et entendent s'en démarquer :

[...] Depuis tant des siècles affamé l'art a ouvert ses bras aux cinq continents. C'est une ère d'INTELLIGENCE VITESSE d'INTELLIGENCE à 60 étages d'ascenseur. [...] Le monde est à réinventer. Toujours inédit. C'est pour cela que l'invention des Messieurs Victor Brauner et Ilarie Voronca la PICTOPOÉSIE apparaît comme réponse à une nécessité immédiate. La PICTOPOÉSIE est l'expression du nouvel art et pourrait constituer à elle seule la justification du groupe 75HP. Partant du concert des machines dans l'idiotie des principes 75HP se dirige vers des dures réalisations. Au-dessus : la personnalité foudroyante – incorrigible – du peintre Victor Brauner. À ses côtés vaillants Ilarie Voronca, Stephan Roll, Miguel Donville. Avec des tels éléments l'art restera toujours nouveau.⁷⁶³

⁷⁶⁰ *Ibidem*.

⁷⁶¹ Ion Vinea, « Manifest activist către tinerime » [Manifeste activiste adressé à la jeunesse], *Contimporanul*, n° 46, mai 1924, III^e année, p. 2.

⁷⁶² Pour un débat concernant le rôle légitimateur de l'intertexte dans la construction des manifestes, voir Jeanne Demers, Line McMurray, *L'enjeu du Manifeste, le Manifeste en jeu*, Québec, Éditions du Préambule, 1986 p. 106-108.

⁷⁶³ Alex Cernat [Ilarie Voronca], « 1924 », *75HP*, *op. cit.*, p. 11. Voir Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, *op. cit.*, p. 124.

Prémuni d'un credo, d'une finalité clairement précisée, à valeur absolue, qui porte caution à l'identité du groupe, ce texte actualise un vrai souci d'efficacité. Cela est la preuve suffisante pour justifier la vision pragmatique qui sous-tend le projet de *75HP*. La prise de parole de Voronca, travaille ainsi à la médiatisation du groupe, y compris à celle de sa justification artistique – la pictopoésie – par le renforcement d'un lien social. Or, ce faisant, ce texte est loin de la « non-définition »⁷⁶⁴ manifestaire à laquelle le dadaïsme et le futurisme nous ont accoutumés.

Un dernier article, issu toujours de la plume d'Ilarie Voronca, est consacré à Victor Brauner et inaugure la série de textes-louange développés ultérieurement dans le cadre de la revue surréaliste *unu*. Très uniforme, le texte ne dissimule pas son penchant programmatique ; de par son emplacement en fin de volume, il acquiert une valeur conclusive, aussi. Prenant prétexte de l'exposition personnelle de Brauner dont l'ouverture fut prévue pour le 26 octobre à la Maison d'Art de Bucarest, et sans aucune mention de l'Exposition Internationale de *Contimporanul*, l'intervention de Voronca joue la carte de l'auto-légitimation, afin de renforcer le statut du groupe. Compte tenu de l'articulation subjective spécifique au genre flou de la critique d'exposition – par l'entremise de cette posture journalistique de médiateur-témoin qui s'assume à la première personne du singulier – il devient évident que l'article de Voronca se propose de renouveler la charge affective et les liens psycho-sociaux, impliqués par l'entreprise de « 75HP ».

Invoqué dès la première phrase, le « spectateur » est confronté à un changement de profil. Il est indirectement accusé d'avoir valorisé un regard passéiste, médiocre et confortable sur l'art, d'avoir flatté ce que Voronca appelle « une crise aiguë »⁷⁶⁵ qui affecte tous les domaines de la culture :

En définitif, rien n'est plus opposé à l'art, que le principe de l'art comme instrument de plaisir [...] le PLAISIR-mètre. [...] J'insiste : le rôle de l'art, dans ses manifestations les plus nobles, est d'élargir nos connaissances abstraites, de créer de nouveaux rapports de compréhension, d'accroître le spectre d'associations d'idées. L'art réclame un effort, souvent assez désagréable, de nos capacités cérébrales. Le premier à faire cet effort est l'artiste même. [...] L'art est avant tout un inventeur. [...] Par-delà toutes les limites ou les écoles, sa création est inédite, foudroyante. Ceci est l'unique secours pour un art menacé de se noyer dans la formule des platitudes et des répétitions.⁷⁶⁶

⁷⁶⁴ Dans son analyse des manifestes d'avant-garde, Marcel Burger insiste, d'un côté, sur le caractère décisif de la norme radicalement nouvelle, sur l'importance de la nomination d'un référent inédit pour l'identité du groupe. De l'autre côté, il isole « le principe d'indécidabilité du sens », un flou définitionnel qui permet aux communautés d'avant-garde de rester imprévisibles et de maintenir la portée scandaleuse du manifeste. Voir Marcel Burger, *Les Manifestes : paroles de combat*, op. cit., p. 194-201.

⁷⁶⁵ Ilarie Voronca, « Victor Brauner », *75HP*, op. cit.

⁷⁶⁶ *Ibidem*.

Dans l'ensemble, au bout de cette intervention qui déplace les frontières de l'art, on trouve un attachement à l'abstraction, à l'innovation, à « la construction personnelle »⁷⁶⁷. Cette nouvelle attitude va de pair avec le rejet d'un art « beau, agréable, utile », du sentimentalisme, de la logique, des académismes. Le processus artistique particulier qui incarne cette modification de perspective – et qui, selon Voronca, vient en prolongement de l'expressionnisme et du cubisme – suppose l'action « supérieure abstraite-ordonnée-constructiviste »⁷⁶⁸ qui est à associer à la peinture de Victor Brauner.

Il en ressort que le dessein de l'intervention finale de Voronca concerne simultanément la médiatisation de l'accomplissement artistique de Brauner, la reconnaissance de l'identité singulière du groupe et la centration sur une communauté d'artistes qui compte parmi ses membres Janco et Maxy, ceux « qui ont fait entrer la peinture roumaine dans le cadre du grand art européen »⁷⁶⁹. Bien qu'elle ambitionne, corrélativement, à faire jour sur une nouvelle vision esthétique, dont les enjeux entrent dans le rayon d'action du constructivisme, cette vision programmatique de Voronca représente une phase de tâtonnements et de recherche. S'ouvrant à l'époque du constructivisme, à un mouvement international qui prône la dés-esthétisation de l'art, défendant les principes de l'abstraction, la rupture avec le sujet, la création toujours renouvelée – incarnée par la peinture de Brauner – l'article de Voronca apporte un nouvel éclairage sur la mutation artistique poursuivie par *75HP*, cette « nécessité immédiate »⁷⁷⁰. À remarquer aussi, pour rendre pleinement justice autant à la confiance constructiviste, qu'aux enjeux médiatiques de cette chronique d'exposition qui s'ouvre sur un plaidoyer pour une nouvelle conscience artistique, que le linoleum qui prélude au discours de Voronca n'est pas un choix fortuit. Émanation de l'esthétique constructiviste, le « Portrait en Linoleum » figurait également sur l'affiche pour la première exposition personnelle de Brauner.

Même si le rapport au constructivisme est relevé de manière ambiguë, parfois cultivé de manière contradictoire et visiblement atténué du fait de la présence retentissante d'un esprit dadaïste habilement exploité à des fins médiatiques, *75HP* se veut une revue qui s'engage sur des chemins nouveaux. On lira un témoignage de cette transition dans l'autobiographie du surréaliste Sașa Pană, qui – en archiviste des milieux d'avant-garde de l'époque – met en lumière la vocation plurielle de « l'anti-revue » à numéro unique lancée par Brauner et Voronca : « Cet exemplaire de *75HP* reste la seule publication roumaine où l'on

⁷⁶⁷ *Ibidem*.

⁷⁶⁸ *Ibidem*.

⁷⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁷⁰ *Ibidem*. Voir Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op. cit., 2006, p. 124.

trouve également une révolte dadaïste. [...]. Mais sur la couverture on affichait une construction... »⁷⁷¹

Activement impliquée à relever une nouvelle conception de la communication artistique fondée sur l'interrelation, la coordination de façon vivante entre les différents domaines de la culture, que ce soit la presse et la typographie, le monde de l'édition ou sur un ton subversif, la publicité, ce projet d'unité collective de la revue est inséparable de l'initiative pictopoétique. Disposées sur des pages consécutives, les deux « inventions », « Pictopoésie n° 5721 »⁷⁷² et « Pictopoésie n° 384 »⁷⁷³ sont l'accomplissement du travail collaboratif entre Brauner et Voronca. Attachée à obtenir un maximum d'effets expressifs, sans économie des moyens, la rédaction opte pour une mise en page visiblement distincte des deux pictopoésies. Il reste que les éléments communs concernent, en essence, la forme rectangulaire de la composition, la cohérence du principe de réalisation, voire d'un effet de collage, la présence des initiales « VB & I.VO » et respectivement « IVO et VB », qui fusionnent organiquement avec l'ensemble graphique, dans le coin inférieur à gauche ou à droite de chaque toile.

D'une page à l'autre, c'est la différence de vision typographique qui s'impose. Ainsi, placée au centre de la feuille-affiche, la « Pictopoésie n° 5721 » est plus spectaculaire, bénéficiant d'une reproduction en couleur qui évoque une large variété de tons chromatiques, le rouge et le noir, le vert, le rosé ou le jaune et le marron. Répudiant la perception canonique linéaire et multipliant les points d'impact de la toile, les pictopoésies remontent à l'esthétique du collage⁷⁷⁴ développée par la peinture cubiste. Des volets colorés dissymétriques s'enchâssent aux chiffres peintes au pinceau, aux signes linguistiques de grand format, dont certains tronqués en blocs de couleur différents, ou même aux syntagmes, rappelant l'univers de la vie moderne (« musikhall », « aéroplane », « Kodak », « ascenseur », « Osram », « métro ») des mots communs ou de faux slogans publicitaires (« nous vendons de l'insomnie »⁷⁷⁵, « nez autrichien aux petites annonces »⁷⁷⁶).

Le souci pour le travail typographique de la mise en page, où rien n'est laissé au hasard, nous permet d'y déceler une manière d'assaillir le lecteur qui prend forme sur papier. Du choix d'un corps surdimensionné pour les caractères du titre, imprimés en majuscules rouges, à l'effet d'écho recherché par la répétition des noms des deux « inventeurs », jusqu'à la

⁷⁷¹ Saşa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 173.

⁷⁷² Victor Brauner & Ilarie Voronca, « Pictopoésie n° 5721 », *75HP*, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁷³ *Ibidem*, p. 10.

⁷⁷⁴ À ce sujet, voir Mark Antliff, Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, Paris, Thames & Hudson, 2002, traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold, p. 160-196.

⁷⁷⁵ Victor Brauner & Ilarie Voronca, « Pictopoésie n° 384 », *75HP*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁷⁶ *Ibidem*.

définition minimaliste, à résonances mystiques, de la pictopoésie, « La pictopoésie est la pictopoésie »⁷⁷⁷, tout cherche à focaliser l'attention du lecteur sur tel un rappel publicitaire. Pourtant, il s'agit d'un procédé typographique en deux temps. La disposition de la seconde pictopoésie reproduite en noir et blanc est flanquée par deux colonnes de mots mis en évidence, en majuscules rouges, apparemment listés au hasard, qui brouillent l'impact de la première page, dévaluant ses efforts. Les deux colonnes de mots « Synthèse, subconscient, simultanéisme, artériosclérose, rythme, harmonie, sonore, parallélisme » et respectivement « [...] abstrait, vocabulaire, mécanisme, joué par intervalles [...] »⁷⁷⁸ sont à prendre en charge comme des participants à droits égaux à une même unité, qui rappelle la figure d'un triptyque. À première vue déroutant, leur rapport avec la pictopoésie participe d'une vision transformative, invitant le lecteur à s'engager dans une dynamique créative de la toile et de questionner les limites, y compris auctoriales, de la composition.

Une telle collaboration entre éléments apparemment hétérogènes, qui passent visiblement par plusieurs stades de contamination, en vue d'une appréhension simultanée des formes comme des unités sonores et des mots comme des matériaux graphiques, suggère un dépassement du collage, de la tradition de la poésie visuelle⁷⁷⁹ ou du traitement dadaïste de l'abstraction. Redevable à une nouvelle vision du monde, marquée par les recherches du constructivisme international, cette mise à jour de la pratique du collage permet de renforcer des éléments essentiels à une nouvelle expérience artistique. Il devient évident que la pictopoésie ne peut pas être envisagée sans prendre en compte l'unité du médium, la signature collective ou l'intermédialité comme réponses à une poursuite esthétique et idéologique de l'œuvre d'art totale.

Notons que la démarche pictopoétique n'est pas la seule initiative artistique inaugurée au fil des pages de *75HP*. En ce sens, si la « grande représentation cablocardostep im ritmus der pictophonischen »⁷⁸⁰, « découverte » de Miguel Donville, demeure sans suite, une autre annonce insérée sur la deuxième page de la revue affirme: « LE PICTOPHONE MUSIQUE COLORÉE LA PLUS GRANDE INVENTION DU SIÈCLE INVENTEUR : LE PEINTRE VICTOR BRAUNER »⁷⁸¹.

⁷⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁷⁹ À ce sujet voir Yves Peyre [éd.], *Poésure et Peintrie : d'un art à l'autre*, Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

⁷⁸⁰ *75HP*, op. cit., p. 15.

⁷⁸¹ *Ibidem*. [En français.]

Dans ce cas, le parallélisme que l'on peut déceler entre cette invention de Brauner, « le pictophone » censé produire une « musique colorée » et celle de Hausmann, l'Optophone, machine à synesthésies projetée en 1922 qui aurait le pouvoir de transformer le volume sonore en lumière, n'est aucunement fortuit. Manifestement liés à une coordination entre l'art et la technique, sujet amplement débattu lors du Premier Congrès International des artistes progressistes de Düsseldorf, ce type de projet relève d'un dépassement de l'esthétique mécanique futuriste et encore du dadaïsme dans la direction d'un nouveau type de création artistique. En effet, c'est toujours en 1922, que Hausmann expose sa théorie sur la construction de l'Optophone dans la revue hongroise *Ma*⁷⁸² de Kassak, également promue par *75HP*. Aboutissement d'un « art haptique » et décrit par Marcella Lista comme un « ressort théorique unique pour définir la mutation sensorielle à laquelle il appelle l'homme moderne »⁷⁸³, l'Optophone de Hausmann rejoint la machine lyrico-chromatique de Brauner sur la toile plus vaste des recherches intermédiaires similaires menées par Moholy-Nagy, Lissitzky, Eggeling ou Richter.

De loin la plus célèbre invention de cette étape de l'avant-garde roumaine, les « pictopoésies » témoignent autant d'un rapport sensiblement modifié par rapport à l'héritage dada et futuriste, problématisé au fil des pages de *75HP*, que d'une assise particulière que les artistes roumains escomptent donner aux préoccupations esthétiques constructivistes. Cet aspect ressort clairement de la profession de foi, vouée à résonner dans un espace international du fait de sa rédaction intégrale en français, et mise en évidence sur la dernière page de la revue.

LA PICTOPOÉSIE. Invention du poète ILARIE VORONCA et du peintre VICTOR BRAUNER est le dernier-cri de l'heure actuelle. Tous les dandys doivent se tailler leurs habits d'après la coupe pictopoétique. La pictopoésie revivifie tous les courants révélateurs d'art nouveau LA PICTOPOÉSIE réalise enfin la vraie synthèse des futurismes dadaïsmes constructivismes. Les attitudes les plus éloignées se trouvent universellement fécondées dans le mouvement pictopoétique, mots et couleurs reçoivent une nouvelle sonorité, la sensation ne se perd plus mais au contraire comme le diamant taille le cristal des regards et des cerveaux comme pneus caoutchoucs traversent l'air des locomotives versent leur sang or confiture charbon. PICTOPOÉSIE TRIOMPHE SUR TOUT, ENREGISTRE TOUT RÉALISE L'IMPOSSIBLE.⁷⁸⁴

En définitive, il s'agit d'aborder plus que les interconnexions entre la poésie et la peinture ou de suivre les effets de leur rapprochement. Cette fusion dénotait l'avènement d'une nouvelle

⁷⁸² Raoul Hausmann, « Optophonetika », *Ma*, n° 1, octobre 1922, Vienne. [Texte en hongrois.]

⁷⁸³ Marcella Lista, « L'Optophone de Raoul Hausmann : la 'langue universelle' et l'intermédia », dans Sébastien Pluot, Yann Sérandour [éds.], *Une traduction d'une langue en une autre*, Paris, Les Presses du Réel, 2014, p. 189. Voir également, Leah Dickerman, Matthew S. Witkovsky [éds.], *The Dada Seminars*, Washington, The National Gallery of Art, 2005, p. 83-102.

⁷⁸⁴ *75HP*, op. cit., p. 16. [En français.]

pratique artistique autonome, une transition essentielle de la composition à la construction. Sur la scène artistique internationale, du futurisme au constructivisme, des démarches similaires avaient déjà remporté une grande notoriété. Alors que dans les pages de *75HP*, l'alignement à un processus d'adhésion⁷⁸⁵ légitimant est indirectement affirmé et, implicitement, l'inscription dans un réseau de connaissance international est moins prononcée, le recours à la médiation de *Contimporanul* permet de mieux saisir les ressources à disposition de cette nouvelle revue.

Il est significatif de noter, dans ce contexte, qu'un premier contact avec le travail de Schwitters et plus particulièrement avec son poème dadaïste richement illustré *An Anna Blume*⁷⁸⁶ se produit en 1923, par le biais de la « bibliothèque de littérature contemporaine Schnitter Bücher éditée par Walter Heinrich »⁷⁸⁷. Tout en respectant « la facture et la graphie de l'auteur »⁷⁸⁸, *Contimporanul* publie en deuxième page la traduction d'un extrait de l'ouvrage de Schwitters, intitulé « Thème » et répond aux attentes du lecteur roumain dans une courte introduction à caractère informatif. Cette livraison qui affiche en page de titre une reproduction de « Les joueurs » de Theo van Doesburg, a également le mérite d'avoir contribué à la diffusion du volume de huit lithographies expérimentales de Schwitters, *Die Kathedrale*⁷⁸⁹, publié en 1920 à Hanovre dans *Die Silbergäule*. Il reste à observer qu'autant cet ouvrage qui portait déjà l'emblème « Merz », lancé en 1919 à Berlin lors d'une première exposition de tableaux collages, que d'autres publications de *Der Sturm*, pouvaient être procurés par l'entremise de *Contimporanul*, renforçant ainsi son rôle central dans la consolidation d'un système de circulation des œuvres d'avant-garde apte à son tour de stimuler le développement d'un réseau artistique local plus solide.

Ensuite, dans son numéro 42 de 1923, la publication de Vinea s'intéresse à la « poésie pentagrammée »⁷⁹⁰ élaborée par le futuriste Francisco Cangiullo, tentative de fusion de la musique avec la poésie, fondée sur un nouveau code de lecture-déclamation. Une année plus tard, lorsque la revue reprend sa parution régulière, le poème dramatique en « zaoum »,

⁷⁸⁵ Nous renvoyons, pour une définition plus nuancée du « processus d'adhésion », à la position théorique d'Alain Viala exprimée dans l'article « L'éloquence galante : une problématique de l'adhésion » dans Ruth Amossy [éd.], *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1999, p. 177-196.

⁷⁸⁶ Kurt Schwitters, *Memoiren Anna Blumes in Bleie*, Freiburg (Baden), Schnitter- Bücher, 1922. Pour la version numérisée en ligne, voir http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Memoiren_Anna_Blumes_in_Bleie/index.htm. [Consulté le 12 janvier 2014.] Le poème « An Anna Blume » est initialement publié dans *Der Sturm* en août 1919.

⁷⁸⁷ *Contimporanul*, n° 35, 17 mars 1923, II^e année, p. 2.

⁷⁸⁸ La traduction en roumain du poème de Schwitters porte les initiales « I. C. ». Voir « Memoriile Annei Blume în Plumb », *Contimporanul*, n° 35, 17 mars 1923, II^e année, p. 2.

⁷⁸⁹ Kurt Schwitters, *Die Kathedrale*, Hanovre, 1920, Paul Steegemann Verlag. Voir *Contimporanul*, n° 35, 17 mars 1923, II^e année, p. 2.

⁷⁹⁰ *Contimporanul*, n° 42, 10 juin 1923, II^e année, p. 4.

Ledentu le phare, d'Iliazd⁷⁹¹ est promu comme « un volume miraculeux, de la plus nouvelle facture, d'un modernisme de dernière heure. »⁷⁹² Le même numéro familiarise le public avec « les pièces abstraites, des ballets tactiles et mécaniques » de Marinetti et Depero, signalant la tournée nationale de « La Compagnia del Nuovo Teatro futurista »⁷⁹³.

Toutefois, en s'appuyant sur la forte probabilité que « 75HP » ait pu assimiler tout cet ensemble réticulaire d'influences, on ne s'étonnera pas de conclure que, du point de vue idéologique, l'expérience pictopoétique s'affirme comme un dépassement. Dans son étude sur les avant-gardes de l'Europe Centrale, Krisztina Passuth⁷⁹⁴ met un trait d'union entre la pratique des pictopoèmes et la collaboration entre Sonia Delaunay et Blaise Cendrars pour le fameux poème-peinture *La Prose du Transsibérien* [...] ⁷⁹⁵ tandis que Marina Vanci-Perahim⁷⁹⁶, dans l'introduction à l'édition anastatique de 75HP, invoque le collage « Manifestation interventionniste »⁷⁹⁷ de Carrà comme référence possible pour les pictopoésies de Brauner et Voronca. Cependant, vu l'orientation de la revue, il semble que les deux pictopoésies soient à mettre en relation avec une histoire plus récente et plus spécifique. Dans son creuset rentrent les collages « Merz » et les initiatives poético-plastiques d'un Schwitters, d'un Theo van Doesburg, qui invente les « lettres-sons-images »⁷⁹⁸, ou d'un Kassák qui lance en 1922 le manifeste de la « poésie-architecture »⁷⁹⁹, en prolongement à une préoccupation plus ancienne pour les « poésies-tableaux »⁸⁰⁰.

Malgré cette atmosphère artistique foisonnante, située à la lisière du dadaïsme et du constructivisme, très favorable aux poursuites d'un langage artistique universel et malgré cet effort international commun initié sur le terrain de l'intermédialité, la démarche pictopoétique demeure une initiative singulière. À présent, il ne fait aucun doute que la pictopoésie, si

⁷⁹¹ Ilia Zdanevitch (Iliazd), *Ledentu le Phare*, Poème dramatique en zaoum [En russe], Paris, Éditions du 41°, 1923. Préface [En français] par Georges Ribemont-Dessaignes, typographie de l'auteur.

⁷⁹² *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 8.

⁷⁹³ Pour une présentation plus ample de cette tournée du « théâtre synthétique » démarrée le 10 janvier 1924, voir Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien. Anthologie critique*, Tome II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 236-237.

⁷⁹⁴ Krisztina Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927*, op. cit., p. 223.

⁷⁹⁵ Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, Couleurs simultanées de Mme Sonia Delaunay-Terk, Paris, Éditions des Hommes Nouveaux, 1913.

⁷⁹⁶ Marina Vanci-Perahim, « La revue picto-poétique », 75HP, Paris, Éditions Jean Michel Place, 1993, p. 10.

⁷⁹⁷ Carlo Carrà (1881-1966), « Manifestation interventionniste » (1914), 38.5 x 30 cm, papiers collés, gouache, encre sur carton, Collection Guggenheim, Venise.

⁷⁹⁸ Il s'agit d'une forme de poésie sonore, « leterklankbeelden », illustrée dans *De Stijl*, n° 11, vol. 4 de novembre 1921. Sous-titré « Anthologie Bonset », ce numéro reprend toute une série de poèmes visuels signés par I. K. Bonset alias Theo van Doesburg.

⁷⁹⁹ Lajos Kassák, « Képarhitektúra », *Ma*, mars 1922. Pour cette information et pour une analyse très pertinente de la théorie de Kassák, voir Marian Mazzone, « Dadaist Text/Constructivist Image. Kassák's Képarhitektúra », dans *Hungarian Studies Review*, vol. XXXI, n° 1-2, 2004, p. 16-47.

⁸⁰⁰ Marian Mazzone accentue le fait qu'au début des années 20, Kassák signe déjà des « képvversek », des « poésies-tableaux » qui rejoignent le champ plus vaste de la poésie visuelle. Voir *Ibidem*, p. 21.

intimement liée à l'existence éphémère de *75HP*, n'était qu'une étape d'un projet plus vaste de mise en place d'un mouvement artistique local, dérivé du constructivisme international. En outre, l'apparition de *75HP*, les pictopoésies et, par extension, l'exposition de Brauner, valurent aux jeunes constructivistes roumains la publicité et la notoriété qu'ils recherchaient.

D'autant plus, on notera que si la pratique pictopoétique se consomme entre les pages de *75HP*, la plupart des enjeux relevés par cette expérience de synthèse des arts migrent vers la littérature et vers la poésie en particulier, domaine où Voronca demeure une figure très active. Toutefois, ce sera le surréaliste Brauner qui renoue brièvement avec ses préoccupations du début. Dans une lettre adressée à Gellu Naum en 1947, Brauner s'intéresse à une nouvelle dimension occultée du peintre-poète qui incarnerait, selon lui, « l'unification exemplaire de l'être ». Sur des fondements distincts, mais en forte consonance avec la vocation à la synthèse des arts qui le préoccupait en 1924, il avoue : « En ce qui concerne mes recherches, je crois avoir touché en tout cas à un langage hiéroglyphique moderne où les sens se rencontreront du plastique (graphique) dans la poétique [...] peut-être de cette voix sortira une symbolisation à venir. Je vais nommer une série de mes documents pictopoèmes. »⁸⁰¹

Bien que les raisons pratiques qui président à la circulation internationale de la revue de Brauner et Voronca soient tout à fait évidentes, renvoyons, pour conclure, à un fort effet de coïncidence qui fait que parmi les premiers lecteurs étrangers de la revue se trouvent les surréalistes. Ainsi, peu de temps après sa parution, grâce au poète roumain Miguel Donville, correspondant de plusieurs journaux de Bucarest et collaborateur de *75HP*, un exemplaire de la revue se fait connaître par les surréalistes, étant enregistré dans le « Cahier de la permanence surréaliste »⁸⁰² le 8 novembre 1924. Comme on le sait, l'aventure de *75HP* ne dépasse pas le seuil de ce numéro unique d'octobre 1924, mais elle occupera une place centrale dans le parcours légitimateur des publications d'avant-garde qui lui succèdent sur le plan local. En plus, ce sera autour d'une nouvelle revue, *Punct*, que l'ensemble de la rédaction de *75HP*, Brauner, Voronca, Roll et même Cosma, se réunira afin de relancer le grand débat sur l'art constructiviste débattu simultanément dans les pages de *Contimporanul*.

⁸⁰¹ Lettre de Victor Brauner à Gellu Naum de 1947 citée par Marina Vanci Perahim dans « Victor Brauner de la 'picto-poésie' à la 'hyéroglyphisation des sentiments' », *Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme, Melusine*, n° XII, « Lisible – Visible », Paris, L'Âge d'Homme, 1991, p. 67.

⁸⁰² « Visite de M. Donville, correspondant de plusieurs journaux de Bucarest, désirant se renseigner sur le surréalisme. Il apporte un numéro de la revue *75HP*. » Texte rédigé par J. A. Boiffard, Samedi, le 8 novembre 1924 pour le Cahier de la permanence surréaliste. Version numérisée du document disponible en ligne : <http://www.andrebreton.fr/file/190622/plain?size=full>. [Consultée le 15 septembre 2014.] Voir également, Paule Thévenin [éd.], *Archives du surréalisme publiées sous l'égide d'Actual, Bureau de recherches surréalistes, Cahier de la permanence, octobre 1924 – avril 1925*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1988.

4.2. *Punct*

Toute analyse de la dynamique inter-revue locale du champ roumain d'avant-garde verra dans l'année 1924 un des moments les plus influents de point de vue de la productivité artistique et de la visibilité internationale des tenants de l'art nouveau. La solidarité, ou plutôt la conscience de la participation à une mission artistique et sociale commune, débouche sur une collaboration intense et sur une forte mobilité des milieux d'avant-garde locaux, représentés, comme on le sait, par les groupes « *Contimporanul* » et « *75HP* ». Invariablement, ce phénomène est étroitement lié à la multiplication des périodiques, dont le bilan enregistre un nouveau foyer par le lancement de la revue *Punct*.

Parue le 15 novembre 1924 à Bucarest, sous la direction du poète et journaliste Scarlat Callimachi, *Punct* connaîtra seize parutions hebdomadaires. On aura à tenir compte – pour répondre à des questions d'affinité objective qui relient ou aiguïsent les positions des groupes roumains – du fait que l'activité de *Punct* se rattache officiellement à l'action de *Contimporanul* dès le 7 mars 1925, lors de la parution de sa dernière livraison. Au bout de seize numéros, les deux rédactions fusionnent « désirant unir leurs forces de propagande afin de mieux soutenir l'effort moderne de Roumanie »⁸⁰³. Comme nous l'avons anticipé à plusieurs reprises, la trajectoire de *Punct* s'avère inséparable d'une filiation à *Contimporanul*, qui pourvoit plus qu'une généalogie locale à cette plateforme du constructivisme. De leur adhésion partagée à un projet commun on retrouve l'écho, dans le slogan « *Punct & Contimporanul* sont les seules organes de l'avant-garde roumaine »⁸⁰⁴, affiché en français sur la page de titre du quatorzième numéro de la revue et réitéré par la revue de Vinea et Janco⁸⁰⁵.

De même, il faut remarquer que la parution de cette nouvelle voix de l'avant-garde locale se fait le jour même de la fermeture de l'exposition personnelle de Brauner, dans un contexte déjà marqué par le coup de *75HP* et par l'ascension de la publication de Vinea et Janco, à quelques semaines d'écart de la grande exposition internationale de *Contimporanul*. Apparemment très peu pris au jeu de la concurrence, cet hebdomadaire qui se recommande dans son premier numéro comme une « revue de littérature et d'art constructiviste » entend consolider la voie frayée par *Contimporanul* et prendre la relève de *75HP*. (**Fig. 41.**) L'article signé par Voronca dans le deuxième numéro de *Punct*, nous permet d'apprécier les limites de ces liens de filiation qui se tissent entre les participants au réseau local :

⁸⁰³ Voir *Punct*, n° 16, 7 mars 1925, p. 1. [En français.]

⁸⁰⁴ Voir *Punct*, n° 14, 20 février 1925, p. 1. [En français.]

⁸⁰⁵ Voir *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, III^e année, p. 12.

Depuis la parution de la revue 75 H. P., le problème d'un courant nouveau s'est aiguïté pour toutes les publications de Bucarest. Aucune d'entre elles n'ont eu la modestie d'enregistrer même passivement, ce mouvement. Elles se sont précipitées à accorder cérémonieusement des diagnostics et ordonnances de circonstance. [...] Seul le tempérament d'archer absolu de Monsieur Vinea n'a pas été vaincu par la médiocrité nationale. [...] Le 'Contemporain' de Monsieur Vinea a répondu, telle une antenne sensible, aux signaux de l'Occident. [...] « Contimporanul » et « 75 H.P. » ont été l'avalanche de glace qui a brisé brutalement la colonne vertébrale de la littérature éphémère.⁸⁰⁶

Cependant, vu le rapport de simultanéité entre la retraite de l'activité éditoriale de *Punct* et l'émergence d'une autre publication antagoniste, *Integral* de Maxy, il serait possible de voir sa trajectoire comme un entracte d'un processus de polarisation du champ local. Car, ce sont bien les animateurs de *Punct* et *75HP* qui, en rupture avec le groupe « Contimporanul », se donnent pour objectif de contribuer à internationalisation de l'avant-garde par des plateformes locales, sous le crédit du constructivisme, dans le cas d'*Integral*, et du surréalisme dans le cas d'*unu*.

Ajoutons que la fortune de ce projet fusionnel, qui montre tout de même la productivité des valeurs d'avant-garde sur le sol local et une volonté implicite de maximiser l'espace occupé dans le champ, est présagée par la composition de sa rédaction. Par leur mobilité et par leur capacité de se regrouper autour de projets divers, cette association établie entre les nouveaux entrants et le groupe fondateur de *Contimporanul* nous permet d'imaginer une modélisation de l'espace revuiste par noyaux. À remarquer qu'en dépit du fait que la nouvelle alliance des acteurs du réseau local implique des liens de sociabilité explicites autant avec *75HP* qu'avec *Contimporanul*, la question d'un nouveau groupe ou celle d'un nouveau label « Punct » ne se pose qu'indirectement, étant plutôt la résultante d'un effet de discours spécifique aux avant-gardes. Publié dans le quatrième numéro et intitulé « La Revue 'Punct' »⁸⁰⁷, le manifeste signé par Callimachi vient confirmer l'importance accordée à la revue comme lieu d'expression d'un mouvement d'art nouveau qui soit en accord avec « les émotions fortes et foudroyantes du siècle »⁸⁰⁸. Ce type d'autolégitimation inaugurale attachée à consacrer une prise de parole, un discours éminemment alternatif, permet de saisir l'apparemment à une identité collective située ailleurs et gérée par le groupe dominant de « Contimporanul ».

⁸⁰⁶ « Dela apariția revistei 75H.P., problema curentului nou, a devenit, pentru toate publicațiile bucureștene, acută. Niciuna nu a avut modestia să înregistreze mișcarea, pasiv, toate s-au grăbit să acorde ceremonios diagnostic rețete de circumstanță. [...] Singur temperamentul de arc deplin al D-lui Ion Vinea n'a căzut răpus de mediocritatea națională. [...] Contimporanul D-lui Ion Vinea a răspuns cu antene sigure la semnalele apusene. [...] Contimporanul și 75H.P. au fost avalanșa de gheață care, brutal căzând a rupt șira spinării literaturii trecânde. », Ilarie Voronca, « Constatări » [Constatactions], *Punct*, n° 2, 30 novembre 1924, p. 2.

⁸⁰⁷ Scarlat Callimachi, « Revista 'Punct' » [La Revue 'Punct'], *Punct*, n° 4, 13 décembre 1924, p. 1.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

Suivant ce schéma de sociabilité que nous avons esquissé plus haut, notons que pendant les neuf premières livraisons de *Punct* la position de rédacteur en chef revient à Brauner. Il est suivi dans cette position par Stephan Roll et par Scarlat Callimachi, ce dernier étant responsable de la direction et de la rédaction de *Punct* pendant les trois numéros qui ont précédé l'association à *Contimporanul*. Des noms familiers concourent également à forger l'identité visuelle de la revue. Ainsi, les travaux de Brauner et ceux de Marcel Janco dominent chaque numéro, qui accueille en plus, de manière plus ponctuelle, les contributions plastiques de Milița Petrașcu⁸⁰⁹, Dida Solomon⁸¹⁰, Mattis Teutsch⁸¹¹ ou, très brièvement, de Maxy⁸¹². De même, considérant qu'on a affaire à un hebdomadaire dont une livraison ne dépasse pas quatre pages, il est également important de noter, qu'au niveau des illustrations, les signatures étrangères sont plutôt éparses, moins nombreuses que les articles issus de collaborations internationales, se limitant à une reproduction photographique de la « Normalbühne Merz » de Schwitters⁸¹³ et à trois compositions de l'artiste belge Victor Servranckx⁸¹⁴.

Sans se montrer intéressée à reproduire l'aspect typographique innovateur de *75HP*, la nouvelle revue *Punct* adopte toutefois, pour se lancer, quelques éléments du laboratoire médiatique qui a fait la renommée de la publication de Brauner et Voronca. Ainsi, la première livraison ne compte qu'une feuille, imprimée d'un seul côté, qui respecte les conventions de la presse et rappelle, par l'absence de pli, le format *in-plano*. Permettant de mettre à l'épreuve le marché et d'assurer la visibilité de la revue auprès d'un public déjà gagné aux provocations de l'avant-garde, ce numéro inaugural est virtuellement conçu comme une affiche. Structuré par des encadrés noirs qui conditionnent le regard, le premier numéro illustre un itinéraire légitimateur. (**Fig. 41.**) Il devient ainsi le lieu d'énonciation de la rédaction, voire d'une communauté qui réunit dans un nouveau format, d'une part, les signatures du directeur Callimachi et celles de Brauner et Voronca et convoque, de l'autre, les deux revues apparentées *75HP* et *Contimporanul*, référencées sur un mode publicitaire⁸¹⁵. Au jeu typographique des formules écrites en français qui prennent au contre-pied le rituel d'un

⁸⁰⁹ Milița Petrașcu, « Linoleum », *Punct*, n° 4, 13 décembre 1924, p. 2 ; « Linoleum », *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 1 et p. 8 ; « Linoleum », *Punct*, n° 10, 24 janvier 1925, p. 2 ; « Linoleum », *Punct*, n° 14, 20 février 1925, p. 2 ; « Linoleum », *Punct*, n° 15, 28 février 1925, p. 2 ; « Linoleum », *Punct*, n° 16, 7 mars 1925, p. 2.

⁸¹⁰ Dida Solomon, « Dessin », *Punct*, n° 4, 13 décembre 1924, p. 3 ; « Dessin », *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 5 ; « Dessin », *Punct*, n° 9, 17 janvier 1925, p. 1.

⁸¹¹ Mattis Teutsch, « Dessin », *Punct*, n° 9, 17 janvier 1925, p. 4 ; « Linoleum », *Punct*, n° 10, 24 janvier 1925, p. 4 ; « Linoleum », *Punct*, n° 11, 31 janvier 1925, p. 2 ; « Linoleum », *Punct*, n° 15, 28 février 1925, p. 3.

⁸¹² M. H. Maxy, « Forme », *Punct*, n° 3, 6 décembre 1924, p. 3.

⁸¹³ Kurt Schwitters, « Normalbühne Merz », *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 2.

⁸¹⁴ Victor Servranckx, Composition (1922), *Punct*, n° 11, 31 janvier 1925, p. 1 ; Peinture, *Punct*, n° 14, 20 février 1925, p. 2 ; Peinture, *Punct*, n° 16, 7 mars 1925, p. 3 ;

⁸¹⁵ « Lisez 75HP / Lisez CONTIMPORANUL », *Punct*, n° 1, 15 novembre 1924, p. 1.

début éditorial, telle « Construire [...] Détruire [...] Rien » et des slogans comme « La littérature a besoin d'injections frigorifiques » ou « Peintres steppez sur vos toiles », s'ajoute le texte plurilingue d'inspiration dadaïste de Voronca, « L'oreille à carreaux », doté d'une allure annonciatrice :

[...] attention Messieurs le globetrotter est à 10° [...] Oui. Messieurs ce philosophe est né au début du monde oui messieurs oui mesdames [...] Le cerveau : ici commence mon rôle, le foie : 'ici commence mon rôle', l'œsophage : 'hier fangt meine rolle an' [sic] l'œil gauche : 'qui comincia il mio roli' [sic] stefan roll, ici: commence mon âme ion vinea : il faut attendre le train scarlat callimachi : il faut changer A marcel iancu: il faut changer B maxy: il faut changer C victor brauner : il faut changer les 3 ceci m'est absolument calendrier.⁸¹⁶

À partir du deuxième numéro, la rédaction diversifie ses stratégies médiatiques par lesquelles elle maintenait un lien direct avec le public en valorisant un effet de rubriquage⁸¹⁷. Cette option contribue à une disposition relativement homogène et flexible de son contenu. Ainsi, plus que les autres revues d'avant-garde, *Punct* emprunte une formule de présentation ritualisée pour singulariser son discours et solliciter en quelque sorte l'adhésion du public. (Fig. 42, 43.) À cette image participe pleinement sa diffusion régulière hebdomadaire, interrompue une fois, lors de la parution de son numéro double 6-7 du 3 janvier 1925.⁸¹⁸

Une première ligne de force qui concourt à la consolidation d'une identité de la revue concerne ainsi son attachement à la promotion de la poésie nouvelle. Des poèmes en français et en roumain de Vinea et Callimachi, de Stephan Roll ou de Dida Solomon s'ajoutent aux vers de Voronca, Mihail Cosma ou Aderca. Parmi les collaborateurs internationaux, le recours à une filière exclusivement francophone ne devrait guère surprendre, et les poèmes de Juliette Roche, de Louis Émié et même de Paul Éluard⁸¹⁹ et de Philippe Soupault⁸²⁰ sont à découvrir par le public roumain. *Punct* se montre très réceptive à la production poétique, accordant simultanément une attention particulière à la réflexion théorique et à un programme de rénovation esthétique centré sur le langage. À titre d'exemple, l'article de Voronca intitulé

⁸¹⁶ « [...] atențiune domnilor globetrotter-ul e 10° [...] Da Domnilor acest filosof născut la începutul veacurilor da domnilor da doamnelor [...] Creerul: aici începe rolul meu, ficatul: ici commence mon rôle, esofagul: hier fangt meine rolle an ochiul stâng: qui comincia il mio roli stefan roll: aici începe inima mea ion vinea : trebuie să așteptăm trenul scarlat callimachi: trebuie să-l schimbăm pe A marcel iancu: trebuie să-l schimbăm pe B maxy: trebuie să-l schimbăm pe C victor Brauner: il faut changer les 3 asta îmi este absolut calendar. », Ilarie Voronca, « L'oreille à carreaux », *Ibidem*.

⁸¹⁷ Pour une perspective sur l'évolution de « l'effet rubrique » regardé comme un élément essentiel de la « matrice médiatique », voir Marie-Ève Thériault, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 80-91. Voir aussi, Thierry Hermann, Gilles Lugin « La hiérarchie des rubriques : un outil de description de la presse », *Communication et langages*, volume 122, 1999, p. 72-85.

⁸¹⁸ Mentionnons que ce changement, dû aux fêtes de Noël, est annoncé dans le numéro 5 de *Punct* dans une notice de la rédaction. Voir *Punct*, n° 5, 20 décembre 1924, p. 4.

⁸¹⁹ Paul Éluard, « Ami ? Non », *Punct*, n° 14, 20 février 1925, p. 1.

⁸²⁰ Philippe Soupault, « Chansons », *Punct*, n° 15, 28 février 1925, p. 1.

« Grammaire »⁸²¹ est construit autour d'une vision du mot conçu dans sa matérialité, comme identité abstraite, élémentaire. « Le verbe – souligne Voronca – utilisé en tant que tel, comme le matériau des constructions plastiques, acquiert une signification qui ne figure pas dans le dictionnaire. [...] Le mot vit, indifféremment du sens, tout comme le fer, la pierre ou le plomb existent pleinement avant de revêtir les formes du commerce. »⁸²² En disciple avoué de Mallarmé⁸²³ et dans la succession de Marinetti, des cubistes et de la « génération de Zurich, Arp, Schwitters, Marcel Janco, Tzara, Picabia, Soupault »⁸²⁴, plus que dans les pages de *Punct*, Voronca relancera ce débat sur l'esthétique constructive du langage au sein d'une tribune comme *Integral*.

Deuxièmement, l'accès au positionnement idéologique de la revue est facilité par les rubriques qui s'ensuivent de manière plus ou moins fluctuante. Signés par Ilarie Voronca, un ensemble de trois articles promus sous le titre « Constatations »⁸²⁵ se fait remarquer en tant que lieu privilégié de divulgation de la vision esthétique de la revue qui se veut un relais du constructivisme international. Bien que Voronca renonce à cette dénomination à partir de la quatrième livraison, il ne s'agit que d'un remaniement formel, sa mission se concrétisant par le biais d'autres interventions régulières. Des articles tels que « Grammaire », « Voix » ou « Architecture », ayant une portée programmatique, étayaient l'image publique d'une orientation collective tout en consacrant Voronca comme porte-voix de la revue. Cette stratégie médiatique permet donc de jeter un coup de projecteur sur les prises de parole de *Punct* et de susciter méthodiquement l'intérêt du public. En conséquence, elle devient une source de réussite pour une publication qui évolue dans l'ombre de *Contimporanul* et cherche à tirer profit d'une image conservatrice afin de maintenir sa stabilité dans le champ. En revanche, les variations qui affectent les rubriques serviront à défendre une révision continue de l'actualité et à marquer l'évolution graduelle d'un programme qui n'est pas dépourvu d'ambiguïtés.

⁸²¹ Ilarie Voronca, « Gramatică » [Grammaire], *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 3. Pour tous les extraits de cet article de Voronca nous renvoyons à la traduction de Vincent Iluțiu dans Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve, op. cit.*, p. 125-128.

⁸²² « Verbul, întrebuițat pur, asemeni materialelor din construcțiile plastice, capătă o semnificație neînregistrată de dicționar. [...] Cuvântul trăește indiferent de sens precum ferul, piatra sau plumbul, rezidă deplin înaintea formelor îmbrăcate în comerț. » *Ibidem*.

⁸²³ « Pourtant, l'opposition consciente à la phrase grammaticale et plate commence avec Mallarmé. Avec lui, la voie était ouverte. » *Ibidem*.

⁸²⁴ *Ibidem*.

⁸²⁵ La rubrique d'Ilie Voronca, « Constatări » [Constatations] paraît successivement dans *Punct* n° 2 (30 novembre 1924), *Punct* n° 3 (6 décembre 1924) et *Punct* n° 4 (13 décembre 1924).

Une autre rubrique à titre révélateur, « L'Étuve »⁸²⁶, publiée sous le pseudonyme Ubu-Roi, couvre notamment le monde très divers du théâtre de Bucarest sur son versant officiel. Prête à provoquer, munie d'un ton critique virulent, cette rubrique dénonce les ambitions des directeurs de théâtre, des metteurs en scène, des acteurs cabotins, des critiques, ou encore l'attitude des mécènes, jusqu'aux détails les plus triviaux. De plus, elle mène campagne contre les « maîtres » de la scène artistique traditionaliste, faisant appel contre la partie majoritaire de la presse qui exalte les valeurs nationalistes en art. Développant son action en faveur de l'art constructiviste, *Punct* s'érige en véritable foyer polémique, comme le démontrent ces commentaires extraits du numéro double de janvier 1925 : « Au fil de pages d'une certaine presse, certains écrivains s'engagent à détruire le constructivisme – l'art nouveau. Que ces griffonneurs donnent cours à nos conseils et arrêtent d'écrire. [...] »⁸²⁷ Ou encore : « M. Theodorescu Sion⁸²⁸ vient de trouver un brouillon journalier sur lequel il peut dépenser sa salive et ses pompierismes. Au lieu d'écrire ses opinions sur l'art constructiviste, M. Theodorescu Sion ferait mieux d'approfondir son dessin et son coloris. »⁸²⁹

Survivant aux « Constatations » de Voronca, cette rubrique subit à son tour des modifications ultérieures de statut. Son renouvellement témoigne d'une stratégie populaire parmi les milieux de la presse qui cherche à ordonner l'actualité selon un répertoire de centres d'intérêt redevables à une pensée unique, voire une vision du monde, et de stimuler l'esprit critique du lecteur. À la suite d'encarts publicitaires signés Ubu-Roi qui se proposaient de promouvoir les spectacles du Théâtre Sidoli⁸³⁰, par exemple, s'ajoute un découpage d'articles de Scarlat Callimachi⁸³¹, « La chronique dramatique » ou « Le Théâtre »⁸³², qui confortent l'effet de rubrique et prolongent le débat initié dans « L'Étuve ».

Il devient évident que cette préoccupation pour l'actualité théâtrale et pour une scène constructiviste, notamment, apte à révéler une nouvelle conscience sociale, n'était pas un fruit du hasard. En plus, la problématisation des aspects techniques concernant le répertoire

⁸²⁶ La rubrique « Etuva » [L'Étuve] paraît quatre fois, dans : *Punct* n° 3 (6 décembre 1924), *Punct* n° 4 (13 décembre 1924), *Punct* n° 6-7 (3 janvier 1925) et *Punct* n° 12 (7 février 1925).

⁸²⁷ « În paginile unei anumite prese, anumiți scriitori, încearcă să distrugă constructivismul – arta nouă – Sfătuim pe acești scribi să nu mai scrie », Ubu-roi, « Etuva » [L'Étuve], *Punct*, n° 6-7, *op. cit.*, p. 7.

⁸²⁸ Nous soulignons, à titre d'information, que le peintre Ion Theodorescu Sion (1882-1939) est devenu un symbole du courant nationaliste promu par la revue *Gândirea* grâce à la thématique de prédilection de ses toiles réalisées pendant les années 20, construites autour de l'image du paysan roumain.

⁸²⁹ « D. Teodorescu-Sion a găsit o fișică zilnică, în care să-și verse balele pompierismului. În loc să-și scrie părerile despre arta constructivistă, D. Teodorescu-Sion ar face mai bine să-și aprofundeze desenul și coloritul. », Ubu-roi, « Etuva » [L'Étuve], *Punct*, n° 4, *op. cit.*, p. 4.

⁸³⁰ Voir *Punct*, n° 10, 24 janvier 1925, p. 4.

⁸³¹ Scarlat Callimachi, « Cronica dramatică » [La chronique dramatique], *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 7 ; « Ion Iancovescu », *Punct*, n° 8, 9 janvier 1925, p. 4 ;

⁸³² Scarlat Callimachi, « Teatrul » [Le Théâtre], *Punct*, n° 10, 24 janvier 1925, p. 4.

dramatique ou la mise en perspective des aspects sociaux et politiques dont l'acteur s'en fait le vecteur, dépassent proportionnellement l'espace de réflexion accordé aux arts plastiques ou à l'architecture. Scarlat Callimachi, lui-même engagé au théâtre, signe pour *Punct* une « pièce en deux parties », « Rebecca »⁸³³, et une « pièce en sept tableaux », « Zail Sturm »⁸³⁴. À ces interventions il faut ajouter les prises de position plus théoriques de Voronca et de Mihail Cosma aussi bien qu'un article de Schwitters⁸³⁵ sur la « Normalbühne »⁸³⁶ reproduit directement en allemand. On clame, par exemple, à la place d'un théâtre « panopticum d'histoire nationale, [...] tribune électorale des partis au gouvernement, [...] purgatoire suburbain de la bêtise sociale, [...] bordel sentimental [...] rébus de géométrie psychologique [...] »⁸³⁷, un théâtre qui soit adapté à la situation de l'homme moderne. Rappelant à dessein la position de *Contimporanul*, et notamment les articles d'un Vinea, ce type de discours aboutit plus à une critique d'une institution nationale qu'à la mise en perspective d'un renouvellement du théâtre.

En parallèle à ces rubriques qui glissent, selon les circonstances, vers de nouveaux formats, le rituel médiatique de *Punct* implique un engagement des plus conséquents, lié à la promotion du réseau de revues apparentées. Sous cet angle, on constate que *Punct* cherche à mettre en évidence une vision transnationale, réunissant un continuum de revues qui comprend aussi bien *Contimporanul* et *75HP* que *Der Sturm*, *Merz*, *De Stijl*, *Ma*, *Blok*, *Les Feuilles libres*, *Manomètre* ou *G*. On notera ici que la solidarité réitérée à plusieurs reprises avec une revue défunte, soit *75HP*, est pour le moins paradoxale, particulièrement dans le contexte où, sur le plan local ou international, cette revue n'a fait que très rarement l'objet d'une publicité réciproque entre pairs. (**Fig. 42.**) Certes, on peut faire l'hypothèse que la rédaction de *Punct* avait un intérêt médiatique à s'approprier le legs symbolique de *75HP*, *a fortiori* exploité par *unu* dans son manifeste inaugural, se légitimant comme une nouvelle

⁸³³ Scarlat Callimachi, « Rebecca », pièce en deux parties, publiée dans *Punct*, n° 5, 20 décembre 1924 (Première partie), p. 3-4 et *Punct*, n° 9, 17 janvier 1925, p. 4 (Deuxième Partie).

⁸³⁴ Scarlat Callimachi, « Zail Sturm », pièce en sept tableaux, *Punct*, n° 12, 7 février 1925, p. 2-3 (Tableau I) ; *Punct*, n° 13, 14 février 1925, p. 2-4 (Tableau II) ; *Punct*, n° 14, 20 février 1925, p. 3-4 (Tableau III) ; *Punct*, n° 15, 28 février, 1925, p. 3 (Tableau III) ; *Punct*, n° 16, 7 mars 1925, p. 3-4 (Tableau IV).

⁸³⁵ Kurt Schwitters, « Normalbühne Merz », *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 2.

⁸³⁶ Dans le sillage des performances Dada et de ses recherches constructivistes influencées notamment par Theo van Doesburg, c'est à partir de 1923 que Kurt Schwitters commence à travailler à la théorie de la « Normalbühne » (scène normale), directement liée à sa vision du Merzbau. Pour ces informations et pour une mise en perspective de la théorie de Schwitters, voir Elisabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau : the Cathedral of Erotic Misery*, New York, Princeton Architectural Press, 2000, p. 144-147.

⁸³⁷ « [...] panopticum de istorie națională, [...] tribună electorală a partidelor politice la putere, [...] vast purgatoriu suburban pentru afinarea și trecerea în paradisul eternității perimate a mărgăritarelor tîmpeniei sociale, [...] bordel sentimental [...] rebus de geometrie psihologică [...] » Mihail Cosma [Claude Sernet], « Accidente » [Accidents], *Punct*, n° 3, 6 décembre 1924, p. 4.

« 76HP »⁸³⁸. Pour autant, la charge symbolique de ce recours à *75HP* pourrait aussi avoir une valeur indicielle pour l'ambivalence identitaire de cette tribune du constructivisme. Dans ce sens, comme nous allons le voir plus loin, les débats initiés au fil des pages de *Punct* illustrent une revue dont l'identité est tiraillée entre la mainmise de *Contimporanul* et le projet imaginé par le groupuscule de Voronca, Brauner, Roll, Cosma, les futurs « dissidents », lié à la mise en place d'un « courant nouveau »⁸³⁹, provisoirement nommé « synthétisme »⁸⁴⁰.

Considéré en son ensemble, l'affichage de la rubrique consacrée aux revues reste invariable jusqu'au numéro double 6-7 de janvier 1925, repère à partir duquel on doit tenir compte d'une série de modifications et des périodes d'interruption⁸⁴¹. Dans un premier temps, la mise en veille de cette rubrique ne fait qu'enrichir le relevé du circuit revuiste international. Ainsi, à la formule initiale s'ajoutent deux relais dont un très récent, la livraison unique du *Surréalisme*⁸⁴² d'Ivan Goll, et *Zenit*⁸⁴³ de Micic, qui gagne en visibilité le plus probablement grâce à l'exposition⁸⁴⁴ internationale organisée en 1924 à Belgrade. Dans un deuxième temps, lorsque l'activité de la revue s'approche de sa clôture, l'extension de son réseau acquiert un caractère éclectique, visible à partir du numéro 14 de février 1925. Dès lors, on a affaire à un réseau remis au jour, marqué en pointillé autant par l'ensemble de la direction d'une publication très familière aux lecteurs de *Contimporanul*, *La Revue Européenne*⁸⁴⁵, comptant Edmond Jaloux, Valéry Larbaud, André Germain et Philippe Soupault, que par les revues *G*, *Der Sturm*, *Les Feuilles Libres* et la très jeune *Alta Tensione*⁸⁴⁶.

Ayant comme premier objectif l'actualisation d'une communauté à valeur légitimatrice, le réseau de *Punct* se déploie, nous l'avons remarqué, entre l'entourage immédiat et un circuit de reconnaissance internationale. Autant de coordonnées qui définissent une position et qui attestent, en effet, la relation étroite entre la mise en réseau et la recherche d'autonomie, particulièrement dans le cas d'une nouvelle tribune issue d'un espace

⁸³⁸ Voir Saşa Pană, « MANIFESTE », *unu* n° 1, 1928, 1^{ère} année, p. 1.

⁸³⁹ Ilarie Voronca, « Constatări » [Constatations], *Punct*, n° 2, 30 novembre 1924, p. 2.

⁸⁴⁰ Ilarie Voronca, « Glasuri » [Voix], *Punct*, n° 8, 9 janvier 1925, p. 2.

⁸⁴¹ Une première interruption de cette rubrique concerne les numéros 8 et 9 de *Punct*. Cette situation affecte aussi les numéros 12 et 13 de la revue.

⁸⁴² *Surréalisme*, n° 1, octobre 1924, Paris, directeur Ivan Goll, numéro unique.

⁸⁴³ *Zenit*, n° 1 (1921) - n° 43 (1926), Zagreb, directeur Ljubomir Micic.

⁸⁴⁴ Pour une perspective plus ample concernant l'évolution de la revue *Zenit* et sur cette manifestation intitulée « Première exposition internationale de *Zenit* et de la nouvelle école de musique », voir Irina Subotic, « Les artistes yougoslaves et la France (1900-1940) », dans Gérard Monnier, José Vovelle [éds.], *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 17-31.

⁸⁴⁵ *La Revue Européenne*, n° 1 mars 1923 - n° 46 décembre 1926. Nouvelle série n° 1 janvier 1927 - n° 7 juillet 1931, Paris, Éditions du Sagittaire. Comité de direction : Edmond Jaloux, Valéry Larbaud, André Germain, Philippe Soupault.

⁸⁴⁶ *Alta Tensione*, *bollettino internazionale d'arte d'avanguardia*, n° 1, février 1925, Milan, directeur G. Ghidini.

culturel périphérique. C'est à ce dernier aspect, voire à l'ambition d'une revue de concilier filiations et indépendance d'esprit, que recourt Voronca, dans son premier texte de la série des « Constatations », pour rendre compte de l'entreprise de *Punct*.

En s'appuyant sur la nécessité de faire regrouper les principes de l'art nouveau dans une esthétique commune, étayée par une publication souple qui puisse contribuer à l'émancipation spirituelle du public roumain, le modèle auquel songe Voronca est essentiellement celui du prestige littéraire français. Ainsi, loin de se revendiquer d'un simple contexte, Voronca esquisse un réseau de légitimation d'ordre supérieur, muni des attributs de la centralité absolue, voire parisienne, constitué autour de *Mercure de France*, de *La Nouvelle Revue Française* et des *Les Feuilles Libres*. En outre, il trouve que le premier élan vers la configuration d'une tribune qui accomplisse les aspirations de la « nouvelle génération » a été donné par *75 HP* et, pour mieux défendre son propos, il ajoute :

[...] je ne connais pas chez nous une revue qui représente une idéologie propre. Ailleurs, en France, par exemple, chaque étape d'évolution spirituelle et artistique a sa propre tribune. Pour la génération d'André Gide, « Nouvelle Revue Française », pour la génération antérieure, « Mercure de France », pour la génération présente, « Feuilles libres ». Je cherche chez nous une revue qui puisse représenter le naturalisme, le romantisme, le néoclassicisme. Je cherche en vain. Il n'y en a aucune. [...] La littérature et la plastique nouvelles demandent une sensibilité et une intelligence distinctes.⁸⁴⁷

Selon Voronca, il revient à cette nouvelle génération, épargnée du poids des anachronismes et des décalages culturels, mais néanmoins menacée par l'ignorance d'un « public d'ouate »⁸⁴⁸, de saisir l'héritage de *Contimporanul* et *75HP* et de donner une assise à la nouvelle sensibilité et à l'art nouveau. En parcourant ce discours promu par Voronca, il est d'ailleurs frappant de saisir une certaine familiarité de la voix qui fait écho aux premiers textes de Vinea. Qui plus est, à une analyse plus ponctuelle, il ressort qu'un fort effet d'intertexte est à l'œuvre dans cette prise de parole. Dans son numéro 47 de septembre 1924, *Contimporanul* faisait le compte rendu d'une livraison récente des *Feuilles libres* en employant une perspective similaire à l'égard la publication de Raval : « 'Les Feuilles libres' présente la jeunesse française innovatrice. Pour les symbolistes, elle est ce qui reste du 'Mercure de France', pour les classiques elle est une 'Nouvelle Revue Française'. »⁸⁴⁹

⁸⁴⁷ « [...] nu cunosc nicio revistă aici reprezentând o ideologie proprie. Aiurea, în Franța de pildă, fiecare etapă de evoluție sufletească sau artistică își are tribuna ei. Pentru generația lui André Gide, 'Nouvelle Revue Française' pentru cea anterioară 'Mercure de France', pentru cea de azi 'Feuilles libres'. Caut revista însemnând la noi naturalism, romantism sau neoclasicism. Caut. Niciuna. [...] Literatura și plastica nouă cer o sensibilitate și o inteligență aparte. », Ilarie Voronca, « Constatări » [Constatations], *Punct*, n° 2, 30 novembre 1924, p. 2.

⁸⁴⁸ *Ibidem*.

⁸⁴⁹ Voir *Contimporanul*, n° 47, septembre 1924, III^e année, p. 8.

Indirectement chargée de faire office de tribune de la nouvelle sensibilité, *Punct* réussit mal à justifier ce rapprochement avec *Les Feuilles Libres*. Celle-ci est une revue plutôt sobre, reconnue pour ses divergences avec l'avant-garde, très méfiante à l'adresse de Dada Paris, mais conciliante à l'égard d'un Tzara « indépendant »⁸⁵⁰ et âpre critique du surréalisme. Optant pour un réseau doté d'un fort capital de notoriété, en défaveur d'un réseau qui soit pourvu d'un capital symbolique spécifique, Voronca ne fait que confirmer l'ambiguïté constitutive du projet de *Punct*. En conséquence, malgré les accents satiriques proches du « Manifeste activiste » (« La littérature et la peinture ne sont qu'un pissoir public », « Le chroniqueur infatué et incapable imprègne de sa salive le bol de la nutrition cérébrale pour l'offrir [au public] »⁸⁵¹), l'impression d'ensemble est celle d'un faux départ.

Plus discrète ou manifestement invoquée, comme nous l'avons vu plus haut, l'emprise de *Contimporanul* contribue largement à cette situation, faisant en quelque sorte obstacle à la progression de la revue. Plutôt que de porter ouvertement intérêt au constructivisme, pendant une bonne partie de son activité éditoriale, *Punct* ne fait que redoubler le projet intellectuel démarré par *Contimporanul*. Très visible pendant une première étape de tâtonnements, l'influence de la revue de Vinea et Janco refait surface vers la fin de l'activité de *Punct*. Dans cette optique, à partir de son onzième livraison, du 31 janvier 1925, la posture de *Punct* est redevable à un effet de mimétisme, devenant une extension naturelle de *Contimporanul* et de son réseau international. Vecteur d'une alliance stratégique de *Contimporanul*, ce sera particulièrement le réseau belge qui occupe le devant de la scène dans les pages de *Punct*. Ainsi, on affiche des reproductions des travaux de Servranckx, on donne la parole directement en français à Pierre Bourgeois⁸⁵² et on fait relayer même la rubrique de Georges Linze, « Lettre de Belgique »⁸⁵³ (**Fig. 44.**)

Comme on sait, cette rubrique du directeur de la revue liégeoise *Anthologie* avait été initiée dans le numéro 45 de *Contimporanul* d'avril 1924. Très intéressante par sa migration vers une plateforme nouvelle, cette signature de Linze est révélatrice à plus d'un titre. Elle montre autant la perméabilité du réseau, sa dimension interactionniste, que l'efficacité d'une visée communautaire, de la participation à une vision collective exigée par le constructivisme.

⁸⁵⁰ De mars 1923 à mars 1924, *Les Feuilles Libres* publient en feuilleton six parties du roman inachevé de Tzara, *Faites vos jeux*. Selon Marius Hentea, la présence de Tzara dans la revue de Raval, qui lui avait déjà offert son soutien contre Breton lors de la soirée de la Closerie des Lilas, est un signe d'indépendance par rapport à un Dada moribond. Voir à ce sujet, Marius Hentea, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2014, p. 191-192.

⁸⁵¹ Ilarie Voronca, « Constatări » [Constatations], *Punct*, op. cit., p. 2.

⁸⁵² Pierre Bourgeois, « Suggestions », *Punct*, n° 11, 31 janvier 1925, p. 2. [En français.]

⁸⁵³ Georges Linze, « Lettre de Belgique. Peinture », *Punct*, n° 14, 20 février 1925, p. 2. [En français.]

Intitulée « Peinture », l'intervention de Linze est attachée à un esprit internationaliste, ce qui n'empêche pas que son regard panoramique s'oriente en fonction d'une géographie affective.

La peinture dite flamande influença le monde [...] Aujourd'hui, comme une cime trône la peinture d'avant-garde. Plus d'anecdotes ou des mièvreries. L'artiste se préoccupe de la signification cérébrale des volumes. [...] D'autres semblent adapter comme un trait d'union le romantisme à la pensée actuelle. Certains équilibrent les formes plastiques et cherchent l'émotion spéciale de la peinture abstraite. Une élite discute Zadkine, et Archipenko et les Roumains du « Contimporanul » dont nous connaissons les œuvres seulement par reproductions. D'ici comme à un sommet d'angle, les yeux se tendent curieusement vers le Sud et vers l'Est. Car l'existence d'une civilisation se joue sur l'Europe et les artistes accomplissent un rôle émouvant.⁸⁵⁴

Au cosmopolitisme de *Punct* contribuent également les deux textes en français de Janco, « T.S.F. Dialogue entre le bourgeois mort et l'apôtre de la vie nouvelle »⁸⁵⁵, un éloge, entre autres, de l'abstraction et « Pour le métier »⁸⁵⁶. Selon les indications de la rédaction, ce dernier article porte la mention « Paris, 1918 », nous permettant de remonter vers la fin de l'époque zurichoise de Janco, marquée par quelques détours parisiens. À remarquer la forte proximité entre la perspective d'un retour à « l'artiste artisan »⁸⁵⁷, avancée par Janco, et l'idéologie du premier Bauhaus, époque où dans son manifeste programme de l'école de Weimar, Gropius annonçait que « l'orgueilleux mur entre les artistes et les artisans tombera »⁸⁵⁸. De même, l'intégration de la revue roumaine à un système plus large de diffusion internationale est renforcée par l'apparition en allemand d'un texte manifeste de Ljubomir Micic⁸⁵⁹ sur la *zenitosophie*, synonyme d'une vision utopique de l'Europe balkanisée⁸⁶⁰, qui avait été publié par *Zenit*⁸⁶¹ et par *Der Sturm*⁸⁶² en décembre 1924.

Certes, cette unification décelable rétrospectivement entre cette posture de *Punct* et le discours affiché par la revue au début de son entreprise éditoriale n'est évidemment pas sans lien avec l'emprise de *Contimporanul*. Gardant à l'esprit ce cadre objectif de l'évolution de *Punct*, on peut mieux s'expliquer les apparents désaccords entre le statut officiel affiché par la

⁸⁵⁴ *Ibidem*.

⁸⁵⁵ Marcel Janco, « T.S.F. Dialogue entre le bourgeois mort et l'apôtre de la vie nouvelle », *Punct*, n° 11, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁵⁶ Marcel Janco, « Pour le métier » (Paris, 1918), *Punct*, n° 13, 14 février 1925, p. 1-2.

⁸⁵⁷ « Ce n'est pas en voulant rendre l'artisan artiste, mais l'artiste artisan qu'on relèvera le métier d'aujourd'hui. » *Ibidem*.

⁸⁵⁸ Voir Magdalena Droste, *Bauhaus Archiv 1919- 1933*, Berlin, Taschen, 2010, p. 22.

⁸⁵⁹ Ljubomir Micic, « Zenitosophie oder Energetik des schöpferischen Zenitismus », *Punct*, n° 15, 28 février 1925, p. 4.

⁸⁶⁰ Nous renvoyons à la traduction anglaise du manifeste de Micic, « Zenitosophy : or the Energetics of Creative Zenithism » parue dans Timothy O. Benson, Éva Fogacs [éds.], *Between Worlds : A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 514.

⁸⁶¹ Ljubomir Micic, « Zenitosofija », *Zenit*, n° 26, octobre 1924.

⁸⁶² Ljubomir Micic, « Zenitosophie oder Energetik des schöpferischen Zenitismus » [Zenitosophie ou l'énergie créative du zenitisme], *Der Sturm*, n° 4, décembre, XV^e année, 1924.

rédaction à partir de sa deuxième livraison, celle d'une publication autoproclamée « Revue d'art constructiviste internationale »⁸⁶³ et sa matérialisation concrète. Par conséquent, il nous semble que cette formule d'autolégitimation qui passe par le biais du constructivisme et qui accommode une portée internationale, pourrait être envisagée comme la conséquence naturelle d'un projet artistique collectif local régulé par *Contimporanul*. Autant la charge symbolique de l'exposition de *Contimporanul* que l'internationalisme constitutif de cette publication à vocation centralisatrice, qui traversait, aux alentours de l'année 1924, une époque prolifique du point de vue des échanges et des collaborations étrangères, influencent l'internationalisme de *Punct*. De plus, on pourrait être tenté de lire derrière les sous-titres alternatifs de *Punct* – qui débute comme « revue d'art et littérature constructiviste », adopte pendant six numéros le label « revue d'art constructiviste international », éliminant définitivement la vocable « international » en fin d'activité – l'indice d'une disjonction plus complexe. Le chemin parcouru par cette revue démontre, en effet, combien cette disjonction, voire son ambiguïté identitaire, est productive au niveau des enjeux esthétiques formulés dans les pages de *Punct*.

Cependant, si pour justifier publiquement son activité, *Punct* recourt symboliquement à un cumul de formes variées de capital, par la nature des débats qui se tissent dans ses colonnes, il est nécessaire de prendre en considération un aspect traité comme allant de soi, qui vise l'agenda national de la revue. À remarquer, donc, que son ouverture internationale relative⁸⁶⁴, actualisée par l'adoption épisodique du plurilinguisme, et du français en particulier, par la valorisation des collaborations avec les acteurs les plus en vue de l'avant-garde internationale, tels Schwitters, Walden⁸⁶⁵ ou van Doesburg⁸⁶⁶, va de pair avec l'attachement à une suite d'objectifs nationaux.

Ainsi, le débat autour d'une réforme impérative du théâtre, « le moyen absolu de contact direct avec le public »⁸⁶⁷, lancé par Voronca dans sa rubrique « Constatations » vire facilement vers un examen de l'évolution décalée de la dramaturgie roumaine, de l'état de

⁸⁶³ Notons, à titre d'information, que ce sous-titre de la revue est maintenu à partir du deuxième numéro (30 novembre 1924) jusqu'au numéro double 6-7 (3 janvier 1925). Le numéro 8 est sous intitulé « Revue d'art constructiviste », dénomination valable jusqu'à la clôture de l'activité de *Punct*.

⁸⁶⁴ La perspective d'un internationalisme *relatif* a également été exploitée pour rendre compte de la posture de revues d'avant-garde belges de la période d'après-guerre. Ce sont notamment les articles de Clément Pansaers, publiés dans la revue *Résurrection*, qui illustrent un cadre de pensée où la finalité internationaliste se greffe sur le national. Voir à ce sujet, Francis Mus, Hubert Roland, Dennis van Mol, « Discours nationaliste et conscience identitaire des échanges culturels : l'exemple belgo-allemand (*Der Sturm*, *Résurrection*) », dans Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum, Hubert van den Berg [éds.], *Europa ! Europa? The Avant-garde, Modernism and the Fate of a Continent*, *op. cit.*, p. 267-283.

⁸⁶⁵ Herwarth Walden, « Kunst in München », *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 4. [En allemand.]

⁸⁶⁶ Theo van Doesburg, « Vers une construction collective », *Punct*, n° 8, *op. cit.*, p. 3. [En français.]

⁸⁶⁷ Ilarie Voronca, « Constatări » [Constatations], *Punct*, n° 3, *op. cit.*, p. 2.

dégradation morale du Théâtre National, accusé d'antisémitisme, et, invariablement, vers la critique d'« une certaine presse » qui encourage « le sommeil de la médiocrité nationale »⁸⁶⁸.

C'est toujours de cette logique centrée sur l'articulation entre le national et l'international que participe la prise de position de Callimachi, le directeur de la revue, qui, en montrant les aboutissements de l'exposition de *Contimporanul*, déplace la discussion pour faire état de la consécration internationale des artistes roumains désormais désignés parmi les précurseurs de l'avant-garde.

Le mouvement de l'art nouveau a démarré partout, simultanément. On le sait, les Roumains se retrouvent parmi les précurseurs. Le sculpteur *Brancusi* a été probablement le tout premier des primitifs et ensuite le tout premier abstractionniste de l'Europe. Parmi ses élèves on compte *Lipchitz* et *Archipenko*. *Marcel Janco* publie dans les revues « Dada » ses premières « constructions ». Architecte, il présente à l'Université de Zurich des reliefs cubistes et des plans architecturaux similaires à ceux qu'on retrouve de nos jours dans toutes les revues étrangères qui se proposent de reconstruire les villes de l'Europe sur des fondements conformes aux besoins de l'époque. Ces deux cas écartent à eux seuls l'accusation d'importation et d'imitation de l'art occidental formulée contre nous. Cet art s'est développé sous l'impulsion d'une atmosphère commune à tout le continent.⁸⁶⁹

Tout en jouant la carte de la primauté culturelle, bien qu'il soit susceptible d'inspirer un penchant nationaliste, cet exposé de Callimachi aboutit en effet à une mise entre parenthèses de l'excentricité constitutive des artistes dits marginaux et prône l'existence d'une même temporalité synchrone des arts du « continent ». Néanmoins, en militant pour un présent artistique lisse, « simultané », Callimachi lui associe l'urgence d'une redéfinition nationale, à son tour indissociable de la nécessité d'entrer dans un réseau de reconnaissance international⁸⁷⁰. La dernière phrase du manifeste est particulièrement éclairante à ce titre : « Nous voulons l'art nouveau dans un pays libre et nouveau »⁸⁷¹.

⁸⁶⁸ *Ibidem*.

⁸⁶⁹ « Mișcarea nouă a fost pornită simultan, de pretutindeni. Românii s'au numărat, se știe, printre precursori. Sculptorul *Brâncuș* a fost poate cel dintâi primitivist și apoi cel dintâi abstractivists din Europa. Printre elevii săi se numără *Liepschitz* și *Arhipenko*. *Marcel Iancu* publică în revistele 'Dada' primele 'construcții'. La universitatea din Zürich prezintă, ca arhitect, reliefuri cubiste și planuri arhitectonice așa cum astăzi de-abia le regăsim în toate revistele străine care-și propun refacerea orașelor Europei pe baze corespunzătoare nevoilor vremii. Aceste două cazuri înlătură singure învinuirea de imitație și import la noi de artă occidentală. Artă acestora s'a dezvoltat sub imperiul atmosferei comune a continentului. », Scarlat Callimachi « Expoziția *Contimporanul* (Însemnări) » [L'exposition *Contimporanul* (Notes)], *Punct*, n° 3, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁷⁰ Nous renvoyons ici à l'acception donnée par Pascale Casanova à l'espace international, formé par « les relations qui existent entre les espaces nationaux. » Voir Pascale Casanova, « La littérature européenne : juste un degré supérieur d'universalité ? », dans Gisèle Sapiro [éd.], *De la formation des états-nations à la mondialisation XIX^e-XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 244.

⁸⁷¹ Scarlat Callimachi, « Revista 'Punct' » [La revue 'Punct'], *Punct*, n° 4, *op. cit.*, p. 1.

Dans son ensemble, l'orientation de *Punct* vers un agenda national nous permet de cerner, d'un côté, l'attachement pour un projet « révolutionnaire »⁸⁷² de renouvellement des arts et de « tout l'engrenage social »⁸⁷³ (le public, les institutions culturelles, le système d'instruction). De l'autre côté, nous entrevoyons la mise en place d'un mouvement artistique local qui veut restituer la dynamique internationale et les enjeux du constructivisme. Associé à une nouvelle sensibilité, résultante des « transformations de nature éthique », des « transformations sociales et surtout des transformations technico-scientifiques »⁸⁷⁴ et « surtout à une autre modalité d'extérioriser cette sensibilité »⁸⁷⁵ le nouveau courant est défini par Voronca. C'est dans l'article programmatique « Voix », publié dans le numéro 8 de *Punct*, que Voronca décrit les lignes de force du « *sythéstisme* ». En anticipant de peu l'avènement de l'*intégralisme*, version roumaine du constructivisme à la consécration duquel il participera dans un nouveau format éditorial accompli sous la direction de Maxy, Voronca fait preuve d'une formidable capacité de théorisation, se situant en prolongement des valeurs esthétiques et idéologiques prêchées par les milieux constructivistes internationaux.

[...] Toutes les expériences scientifiques de laboratoire se reflètent dans les réalisations de l'art. [...] Un caractère unitaire s'imprimera donc partout. C'est la marque des produits de l'époque. Sa signification est de première importance. Dans toutes les manifestations actuelles de l'art, on trouvera par conséquent un trait commun. Et celui-ci est : la *synthèse*. La poésie, les arts plastiques, et surtout l'architecture convergent tous en un accord abstrait dans une même voie tendue comme une corde : la *synthèse*. Les expériences d'Einstein avaient été synthétiques, tout comme les recherches de Freud. Partout, on voit se manifester la même impulsion de plénitude, de synthèse. L'art ne se dissipe plus de manière fragmentaire. [...] Aujourd'hui les réalisations de l'*art synthétique*, poésie, construction, annoncent tumultueusement, d'une façon virile, LE SIÈCLE SYNTHÈSE.⁸⁷⁶

Il faut donner toute son importance à l'ordonnancement des prises de parole de ce numéro, unique par sa teneur programmatique. Misant sur un système d'échos, dans la suite de l'article de Voronca, la rédaction place l'extrait d'un manifeste de van Doesburg⁸⁷⁷, « Pour une

⁸⁷² « Nous devons détruire, au risque de violences et d'exagérations inhérentes à une révolution, soit-elle artistique, toutes les créations sous-médiocres de la peinture, de la littérature, de la sculpture, de la musique. » *Ibidem*.

⁸⁷³ Ilarie Voronca, « Glasuri » [Voix], *Punct*, n° 8, *op. cit.*, p. 2. Pour tous les extraits de cet article de Voronca nous renvoyons à la traduction de Vincent Ilutiu dans Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, *op. cit.*, p. 129-132.

⁸⁷⁴ « Les transformations éthiques ont toujours été parallèles aux transformations sociales, et surtout aux transformations technico-scientifiques. Entre ces manifestations bien individualisées il y a une relation si étroite qu'on pourrait facilement s'imaginer un savant du futur qui devine toute la sensibilité ou la culture d'une époque dans une vis d'automobile trouvée dans des fouilles, à l'instar des chercheurs contemporains qui ont reconstitué à partir d'un seul os les animaux antédiluviens. », *Ibidem*, p. 129.

⁸⁷⁵ *Ibidem*.

⁸⁷⁶ Ilarie Voronca, « Glasuri » [Voix], *Punct*, n° 8, *op. cit.*, p. 2. Voir Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, *op. cit.* p. 131. [Surlignage dans le texte en original.]

⁸⁷⁷ Theo van Doesburg, « Vers une construction collective » (Paris, 1924), *Punct*, n° 8, *op. cit.*, p. 3. [En français] Le plus probablement la référence indiquée entre parenthèses par la rédaction de *Punct* fait référence à la publication en revue du manifeste de Doesburg et Eesteren.

construction collective », reproduit directement en français. La vision unificatrice des arts, englobant science et technique, la poursuite d'une « nouvelle harmonie » fondée sur la tension des contrastes, telle la « synthèse » de Voronca, appelle à une forte symétrie entre les deux textes :

Nous devons comprendre que l'art et la vie ne sont plus des domaines séparés. C'est pour cela que l'idée d'« Art » comme illusion séparée de la vie réelle doit disparaître. [...] Au lieu de cela nous exigeons la construction de notre entourage d'après des lois créatrices dérivant d'un principe fixe. [...] Jusqu'à maintenant le domaine de la création humaine et ses lois constructives n'ont jamais été examinées scientifiquement. [...] La multiplicité des contrastes donne des tensions énormes qui créent par la suppression réciproque un équilibre et un repos. Cet équilibre des tensions forme la quintessence de la nouvelle unité constructive.⁸⁷⁸

Il convient de préciser que cette intervention, de son intitulé complet « Le V^{ème} manifeste du Groupe 'De Stijl' : 'Vers une construction collective' », représentait un tournant dans l'évolution du néoplasticisme, marquant sa consécration parisienne. Cosigné par Theo van Doesburg et Cornelis van Eesteren, le manifeste figurait dans le catalogue de l'exposition parisienne « Les architectes du groupe De Stijl »⁸⁷⁹, organisée à l'automne 1923 par Léonce Rosenberg à la Galerie de l'Effort Moderne. Composé d'une partie théorique – reproduite en intégralité par *Punct* – et de huit « bases générales »⁸⁸⁰ pour le travail collectif, le manifeste est diffusé en 1924 par le *De Stijl*⁸⁸¹ et par le *Bulletin de l'Effort Moderne*⁸⁸², les deux étant des références essentielles du réseau international de *Contimporanul*⁸⁸³.

Par l'intermédiaire de ces deux textes, nous nous plaçons, en fin de compte, face à un moment historique, voire le début du « siècle-synthèse » imaginé par Voronca, qui vit la convergence du projet « synthétique » roumain et du mouvement vers la « nouvelle unité de la vie »⁸⁸⁴ initié par le groupe « De Stijl ». Toutefois, une forte motivation de s'imposer face à

⁸⁷⁸ Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, « Manifeste V du Groupe De Stijl : Vers une construction collective ». Voir *Ibidem*. [En français en original.]

⁸⁷⁹ Voir Yves-Alain Bois, Jean-Paul Rayon, Bruno Reichlin, Nancy J. Troy [éds.], *De Stijl et l'architecture en France*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985, p. 57 et 87.

⁸⁸⁰ Theo Van Doesburg, Cornelis Eesteren, *De Stijl*, n° 6-7, novembre 1924, VI^e année, p. 90.

⁸⁸¹ Précisons que dans *De Stijl* le texte apparaît sous le titre : « -□+=R4 ». Voir Theo Van Doesburg, Cornelis Eesteren, *De Stijl*, n° 6-7, novembre 1924, VI^e année, p. 89-92.

⁸⁸² Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, « Vers une construction collective », *Bulletin de l'Effort Moderne*, n° 9, 1924, p. 15-16. Pour la version numérisée en ligne, voir <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5699994w/f15.image.langEN>. [Consulté le 20 décembre 2014.]

⁸⁸³ Mentionnons à titre d'information que la revue *Contimporanul* est référencée parmi les périodiques reçus à la rédaction du *Bulletin de L'Effort moderne* pendant l'intervalle août – septembre – octobre 1924. Voir *Bulletin de L'Effort moderne*, n° 9, 1924, p. 16.

⁸⁸⁴ « Depuis le groupement du mouvement 'De Stijl' (1916) en Hollande, des peintres, architectes, sculpteurs, etc., sont arrivés, en travaillant pratiquement à la définition et à l'application des lois qui amèneront à une nouvelle unité de la vie. », Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, « Vers une construction collective ». Voir *Punct*, n° 8, 9 janvier 1925, p. 3. [En français en original.]

un système central de reconnaissance internationale régit la trajectoire de ces deux manifestes. Tandis que « De Stijl » confirmait l'avènement de sa nouvelle capitale parisienne, Voronca cherche à attirer l'attention sur un nouveau centre qui se dessine à la frontière de l'avant-garde européenne. En ce sens, son texte programmatique accommode une homologie entre l'affirmation d'un style nouveau, le synthétisme, et une nouvelle configuration de l'espace international, vu comme un « continent qui ne cesse d'émerger »⁸⁸⁵.

Dans les arts plastiques, la Roumanie, grâce à quelques éléments forts, occupe une position parfaitement européenne. Dans la poésie on peut entrevoir la même assurance. Compréhensible ou pas, cet effort universel détruit et construit partout, tel un torrent dans son lit. Il serait ridicule de contester et d'ignorer ces réalisations. [...] La guerre déclenchée contre la littérature et l'art d'aujourd'hui (représentés chez nous par *Contimporanul*, *75HP* et *Punct*) est une preuve du fait que cet art est fort et bien-fondé. Le mot n'a pas encore été prononcé : cubisme, futurisme, constructivisme se sont déversés dans le même cercle vigoureux : la SYNTHÈSE. Tous les efforts de l'homme d'aujourd'hui et de toujours, toutes les réalisations dans n'importe quel domaine, mathématiques, astronomie, médecine, chimie, technique, se sont rencontrées dans cet art dont nous allons clamer le nom : SYNTHÉTISME.⁸⁸⁶

Rappelons, pour conclure, que le synthétisme, expression d'une nouvelle sensibilité unitaire, tel qu'il a été forgé par Voronca ne survivra à l'entreprise revuiste qui lui a servi de plateforme de lancement. À l'instar de *Punct*, qui à la fin de sa courte carrière fusionne avec *Contimporanul*, ce sera la revue *Integral* qui donnera un nouveau cours, voire une réalisation concrète, à l'esprit du synthétisme. Cette séparation, justifiable dans le cas d'une revue somme toute fragile, qui camoufle son ambiguïté identitaire par un aspect unitaire et soigné, très cohérent et abouti au niveau des illustrations, exclusivement vouée à l'abstraction, est à reconverter en capital symbolique. Munie d'une telle expérience, l'équipe novatrice de *Punct* se regroupe autour d'un noyau plus ambitieux qui polarise le débat local sur le constructivisme international.

4.3. *Integral*

Bien que fragile et éphémère, le réseau de petites revues d'avant-garde qui succèdent à la création de *Contimporanul*, témoigne de l'avènement d'un espace de parole prolifique qui gagne en prestige vers 1924. La place laissée vide par la disparition de *Punct* est ainsi

⁸⁸⁵ Ilarie Voronca, « Glasuri » [Voix], *Punct*, n° 8, 9 janvier 1925, p. 2. Voir Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op. cit. p. 131.

⁸⁸⁶ *Ibidem*. [Surlignage dans le texte en original.]

immédiatement occupée par une autre publication créée à l'initiative de M. H. Maxy⁸⁸⁷, artiste à vocations multiples qui ne s'identifie dans la mémoire du public local avec aucun label revuiste en particulier. Sa réputation d'ancien disciple d'Arthur Segal et de collaborateur du « Novembergruppe » pendant son séjour berlinois, lorsqu'il expose à la galerie Der Sturm⁸⁸⁸ à côté de Mattis Teutsch, ne sera dépassée que par le mandat de commissaire d'exposition qu'il exerce en décembre 1924 pour la grande manifestation internationale de *Contimporanul*.

Ce statut indépendant de Maxy se reflète dans les ambitions d'*Integral*, mensuel lancé le 1^{er} mars 1925, qui s'annonce par ses deux sous-titres comme une « Revue de synthèse moderne » et comme « Organe du mouvement moderne du pays et de l'étranger ». À cette modalité de se distinguer sur le marché d'avant-garde local s'ajoute l'ouverture internationale de la revue. Sauf que, dans le cas d'*Integral*, cette stratégie d'augmentation de la visibilité d'une publication atteint un degré supérieur d'efficacité par l'institution d'une rédaction supplémentaire, délocalisée. Comme l'indique la page de titre de la livraison inaugurale d'*Integral*, une première rédaction se trouve à Bucarest et compte Filip Brunea, Ion Călugăru, M. H. Maxy et Ilarie Voronca. De même, par la participation de Benjamin Fondane et de Mattis Teutsch, une deuxième rédaction était installée à Paris. (**Fig. 45.**) Il faudrait tenir compte, à partir du numéro 8 de décembre 1925, d'une troisième rédaction, dirigée par Mihail Cosma, avec le siège en Italie à Pavie. C'est grâce aux contacts italiens de Cosma qu'*Integral* publie un numéro « futuriste »⁸⁸⁹. On y trouvera même une lettre calligraphiée de Marinetti, « l'éternel révolutionnaire »⁸⁹⁰, adressée « aux amis integralistes de Bucarest »⁸⁹¹ reproduite en page de titre. Pour ramener « la dynamite collective » du futurisme à l'attention du public roumain et mettre au jour sa participation à une « guerre éternelle »⁸⁹², un choix de matériaux marquants, y compris le manifeste de 1909, dont la visée provocatrice serait restée intacte, sont à dépouiller dans ce numéro.

Tandis que, parmi les signataires de cette nouvelle revue, quelques noms sont plus familiers que les autres, mais ayant tous un lien indéniable avec *Contimporanul* qui leur a

⁸⁸⁷ Nous rappelons que Maxy a ouvert une première exposition personnelle le 9 novembre 1919, à la salle du Cercle « Unirea » de Bucarest.

⁸⁸⁸ Suite à sa participation à l'exposition de la galerie Der Sturm d'avril 1923, plusieurs gravures de Maxy sont reproduites dans les pages de la revue de Herwarth Walden. Voir *Der Sturm* n° 4, le 1^{er} avril 1923, p. 56; *Der Sturm* n° 10, octobre 1923, p. 152 ; *Der Sturm* n° 11, 1 novembre 1923, p. 170-171.

⁸⁸⁹ *Integral*, n° 12, avril 1927, II^e année.

⁸⁹⁰ « Notițe » [Notes], *Ibidem*, p. 13.

⁸⁹¹ La version originale de la lettre adressée par Marinetti à Cosma est publiée en italien sur la page de titre d'*Integral*. Une seconde version de cette lettre est reprise par la rédaction de Bucarest à la page 9, en traduction en français. Voir *Integral*, n° 12, avril 1927, II^e année, p. 9.

⁸⁹² Compte rendu pour le recueil *I nuovi poti futuristi*, paru à Rome en 1925 sous la direction de F. T. Marinetti aux Edizioni futuriste di poesia. Voir *Ibidem*.

servi de plateforme d'affirmation, il devient évident que le nouveau groupe « *Integral* » n'est pas un collectif de débutants. Ainsi, la revue comble l'insécurité et la visibilité précaire associées à toute percée éditoriale, en convoquant à son appui autant des représentants de la nouvelle génération artistique, que des personnages clé associés aux débuts d'une étape de renouveau du champ culturel roumain d'après-guerre, tels Fondane ou Mattis Teutsch.

Les repères temporels qui délimitent la trajectoire d'*Integral* nous permettent d'entrevoir des rapports complexes entre la périodicité irrégulière de la revue et les modifications constantes qui affectent sa posture, parfois d'une livraison à l'autre. Contentons-nous de signaler que l'évolution d'*Integral* se déploie en quinze numéros mensuels issus de manière intermittente sur une période de trois ans, de 1925 à 1928. L'année 1925 est un moment particulièrement favorable pour l'histoire d'*Integral* qui réussit à consolider sa réputation publiant huit numéros, dont un double, pendant cette première étape. À remarquer qu'une seule livraison verra le jour en décembre 1926, tandis que durant la première moitié de l'année 1927 la rédaction se regroupe pour publier encore quatre⁸⁹³ numéros. La dernière série se réduit à une seule parution, le numéro 15 d'*Integral* étant lancé en avril 1928.

Passant d'une édition à l'autre, il s'avère difficile de situer *Integral* dans un schéma de composition unitaire. Cette situation est largement redevable à la progression lente dont fait preuve la revue pendant l'intervalle qui s'ensuit à l'année 1925 et qui est généralement synonyme d'un épuisement des enjeux esthétiques d'orientation constructiviste. Ce tournant identitaire se caractérise principalement par la mobilisation des ressources et des aspirations de la revue en direction du modernisme dont le « prototype européen a le centre de gravité à Paris »⁸⁹⁴. Dans la voie frayée par l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris 1925, la revue devient le lieu d'épanouissement d'un retour à l'ordre, qui se traduit par un attachement pour la « création pure » et par une revalorisation de son agenda national dans un contexte que Voronca désigne comme « supranational »⁸⁹⁵. Ce passage vers un retour à l'ordre est en quelque sorte présagé par la position de Mihail Cosma de 1925 qui, en conclusion à son texte programmatique « Du futurisme à l'integralisme » nous partage un

⁸⁹³ La troisième série de la revue comprend *Integral* n° 10 (janvier 1927), *Integral* n° 11 (février-mars 1927), *Integral* n° 12 (avril 1927) et *Integral* 13-14 (juin-juillet 1927).

⁸⁹⁴ M. H. Maxy, « *Politica plastică* » [La politique plastique], *Integral*, n° 9, décembre 1926, II^e année, p. 3.

⁸⁹⁵ Ilarie Voronca, « *În marginea unui festin* » [En marge d'un festin], *Integral*, n° 10, *op. cit.*, III^e année, p. 3.

idéal à ce point utopique : « C'est la vie du futur éternel. À pas gigantesques et sûrs, nous nous dirigeons vers une incandescente ère classique. »⁸⁹⁶

Tout au long de sa carrière *Integral* ne cesse de diversifier les leviers médiatiques capables de lui conférer une image autonome de nouveau forum de l'avant-garde et, implicitement, de l'éloigner de la sphère d'action de *Contimporanul*. Cette ascension à l'indépendance, nous la lisons dans son manifeste : « INTEGRAL sans user du protectorat des officialités majeures ou mineures, réduit au même dénominateur commun les standards vitaux, artistiques. Délivrés de l'attitude pseudo-docte nous taillons une route par dessus les cadavres des écoles et des personnes. »⁸⁹⁷ Il est courant pour les groupes d'avant-garde, surtout lorsqu'il s'agit de partager simultanément une même doctrine artistique, par exemple le constructivisme, d'entamer un dialogue qui repose sur des conflits et des liens concurrentiels. Si cette relation tendue n'engendre pas des luttes affirmées ouvertement, des formes publiques d'indignation, des échanges d'étiquettes plus ou moins confortables, c'est généralement parce que chacun des participants entend préserver sa légitimité en mettant à l'écart la parole des autres.

À cette accalmie contribue la « vétérane » *Contimporanul*⁸⁹⁸ qui enregistre l'ouverture de l'Académie des Arts Décoratifs, référencée ensuite sporadiquement en quelques mentions publicitaires, et attendra l'année 1929 pour consacrer une présentation plus ample à l'Atelier dirigé par Maxy. Équilibrée et non moins élogieuse, l'évocation de « l'école de Maxy » porte la signature de Vinea, qui s'affiche à cette occasion dans une posture rarement exploitée, celle de l'amateur d'art appliqué.

L'art nouveau, l'art appliqué, a gagné une expressivité et une force de persuasion que ses adversaires théoriques n'avaient guère prévue. La victoire était remportée. Le rythme précipité de l'époque, son esprit combattif et précis s'est recouvert du style lapidaire des formes pures. [...] Presque tous les intérieurs bourgeois relèvent de l'anachronisme ou d'un contraste hybride entre l'espace et le mobilier absurde de la désorientation des trente dernières années. Vous retrouverez dans les ateliers de l'Académie d'art décoratif de Maxy tout ce que votre esprit n'a pas encore élucidé. [...] L'Académie de Maxy n'est pas une

⁸⁹⁶ Mihail Cosma, « De la Futurism la Integralism » [Du Futurisme à l'Integralisme], *Integral*, n° 6-7, octobre 1925, I^{ère} année, p. 9. Pour tous les extraits de cet article nous renvoyons à la traduction de Mireille Tidiman et Hélène Lenz dans Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op. cit., p. 170.

⁸⁹⁷ Manifeste de la revue *Integral*, *Integral*, n° 1, le 1^{er} mars 1925, I^{ère} année, p. 2. Pour tous les extraits de manifeste nous renvoyons à la traduction de Vincent Ilutiu dans Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op. cit., p. 136.

⁸⁹⁸ *Contimporanul* annonce l'ouverture de l'Académie des Arts Décoratifs sous la direction d'Andrei Vesprenie dans son numéro 49, de novembre 1924. Dans une notice de la rédaction on peut lire la présentation suivante : « Vue notre pauvreté dans le domaine du décoratif, dans l'écume de pyrogravures et ornements compromettantes pour le style roumain, cette école a le rôle de rassurer et d'orienter ceux qui aiment les formes nouvelles et tolèrent les anciennes. » *Contimporanul*, n° 49, novembre 1924, II^e année, p. 7.

entreprise, mais une école. C'est le fruit d'un effort développé sans aucun support, qui s'est dirigé vers la victoire.⁸⁹⁹

Au-delà de ces interférences très espacées, qui font en quelque sorte écran à un conflit plus profond et à une série d'antinomies qui traversent deux projets concurrentiels du réseau local, il nous paraît essentiel de mettre en relief le fait que *Contimporanul* choisit de passer sous silence l'activité d'*Integral*. On notera, néanmoins, que dans le tableau intitulé « Aspect synthétique de l'évolution de Contimporanul, des influences dégagées et des œuvres réalisées »⁹⁰⁰, publié en 1931 à l'occasion du centenaire de la revue, *Integral* figure sous la mention « revue satellite dirigée par M. H. Maxy »⁹⁰¹. Tout en précisant que, dans le même tableau, *75HP* est labellisée « revue de fronde dissidente », et *Punct* « revue de propagande activiste », nous sommes peu enclins à interpréter la position de *Contimporanul* à la lumière d'une solidarisation posthume avec ce qui fut le corps de la doctrine d'*Integral*. Il s'agit plutôt, à notre avis, d'une mainmise décalée du projet esthétique d'*Integral* à une époque où son ancien directeur était déjà impliqué dans une autre entreprise antagoniste, la revue surréaliste *unu*, cataloguée péjorativement par *Contimporanul* comme une « revue de 'prosélytisme' ».

Bien que ce soit précisément dans les pages de la nouvelle revue *unu*, lancée en 1928, que Janco et Maxy se retrouvent après une longue période d'activité artistique parallèle, qui coïncide avec l'histoire de la revue *Integral*, il nous semble qu'il ne soit pas dépourvu d'intérêt de faire entrer dans notre discussion un élément d'archive qui porte sur les raisons de leur séparation. Ainsi, au fil d'un échange épistolaire déroulé Brancusi et son disciple, l'artiste Milița Petrașcu, on retrouve un témoignage éclairant, écrit à quelques mois d'écart après le lancement d'*Integral* : « Maxy et Marcel Iancu se disputent la renommée du chef du modernisme [...]. Maxy est sorti du groupe en formant un journal 'Integral', où quelques jeunes gens hurlent comme des prophètes d'Israël. »⁹⁰²

⁸⁹⁹ « Arta nouă aplicată, a căpătat o expresivitate și o forță persuasivă pe care adversarii ei teoretici n'au prevăzut-o. E o luptă câștigată. Ritmul precipitat al vremii, spiritul ei ofensiv și precis, a îmbrăcat stilul lapidar al formelor pure. [...] Aproape toate 'interioarele' burgheze acuză deci un anahronism, sau un contrast hibrid între încăpere și mobilierul stupid al dezorientării ultimilor treizeci de ani. În atelierele Academiei de arte aplicate din str. Câmpineanu 14, conduse de Maxy, veți găsi ceea ce gustul d-voastră n'a deslușit. [...] Academia lui Maxy, nu e o întreprindere ci o școală. E un efort care s'a desvoltat fără sprijin de nicăieri, în spre biruință. », Ion Vinea, « Interiorul nou » [L'intérieur nouveau], *Contimporanul*, n° 78, janvier 1929, VIII^e année, p. 1.

⁹⁰⁰ *Contimporanul*, n° 100, 1931, XI^e année, p. 3.

⁹⁰¹ À noter que du tableau « Aspect synthétique de l'évolution de Contimporanul, des influences dégagées et des œuvres réalisées » il ressort de manière éronnée que l'année de parution d'*Integral* serait 1926 au lieu de 1925.

⁹⁰² Lettre de Milița Petrașcu à Constantin Brancusi, du 8 mai 1925. Voir Doina Lemny, Cristian-Robert Velescu [éds.], *Brâncuși inedit : Însemnări și corespondența românească* [Brancusi inédit : notes et correspondance roumaine], Bucarest, Humanitas, 2004, p. 295.

Fruit d'une lutte symbolique pour une position dominante sur le marché restreint de l'avant-garde locale, la revue *Integral* emploie inévitablement, pour se légitimer, un répertoire de stratégies qui s'entrecoupent avec les pratiques qui ont été stabilisées par *Contimporanul*, mais empruntera à dessein des directions moins balisées par son rival. Par exemple, si ses prédécesseurs ont majoritairement visé à tester les limites du champ national et international pour parvenir à une consécration publique, *Integral* est la première revue qui cherche à tirer profit du facteur économique, se dotant d'une série d'institutions collatérales, à titre commercial ou scolaire. Dans cette optique, pour illustrer les diverses exploitations du capital de notoriété de la frontière nationale, on pourrait mettre un trait d'union entre la structure par pays de l'exposition internationale de *Contimporanul* et la formule similaire promue par la Biennale de Venise de la même année. De plus, il est possible de voir dans l'entreprise éphémère de *75HP* une stratégie du non-succès éditorial⁹⁰³ qui, dans la durée, pourrait se transformer en capital symbolique à la disposition de ses protagonistes. Ce schéma est perfectionné en quelque sorte par *Integral* qui, depuis une position artistique « en rapport avec les nécessités de la vie »⁹⁰⁴, cherche à faire coïncider capital symbolique et capital économique comme une modalité de stimuler sa popularité.

Ainsi, c'est sur la page de titre du numéro inaugural, que la rédaction promeut l'« Atelier de la revue 'Integral', dirigé par Maxy, Brauner et Corneliu Michailescu qui – en digne successeur du système de création et production institué par le Bauhaus – exécutait sous commande « des meubles, des tapis, des objets en céramique, des costumes de théâtre, des constructions scéniques, des affiches théâtraux et cinématiques »⁹⁰⁵. L'Atelier « Integral » fonctionnait auprès de l'Académie des Arts Décoratifs⁹⁰⁶, institution d'enseignement alternatif lancée en 1924 sous la direction d'Andrei Vespremie, suivi par Maxy en 1928. La relation étroite entre l'Académie des Arts Décoratifs – qui ne fut pas initialement un projet

⁹⁰³ C'est particulièrement en rapport avec les artistes d'avant-garde que Pierre Bourdieu discute un principe de légitimation nouveau, le non-succès. Voir Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 8. Voir aussi Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 358-359.

⁹⁰⁴ M. H. Maxy, « Regia scenică-decor-costum » [Mise en scène-décor-costume], *Integral*, n° 2, avril 1925, I^{ère} année, p. 5.

⁹⁰⁵ Publicité pour l'« Atelier de la revue 'Integral' », *Integral*, n° 1, le 1^{er} mars 1925, I^{ère} année, p. 1.

⁹⁰⁶ Fondée sur le principe des « académies libres », l'Académie des Arts Décoratifs (1924-1929) faisait partie d'un courant libéral plus vaste, lancé en Roumanie immédiatement après la Première Guerre mondiale, qui visait la mise en place d'un système d'éducation alternatif à l'enseignement officiel. Ainsi, en 1924, la fondation de l'Académie des Arts Décoratifs n'était pas un événement singulier, car elle rejoignait toute une série d'autres projets similaires. Pour ces informations et pour une présentation détaillée de l'évolution de l'enseignement artistique en Roumanie, voir Irina Cărăbaș, « The shadow of the object. Modernity and decoration in Romanian art », dans Carmen Popescu [éd.], *(Dis)Continuities. Fragments of the Romanian Modernity in the first half of the 20th century*, Bucarest, Simetria, 2010, p. 126-127.

d'avant-garde et qui ralliait parmi ses collaborateurs quelques figures officielles⁹⁰⁷ – et les projets artistiques de souche constructiviste, y compris pédagogiques, de Maxy est marquée dans la durée par la mise en place, vers la fin de l'année 1926, d'un « Salon permanent d'art décoratif pour l'intérieur moderne »⁹⁰⁸ et par l'organisation d'une exposition « selon les plans du peintre Maxy »⁹⁰⁹. Presque tous les numéros de la revue consacrent une page spéciale à la présentation des activités de l'Atelier « Integral » qui s'ouvre progressivement au grand public en offrant des cours de peinture.⁹¹⁰ (Fig. 46, 47.) Anti-bourgeoise et anti-académique, cette démocratisation du circuit artistique rentre dans un mécanisme programmatique plus vaste qui veut intégrer l'art à la vie et réhabiliter des arts dits mineurs ou appliqués. Il est désormais important de regarder cette attitude productiviste d'*Integral* à la lumière d'une pluralité de motivations, dont les plus importantes sont de nature artistique. Reliée aux conditions matérielles et aux exigences spirituelles d'une société en changement perpétuel, cette posture d'*Integral* comme institution mobile et plurielle est inséparable de l'influence de l'école du Bauhaus que Maxy avait visité pendant son séjour en Allemagne et de l'idéologie révolutionnaire du « Novembergruppe » auquel il avait adhéré au début des années vingt.

Laboratoire d'expérimentations d'une esthétique nouvelle avec un fort penchant social, *Integral* privilégie la réclame, les affiches, les ressources de la propagande face à tout autre effet esthétique et préfère le prospectus comme moyen communicatif plus économique et plus efficace que les effets de discours. En ce sens, la « Page de la réclame »⁹¹¹, dont un des exemples les plus spectaculaires est à repérer dans le numéro double 6-7 d'octobre 1925 est purifiée de toute prétention d'art répondant plutôt à une vision utilitaire. En employant exclusivement l'encre d'imprimerie rouge, *Integral* s'adonne à la promotion des matériaux publicitaires jugés anti-esthétiques, tels des cartes de visite pour un cabinet d'avocats, un salon photographique, ou encore une réclame pour la boutique Zimmer & Comp., qui se regroupent dans le voisinage d'un encart publicitaire pour la revue *Der Sturm*.⁹¹² (Fig. 48.)

⁹⁰⁷ Mentionnons que parmi les maîtres de l'Académie des Arts Décoratifs on comptait également des artistes associés au front traditionaliste comme Francis Șirato, Cornel Mendrea, Jean Steriadi ou des modernistes comme Cecilia Cuțescu-Stork. De même, il faut souligner que dans le conseil de direction de l'Académie se trouvent aussi des figures politiques et d'anciens ministres. Pour ces informations et pour un tableau complet concernant le fonctionnement de l'Académie, voir *Ibidem*, p. 128-129.

⁹⁰⁸ L'ouverture en 1926 du « Salon permanent d'art décoratif pour l'intérieur moderne » est annoncée dans une vaste présentation pour l'Exposition de l'Académie des Arts Décoratifs réalisée par Maxy. Voir *Integral*, n° 9, décembre 1926, II^e année, p. 2.

⁹⁰⁹ Notice pour la présentation de la première Exposition de l'Académie des Arts Décoratifs de 1926. Voir *Ibidem*.

⁹¹⁰ Nous faisons référence aux activités pédagogiques de l'Atelier moderne de peinture, créé en 1925. Voir *Integral*, n° 6-7, octobre 1925, I^{ère} année, p. 25.

⁹¹¹ « Page de la réclame », *Ibidem*, p. 26.

⁹¹² *Ibidem*.

Notons aussi, en prolongement de ces aspects qui nous ont permis d'envisager un rapprochement entre l'entreprise revuiste de Maxy et des projets commerciaux ou didactiques parallèles qui sont intimement liés aux ambitions centralisatrices et au programme esthétique d'*Integral*, que c'est toujours dans le premier numéro qu'on annonce le début de l'activité d'une maison d'édition homonyme. Présumée, comme dans le cas d'« Unu » plus tard, de fonctionner comme une extension de la revue et de promouvoir les productions artistiques du groupe, la maison d'édition « Integral » comptait pas moins de trois titres⁹¹³ dans son portfolio inaugural, étoffé au fur et à mesure que le projet global de la revue avance dans le temps.

Le recours à la présentation des défis relevés par le réseau local à ce nouvel entrant dans le territoire de l'avant-garde et du constructivisme en particulier, nous donne déjà l'image d'une revue très ambitieuse, qui privilégie encore plus que ses devanciers la participation des tribunes artistiques à l'espace de débat public et à « l'engrenage »⁹¹⁴ de la société en général. En survolant les colonnes de son premier numéro, qui alterne manifestes et textes programmatiques, tout porte à croire que la revue se veut la matérialisation d'un projet d'art total : « NOUS : Synthétisons la volonté de la vie de toujours, de partout et les efforts de toutes les expériences modernes. Immergés dans la collectivité, nous créons son style selon les instincts qu'elle ne fait que soupçonner. [...] »⁹¹⁵ Comme le montre son manifeste, *Integral* sera non uniquement le porte-parole d'un nouveau courant, l'*intégralisme*, mais elle compte propulser le journalisme, encore plus que l'art plastique ou l'architecture, comme expression authentique des expériences modernes.

Assez d'errance parmi les intellectualismes ! Vous le savez : c'est de la connaissance et du désespoir qu'est né le style des grandes époques ; [...] Le journalisme a eu l'intuition de la vie moderne, exploitant primitivement une vie qui ne réclame pas d'interprète. Manœuvre, douanier, commentaire sentimental. Mais l'expérience nous a offert la sévérité lucide sans sentimentalisme. Artistes-sismographes, – lecteurs-spectateurs, et vous aussi gens de bien, soyez diaphragmes ! [...] ⁹¹⁶

Par sa structure, le premier numéro exploite la possibilité de transformer la revue en organe collectif d'enregistrement et d'expression d'une mentalité nouvelle. Manifestes et articles, couvrant le large spectre du théâtre « sans littérature et sans public », « le théâtre du

⁹¹³ « T. X. – Plaque de luxe en 200 exemplaires par Ilarie Voronca, F. Brunea, St. Roll. Dessins de Maxy et Victor Brauner », « Prinț papal – psihism automat » [Prince papal – psychisme automate] par Ion Călugăru, « Supraamericanul » [Le Suraméricain] de F. Brunea, les deux dernières étant accompagnées par des dessins de Maxy. Voir *Integral*, n° 1, *op. cit.*, p. 16.

⁹¹⁴ Manifeste de la revue *Integral*, *Ibidem*, p. 2. Voir Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, *op. cit.*, p. 135-137.

⁹¹⁵ Manifeste de la revue *Integral*. Voir *Ibidem*, p. 137.

⁹¹⁶ *Ibidem*. [Souligné dans le texte.]

peuple »⁹¹⁷, du cinéma « fantaisie lucide, féerie cérébrale [...] peinture dynamique »⁹¹⁸ et même du sport, « réalisation intégrale du corps »⁹¹⁹ en accord avec la doctrine citadine moderne, viennent préciser ce nouveau rôle du support médiatique. En faisant écho aux fonctions de l'Atelier « Integral », la revue reflète ce « mur de contemporanéité », à l'articulation du « fond social » et aux « transformations scientifiques, politiques » qui affectent la « carte de la sensibilité de l'Europe »⁹²⁰ dont parle Voronca dans sa tentative d'ébaucher la signification de l'intégralisme.

Par ailleurs, contrairement à la stratégie d'un Breton⁹²¹, par exemple, qui quelques mois auparavant avait lancé la fameuse définition de l'*automatisme*, se proposant de pourfendre toute source d'ambiguïté qui pourrait discréditer son manifeste, l'intégralisme n'est pas explicitement circonscrit dans le numéro inaugural. C'est plutôt à travers un schéma de repères vacillants qu'on donne un ancrage à l'intégralisme. Ainsi, tout en reléguant le surréalisme, qui cherche à « instituer le hachich et le rêve comme principes artistiques »⁹²², Voronca annonce l'intégralisme comme une solution à « l'abondance proverbiale d'ismes » qui traverse l'Europe. Or, dans une notice placée en dernière page et adressée aux détracteurs de la revue, la rédaction s'accorde à situer l'intégralisme – bien que par rebond – du côté du constructivisme et du cubisme. « Bien avant que le premier numéro de notre revue ne paraisse, les gardiens des plumes nationales ont ressenti l'obligation de faire sortir du grenier les vieux boucliers. [...] Le constructivisme et le cubisme couvrent une signification plus universelle, plus vaste et plus humaine que l'espace qui leur est imparti dans les dictionnaires. »⁹²³

Au fur et à mesure que la revue se redéfinit, cherchant à représenter virtuellement une logique alternative au système officiel et une tendance à suivre, la posture préconisée dans le numéro de début devient plus difficile à tenir. Certes, on pourrait assimiler les multiples variations de son parcours légitimant, y compris ses modalités toujours inédites de faire état de cette nouvelle orientation artistique (mentalité contemporaine / vision communautaire) qu'est l'intégralisme, à une vocation du renouvellement perpétuel spécifique aux avant-gardes

⁹¹⁷ « Et ainsi mourut le théâtre du peuple. [...] Nous voulons le ressusciter » I. M. Daniel « Teatrul » [Le théâtre], *Integral*, n° 1, *op. cit.*, p. 12.

⁹¹⁸ « Cinéma » [Cinéma], *Integral*, n° 1, le 1^{er} mars 1925, 1^{ère} année, p. 10.

⁹¹⁹ Stéphane Roll, « Sporting », *Ibidem*, p. 13.

⁹²⁰ Ilarie Voronca, « Suprarealism și integralism » [Surréalisme et intégralisme], *Ibidem*, p. 4-5.

⁹²¹ André Breton, « Manifeste du surréalisme », *La révolution surréaliste*, n° 1, le 1^{er} décembre 1924.

⁹²² Ilarie Voronca, « Suprarealism și integralism » [Surréalisme et intégralisme], *op. cit.*, p. 4.

⁹²³ « Înainte chiar de a fi apărut primul număr al revistei noastre, gardianii condeielor naționale s-au simțit obligați să scoată scuturile vechi din pod. [...] Constructivismul și cubismul cuprind un sens mult mai universal, mai larg și mai uman de cât spațiul ce-l ocupă în dicționar », « Notițe » [Notes], *Ibidem*, p. 15.

ou à ce que les intégralistes appellent « une sensibilité du transformisme ».⁹²⁴ En complément, on pourrait faire ressortir les facteurs qui créent l'illusion de stabilité et d'autorité, comme le réseau international de revues⁹²⁵ référencées par *Integral*, qui compte des tribunes déjà familières aux lecteurs roumains : *Noi*, *Stavba*, *Zenit*, *Disk*, *De Stijl*, *Les Feuilles libres*, *Blok*, *G*, *L'Esprit nouveau*, *Der Sturm*, *7Arts* ou la revue japonaise constructiviste *Mavo*⁹²⁶. Concurrencé par une rubrique de « Notes », majoritairement consacrée aux comptes rendus, celle-ci finit par l'emporter, prenant en charge autant l'actualité culturelle locale que les nouvelles parutions, y compris revuistes, internationales. Dans les faits, lorsque, à la fin de sa première année d'activité, *Integral* renonce à marquer ses liens privilégiés avec le circuit des revues apparentées, voire se désiste en quelque sorte d'un type de légitimation relationnel, son inscription dans le réseau devient problématique. En revanche, elle continue à animer la vie culturelle et à se revendiquer d'une forte ouverture internationale en restant en prise avec l'actualité artistique européenne, et particulièrement française. Dans cette optique, le numéro double 13-14 de juin 1927, conçu par la rédaction parisienne d'*Integral* sous la forme d'une anthologie de poésie française et roumaine contemporaine est tout à fait parlant. Le même vaut pour la dernière livraison parue en avril 1928, qui se fait remarquer par l'usage prépondérant du français. On signale les recueils⁹²⁷ de Voronca, Fondane, Roll parus dans la collection « Integral », dirigée à Paris par Voronca, le premier numéro de la revue *Discontinuité*, « la plus jeune revue d'avant-garde française »⁹²⁸, qui enregistre la participation de Sernet.

Sans doute, cette stratégie de délocalisation des deux rédactions d'*Integral* porte une empreinte significative de l'évolution de la revue, lui permettant de combler l'affaiblissement de sa section locale et de maintenir son prestige dans la conscience du lectorat. Pourtant, on voit bien que sa progression intermittente témoigne d'une rupture plus profonde qui affecte le profil de la revue et que l'on peut localiser à la fin de sa première saison.

⁹²⁴ Mihail Cosma, « De la futurism la integralism » [Du futurisme à l'intégralisme], *Integral*, n° 6-7, *op. cit.*, p. 8.

⁹²⁵ Cette liste de revues apparentées que nous reproduisons en intégralité paraît dans *Ibidem*, p. 24.

⁹²⁶ *Mavo*, n° 1, juillet 1924 – n° 7, août 1925, publiée à Tokyo par le groupe homonyme.

⁹²⁷ *Integral* signale la parution de deux volumes signés par Ilarie Voronca, *Colomba*, avec deux portraits de Robert Delaunay, couverture de Sonia Delaunay, Paris, Imprimerie Union, 1927 et *Ulise* [Ulysse], avec un portrait de Marc Chagall, Collection « Integral », Paris, Imprimerie Union, 1928. Les recueils en cours de parution annoncés sont : Benjamin Fondane, *3 Scenarii : ciné-poèmes* [3 Scénarios : ciné-poèmes], avec deux photos de Man Ray, Bruxelles, Éditions Les Documents internationaux de l'esprit nouveau, 1928 ; Stephan Roll, *Poeme în aer liber* [Poèmes en plein air], Paris, avec des dessin de Victor Brauner, Collection « Integral », Imprimerie Union, 1929 ; Ilarie Voronca, *Plante și animale* [Plantes et animaux], avec des dessins de Constantin Brancusi, Collection « Integral », Paris, Imprimerie Union, 1929. Voir *Integral*, n° 15, avril 1928, III^e année, p. 1.

⁹²⁸ *Ibidem*.

De manière symptomatique, c'est justement dans le numéro 5 d'*Integral* que Ion Călugăru⁹²⁹, le prétendu auteur du manifeste fondateur, revient sur son texte dans un article polémique intitulé « Précisions ». Estimant relancer les enjeux du manifeste inaugural et stimuler la médiatisation du groupe, Călugăru prêche plus que l'avènement d'un nouvel « isme », soit « l'intégralisme constructif »⁹³⁰, et fait le point sur le propre du mouvement dans le contexte plus large « de la tradition dynamique de la géographie ». En s'opposant à « la tradition statique de l'histoire », il nous semble que Călugăru entend révoquer ce que Pascale Casanova appelle « la mesure littéraire du temps »⁹³¹, qui n'est qu'une autre stratégie d'affirmation des prétendants à la légitimité littéraire. Or, ce faisant, l'intégralisme ne se mesure plus à l'aune de l'avant-garde, se rapportant plutôt à un réseau fantasmé, hors-temps et classique.

L'intégralisme, [...] reconstruit l'homme en même temps que son assise sociale et esthétique, il l'élève audacieusement au rang de demiurge, créateur de valeurs *ex nihilo*, chimie suprême du pragmatisme quotidien gelée dans la formule interplanétaire. Cela ne s'appelle pas anti-traditionalisme et révolution : cela se nomme croyons-nous, évolution de l'esprit. Et c'est dans le cadre de cette évolution que nous revendiquons en tant que précurseurs ou en tant que combattants actifs, les maîtres en personne des critiques du modernisme depuis Baudelaire – le premier poète dans la chronologie de la vie citadine – jusqu'à Pirandello ; depuis Claudel jusqu'à Bernard Shaw [...] ⁹³²

De la même manière, en-deçà d'un projet spécifique, une livraison plus tard, le même Călugăru cherche à préserver l'autorité du manifeste par une réaffirmation publique de sa portée contestataire, superficiellement assimilée à une « farce » par les institutions qui régissent l'opinion publique. Ainsi, cette prise de position qui mêle agacement et cohérence proclamatrice prend pour cible l'institution littéraire officielle, « le monde officiel majeur, maître, dans toute la plénitude de leur pouvoir sur tous les facteurs productifs »⁹³³.

Notre manifeste du premier numéro est passé auprès de certains comme une farce de plus parmi les farces du monde contemporain ou alors – pour la finesse bucarestoise ! – une nouvelle tentative qui finira bien – comme tout finit chez nous : les gars vont devenir sages. [...] Communément, les gens qui discutent à notre sujet, de vive voix ou par écrit croient être aux premiers rangs de l'avant-garde ; cependant, le modernisme est à leurs yeux une déviation. [...] Simple formule. Oui ! nous reconnaissons, nous représentons une formule. [...] Toutes les perceptions se cristallisent dans des formules. Celle-ci est déconsidérée parce qu'elle est synthétique. [...] ⁹³⁴

⁹²⁹ Bien que le texte « Manifeste de la revue 'Integral' » ne soit pas signé, c'est à Ion Călugăru que Ion Pop en attribue la paternité. Voir à ce sujet Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op. cit., 2006, p. 53.

⁹³⁰ Ion Călugăru, « Precizări » [Précisions], *Integral*, n° 5, juillet 1925, p. 1. Pour tous les extraits de cet article nous renvoyons à la traduction de Patrizia Weber et Hélène Lenz dans Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op. cit., p. 153.

⁹³¹ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, op. cit., p. 345.

⁹³² Ion Călugăru, « Precizări » [Précisions], *Integral*, op. cit., p. 1.

⁹³³ *Ibidem*, 160.

⁹³⁴ *Ibidem*.

Certes, il y a une indécidabilité définitionnelle constitutive des manifestes d'avant-garde, mais à ce point de l'évolution de la revue les retours en arrière, qu'ils se fassent sous la forme d'« interprétations » ou de « précisions », ne font qu'amplifier une ambiguïté générale qui compromet le credo du groupe.

Une dernière tentative de communiquer la spécificité de l'intégralisme et de renouveler, non sans passion, ses liens sociaux appartient à Mihail Cosma. Dans sa vision : « les noms et les étendards multiples (futurisme, expressionisme, etc.) n'ont été que les différentes facettes d'une même sensibilité. Ce qui manquait c'était la vision panthéiste de la concentration plurielle [...] le pouvoir de synthèse. »⁹³⁵ Et le même Cosma ajoute :

Nous voulons créer des générations qui apprécieront notre effort à sa juste valeur. Le futur doit être construit. [...] (On pourrait croire que nous repoussons le constructivisme. Non. Il est nôtre. Nous ne faisons qu'amplifier ses dimensions. Nous vivons des temps de titans. Déplaçons les frontières jusqu'à l'infini.) Sur les ruines de Troie, on a construit sept villes consécutives. La nôtre sera-t-elle la dernière ? Nous travaillons un sol vierge. [...] Le matériau de nos réalisations ? N'importe lequel. Le mot, le bois, le mot, le son, le fer, la couleur, la sensation, l'idée. Le champ de nos réalisations ? Partout. L'usine, la rue, le bordel, l'homme, la société. [...] Un esprit constructif, aux applications illimitées dans tous les domaines. Effort intégral, tendu vers l'accomplissement synthétique de notre existence.⁹³⁶

Utopique, cette redéfinition de l'intégralisme vise un style de l'avenir, qui gomme les frontières entre les arts et les factions variées, voire éminemment conflictuelles, de l'avant-garde et participe à la recherche de consensus tout en remédiant « les maladroites et les erreurs »⁹³⁷ de ses prédécesseurs. En hypothèse, le succès de cette vision de l'intégralisme est incontestable, et même s'il ne laisse pas beaucoup de place à l'originalité, il rend impossible l'ascension de tout groupement concurrentiel. Naturellement, la conclusion annonce une réalité à la fois attendue et plus plausible : « C'est la vie du futur éternel. À pas gigantesques et sûrs, nous nous dirigeons vers une incandescente ère classique. »⁹³⁸

À partir du numéro 9 de décembre 1926, le seul que la rédaction réussit à faire paraître dans le laps d'une année, le modernisme se profile comme identité dominante et comme référence absolue en matière d'innovation artistique. Tandis qu'une nouvelle cohérence thématique qui réhabilite la leçon de Cézanne et le figuratif s'insinue au niveau visuel de la revue et, nous le verrons bien, se trouvera exploitée même par un Maxy, c'est dans la onzième livraison d'*Integral*, de 1927, que le leader du groupe est placé en position de force pour

⁹³⁵ Mihail Cosma, « De la futurisme à l'intégralisme » [Du futurisme à l'intégralisme], *op. cit.*, p. 8. Voir Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, *op. cit.*, p. 165-166.

⁹³⁶ *Ibidem*, p. 169.

⁹³⁷ *Ibidem*, 167.

⁹³⁸ *Ibidem*, 170.

révéler la succession du constructivisme. Conçu comme un numéro-catalogue pour l'exposition de Maxy à l'Académie des Arts Décoratifs, cette livraison fait habilement coïncider l'espace public et le cadre plus restreint de l'action revuiste. (Fig. 49.) Sans perpétuer des postulats, des proclamations, des imputations, cette livraison s'ouvre au cœur du lectorat, elle invite son public, qui n'est plus virtuellement un public des pairs, à participer à une transformation radicale :

Comme tu vois, vénéré et cultivé spectateur, tu te trouves à l'intérieur d'une exposition d'art nouveau. Bien qu'elle soit nouvelle, tu le vois bien, on y pénètre par la porte comme dans le passé, et non en brisant les parois, tandis que les tableaux, méditent sagement accrochés aux murs et la farce, l'éternelle farce, annoncée à clairons par les journalistes esthètes [...] ne t'accueille pas sous la forme d'un personnage grotesque [...]. Cette exposition t'invite au recueillement et à la méditation.⁹³⁹

Signées par Ion Călugaru, ces lignes d'ouverture de son article répondent aux exigences d'actualité et de captation de la presse. Le choix de présenter une synthèse de la trajectoire artistique de Maxy lui donne la possibilité de faire reconnaître les traits évolutifs de la carrière du peintre qui l'ont conduit naturellement vers un dépassement du constructivisme, en passant par les étapes du naturalisme et même du traditionalisme.

Le constructivisme, jeu de miroirs, jeu de spectres, a porté une censure pour son œuvre. Son tempérament s'est comprimé dans une formule [...] sa première exposition constructiviste – *la première exposition constructiviste du pays* – a été comme un rocher au milieu des sages. [...] Au moment où j'ai écrit le manifeste de la revue 'Integral' Maxy oscillait. Le constructivisme lui brûlait la peau. Il s'est libéré. Depuis, il peint. Tout simplement, sans formule. [...] Il est l'homme et le peintre de l'année 1927.⁹⁴⁰

Pour souligner une paradoxale rupture d'*Integral*, Gheorghe Dinu (Stephan Roll) sollicite lui aussi les conventions de la communication directe, imaginant un entretien de longue haleine avec le peintre dans son atelier.

Quelle activité, après les promesses, l'entraînement et le manifeste d'il y a trois ans *Integral* ! *Integral* ! Le match peut commencer. Seconds out ! J'observe ton ascension. Depuis ton exposition précédente jusqu'à celle du présent, je te regarde comme à travers un viaduc. [...] Tu n'es plus constructiviste, tu n'es plus abstrait. Une nouvelle facette t'enveloppe ; une intégralisation à toi même. Ta peinture a un sujet. [...] À un moment donné l'alphabet géométrique est devenu le fondement de la composition abstraite-constructiviste par le biais d'une émotion pure, synthétique. Le tableau a commencé à se dévaloriser, la peinture se réintégrait dans l'architecture, style nouveau de l'art décoratif.

⁹³⁹ « Precum vezi,enerate și cult spectator, te afli într'o expoziție nouă. Deși e nouă, se intră ca în trecut, pe ușă și nu prin zid – tablourile, simple tablouri, medită cuminiți în perete și *farsa*, neconținută farsă, cea trâmbițată de jurnaliștii deștepți și isteți [...] nu te întâmpină prin intermediul unui personaj grotesc [...]. Dacă vrei, o expoziție nouă te îmbie la reculegere și meditație. », Ion Călugăru, « Simplă notiță pentru expoziția lui Maxy » [Petite note pour l'exposition de Maxy], *Integral*, n° 11, février-mars 1927, III^e année, p. 1.

⁹⁴⁰ « Constructivismul, joc de oglinzi, joc de spectre, a fost totuși pentru dânsul o operă de censure. Temperamentul s'a comprimat într'o formulă [...]. Cea dintâi expoziție a lui constructivistă – *cea dintâi expoziție constructivistă din țară* – : o piatră în parcul înțelepților [...]. Când am scris manifestul *Integral*, pentru cel dintâi număr al publicației noastre, Maxy plutia. Constructivismul îi fripsese carnea cu cicatrici. S'a desrobât. Deatunci, pictează. Simplu, fără formulă. [...] E om și pictor la nivelul 1927. », *Ibidem*. [Souligné dans le texte.]

Voilà le résultat immédiat de l'expérience cubiste, nous voilà maîtres d'une activité accomplie sur un terrain à circuit fermé. Il y trois ans, *Integral* a entrevue cette frontière et admet sans modestie que ses réactions ont été les meilleures. [...] La peinture nouvelle et virile pose son bagage en pleine vie. *Integral* a toujours dénoncé l'ankylose. [...] Vive *Integral* !⁹⁴¹

Moyennant ces déclarations il devient évident que l'exposition, comme d'ailleurs la revue, joue le rôle d'instance normative. Elle fait pénétrer les idées de renouvellement dans la société et recoupe l'image de la communauté artistique en pleine transformation, à la recherche d'un nouveau public, qui se réunit autour d'*Integral*. Néanmoins, à une époque où, sur le plan local, la société plus vaste d'avant-garde défendait mal l'idée d'une action collective, étant marquée par la prééminence toujours plus résolue des trajectoires individuelles⁹⁴², la réception de Maxy en tant que dépositaire d'une nouvelle croyance artistique, d'un nouvel « intégralisme », ne devrait guère surprendre. Dans cette optique, une distinction finale s'impose entre l'intégralisme vu comme « expérience accomplie sur un terrain à circuit fermé »⁹⁴³, décrit habilement par Dinu / Roll et un intégralisme plus proche de la réalité, qui porte l'empreinte d'un retour à l'ordre, « un cubisme constructif ».⁹⁴⁴

En fin de compte, il est important de remarquer que, mises à part les motivations⁹⁴⁵ subjectives, l'éloignement progressif de Maxy par rapport aux thèses du constructivisme est également déterminé par le manque de popularité de l'Académie des Arts Décoratifs,

⁹⁴¹ « Activitatea, după promisiunea, antrenamentul, manifestul de acum 3 ani *Integral ! Integral !* – Matchul poate începe. Secunds-out. Îți observ: ascensiunea. De la expoziția precedentă, la aceia de acum, te văd ca peste un viaduct. [...] Nu mai ești constructivist, numai ești abstract. O fațetă nouă te acoperă; o integralizare cu sine însuși. Pictezi subiecte. [...] S-a ajuns la un moment ca alfabetul geometric, să fie baza compoziției abstracto-constructiviste, pe drumul *emoționalului pur, sintetic*. Tabloul se devalora treptat, și pictura se reintegra arhitecturii, stilului cel nou al artei decorative. Iată rezultatul imediat al experienței cubiste, iată-ne stăpâni pe o activitate deplină, pe un teren cu circuit strâns. „*Integralul*” a bănuț încă de acum trei ani limanul și fără modestie va recunoaște ca bune măsurile sale. [...] pictura nouă, virilă, își mută bagajul în plină viață. „*Integral*” a țipat ori-când împotriva anchilozărilor. [...] Trăiască „*Integral*” ! », Gheorghe Dinu, « Inițiale pentru Expoziție. De vorbă cu M. H. Maxy » [Initiales pour une Exposition. Dialogue avec M. H. Maxy], *Ibidem*, p. 3-4, [Surlignage en original dans le texte.]

⁹⁴² Pour un aperçu sur l'évolution de la carrière des artistes impliqués dans l'aventure d'*Integral* après la disparition de la revue en 1928, voir Andrei Pintilie, « Considérations sur le mouvement roumain d'avant-garde », dans Alexandru Beldiman, Magda Cârneci [éds.], *București anii 1920-1940 : între avangardă și modernism*, op. cit., p. 32-35.

⁹⁴³ Gheorghe Dinu, « Inițiale pentru Expoziție. De vorbă cu M. H. Maxy » [Initiales pour une Exposition. Dialogue avec M. H. Maxy], *Integral*, op. cit., p. 4

⁹⁴⁴ Pour cette observation, voir Andrei Pintilie, *Ochiul în ureche* [L'œil à l'oreille], Bucarest, Meridiane, coll. « Bibliothèque d'art », 2002, p. 40.

⁹⁴⁵ Dans son étude sur l'influence du constructivisme sur les milieux roumains d'avant-garde, Ioana Vlasiu suggère, par exemple, une incompatibilité entre les préceptes constructivistes et la pratique picturale de Maxy, qui portait des traces de subjectivité et une « empreinte individuelle ». En ce sens, pour illustrer cette perspective, le critique d'art renvoie à une toile de Maxy intitulée « Construction sensuelle ». Voir Ioana Vlasiu, « La fortune des idées constructivistes dans l'art roumain des années 20 : l'intégralisme », dans Alexandru Beldiman, Magda Cârneci [éds.], *București anii 1920-1940 : între avangardă și modernism*, op. cit., p. 40-41.

institution qui ne réussit pas, entre autres, malgré son programme ambitieux structuré par dix-huit⁹⁴⁶ ateliers, à remporter des adeptes ou la visibilité médiatique recherchée.

Pour conclure, il convient de faire ressortir la forte capacité de réorientation d'une plateforme comme *Integral*. Comme nous avons pu l'observer, la revue favorise les adhésions multiples, promouvant au fil de ses pages un réseau artistique local et international extrêmement divers et parfois même contrastant, aiguisé par une désaffection du surréalisme. À côté de cet aspect, notons que c'est particulièrement grâce à sa structure d'institution mobile, délocalisée entre Bucarest, Paris et Pavie, et apte à réinvestir son activité éditoriale dans le développement d'une série d'activités spécifiques (L'Atelier « Integral » et la maison d'édition homonyme de Bucarest, la collection « Integral de Paris ») que le label « Integral » survit à l'entreprise revuiste proprement dite. Toutefois, bien que label institutionnel et mythe s'entrecoupent pour assurer la perpétuité d'un projet d'avant-garde que l'on pourrait nommer intégraliste, ce sera le nouveau forum surréaliste *unu* qui prend la relève à *Integral*. Ainsi, lorsqu'en 1928, au bout de quinze numéros, la rédaction éclatée d'*Integral* met un terme à l'activité de la revue, les anciens intégralistes se rallient autour de Sașa Pană pour constituer le groupe « Unu » et donner un nouvel espace d'accueil et de rayonnement à la collection « Integral ».

⁹⁴⁶ Selon le prospectus de l'Académie des Arts décoratifs diffusé par *Integral*, parmi les dix-huit cours ouverts au grand public nous comptons : 1. Classe spéciale pour le travail du métal ; 2. Classe spéciale de reliure artistique ; [...] 7. Classe d'exercices graphiques (ornementation moderne et écriture graphique) ; 8. Classe spéciale de réclames et affiches ; 9. Classe de livre illustré ; [...] 13. Sculpture en bois ; 14. Sculpture en ivoire (modelage, reliefs, joaillerie) ; 15. Art religieux (peinture d'églises et objets de culte) ; 16. Architecture et décoration intérieure ; 17. Cours de l'histoire de l'art et l'étude des styles ; 18. Cours spéciaux pour les enfants et les adolescents (dessin, peinture, modelage, travaux artistiques en carton ; céramique, travaux en cuir ; jouets artistiques ; composition etc.).

CONCLUSION PARTIELLE

Nous avons essayé, tout au long de cette première partie, de diriger notre attention sur l'émergence et la consolidation d'un marché local d'avant-garde, représenté par *Contimporanul*, et à partir de 1924 par une nouvelle branche éphémère dans laquelle s'inscrivent successivement *75HP*, *Punct* et *Integral*. Afin de mieux comprendre les enjeux convoqués par la percée éditoriale de *Contimporanul* nous avons contextualisé le paysage politique et social de la Roumanie d'après-guerre afin de remettre en perspective l'activité artistique et journalistique des futurs avant-gardistes. Une progression sur le terrain moderniste des années dix, marquées par la publication en roumain du *Manifeste futuriste* de Marinetti⁹⁴⁷, assimilé strictement comme innovation formelle, par la présence du très jeune Brancusi⁹⁴⁸ et de Segal⁹⁴⁹ dans les expositions bucarestoises ou encore par le retour au pays, en 1919, de Mattis Teutsch après avoir fréquenté les cercles de *Ma* et *A Tett* à Budapest et de *Der Sturm* à Berlin, nous a permis de déceler les coordonnées de l'espace culturel dans lequel s'insère cette première revue d'avant-garde.

Pour ce qui est de l'évolution de *Contimporanul*, nous nous sommes attachée, dans un premier temps, à révéler son association à un projet journalistique mené par une nouvelle génération intellectuelle, inséparable de l'expérience et des leviers idéologiques de la presse de gauche. Vu sa préoccupation pour se faire reconnaître en tant que tribune libre et ses ambitions de s'ériger en voix du social et d'un nouveau courant critique, la revue de Vinea et Janco demeure pendant sa première étape d'affirmation sous le signe d'une révolution spirituelle. Par conséquent, *Contimporanul* prend la parole sur toute une série de questions en mesure de stimuler la réhabilitation de la culture roumaine, voire d'un circuit hégémonique français vu comme facteur d'européanisation du pays. Tout cela aurait comme conséquence l'émancipation du public, grâce à une vision progressiste et cosmopolite de la société et à une ouverture plus poussée vers le monde artistique européen.

Pourtant, c'est à la même époque qu'une nouvelle posture de *Contimporanul*, plus artistique, se forge autour des engagements qui se devinent en creux des chroniques

⁹⁴⁷ La traduction roumaine du manifeste est réalisée par Mihail Drăgănescu, directeur de la revue *Democrația* [La Démocratie] et s'accompagne d'un article-avertissement qui renforce l'incompatibilité entre les ambitions incendiaires du leader futuriste et les enjeux qui pesaient sur la jeune littérature roumaine. Voir Mihail Drăgănescu, *Democrația*, n° 1, 20 février 1919, p. 6.

⁹⁴⁸ En 1910, Brancusi expose deux sculptures qui scandalisent l'opinion publique, « La Sagesse de la terre » et « Le Baiser », dans le cadre de l'exposition organisée par la société « Tinerimea artistică » [La Jeunesse artistique], réputée pour son association à l'art académiste, aux côtés du Salon Officiel.

⁹⁴⁹ C'est toujours en 1910 que Arthur Segal expose à Bucarest une vingtaine de toiles d'inspiration pointilliste.

d'exposition, des comptes rendus ou des encarts publicitaires pour des périodiques étrangers ou encore des articles et des traductions qui deviennent rétrospectivement de véritables formules d'allégeance envers l'avant-garde internationale. En outre, nous avons récupéré les différentes formules qui font médiation, comme le modèle du *Sturm*, par exemple, à ce profil journalistique plus reconnaissable de *Contimporanul* qui – pendant une étape de transition – se spécialise progressivement et recentre ses intérêts, notamment vers le constructivisme international. La mise en place d'un réseau de collaborations étrangères avec le circuit international de revues d'avant-garde et avec ses figures de proue, comme van Doesburg ou Richter, et encore la consolidation d'une suite de réseaux de prédilection, renforcent la visibilité de *Contimporanul* et contribuent à stimuler son internationalisme constitutif. Nous nous sommes penchée de manière plus ciblée sur la mise en lumière des enjeux et les rebondissements de ces collaborations serrées, manifestées soit dans des rubriques, comme dans le cas de Paul Dermée ou Georges Linze, soit à travers une longue série d'échanges, tel que c'était le cas pour le réseau belge formé par les revues *7Arts*, *Het Overzicht* et *De Driehoek*, dont la longévité est surprenante.

En amont d'une période relativement courte de productivité artistique, ponctuée par la rédaction d'un premier manifeste d'avant-garde qui porte la signature de Ion Vinea et par l'organisation de l'Exposition Internationale de *Contimporanul* à la fin de l'année 1924, nous nous sommes donné pour tâche de déceler les lignes de force d'une longue étape de repli de la revue. À partir de 1925, un phénomène de retour à l'ordre affecte sensiblement le programme de *Contimporanul*, se faisant associer à une réorientation de ses intérêts en direction de l'architecture et de l'urbanisme et à une modification de son statut, qui vire progressivement vers le journalisme culturel. Il convient de noter que pendant cette époque de repli, l'ouverture internationale de la revue, concrétisée dans les efforts de la rédaction de couvrir une actualité artistique très diverse, demeure une des conditions essentielles qui garantissent son autorité et participent à la constitution de son label sur le marché restreint de l'avant-garde. Implicitement, l'affirmation de ce label se fait à travers une mise en échec – au nom d'un état de « révolution permanente » – des enjeux qui définissent les groupes formés autour des revues *Integral* ou *unu*. Dans ce contexte, il est particulièrement étonnant de remarquer qu'aucun de ces projets artistiques parallèles ne devance *Contimporanul* qui arrête son activité éditoriale en 1932, quelques mois avant l'autodissolution d'*unu*, après cent deux parutions, ce qui marque la disparition des publications réformatrices de la vie publique.

Vu la complexité d'une revue comme *Contimporanul*, qui étale son activité sur une période de dix ans, et compte tenu du fait qu'elle est non seulement la première revue

roumaine d'avant-garde mais aussi la plus durable, on ne saurait assez souligner l'importance de son rôle de médiateur culturel dans l'espace des publications d'avant-garde, statut maintenu au prix d'un programme unitaire. Si le journalisme culturel, plus artistique que littéraire a été son domaine de prédilection, sa contribution au rayonnement des idées constructivistes, des thèses du néoplasticisme, du purisme et ensuite des préceptes d'un retour à l'ordre architectural, demeure incontestable et vient confirmer son raccord à l'actualité artistique européenne. Plus que toute autre revue apparentée active dans l'espace culturel roumain, *Contimporanul* actualise un modèle journalistique souple, fait de médiations, qui neutralise les effets de l'improductivité artistique, y compris celle des projets adjacents, si nécessaires à une publication-institution, par son ouverture internationale et par son attachement à un paradigme de la mobilité de l'information.

Pour ce qui est de la constitution d'un réseau local, manifesté à travers les nouvelles tribunes, *75HP*, *Punct* et *Integral*, qui émergent en continuité, les coordonnées essentielles qui se sont imposées à l'analyse concernent : leur temporalité éphémère, voire la périodicité très aléatoire d'*Integral* ; leur attachement à la configuration d'un profil journalistique indépendant, par rapport à *Contimporanul*, notamment ; leur préoccupation pour la mise en place d'un projet artistique apte à relever leur participation sur un pied d'égalité à un réseau international d'avant-garde de filiation constructiviste. Dans cette optique, la publication du numéro unique *75HP* lancée par Brauner et Voronca, reconnue comme une « revue manifeste », nous a intéressée sous un double angle : comme dispositif médiatique à valeur propagandiste, dont les enjeux visent la promotion d'une nouvelle communauté artistique et comme support d'un projet esthétique, soit de l'entreprise collaborative pictopoétique. À son tour, *Punct* se fait remarquer comme projet fusionnel, qui récupère l'ensemble de la rédaction de *75HP* et sa ligne programmatique à la fois, et qui emprunte une ligne éditoriale très ritualisée pour singulariser son discours et pour surmonter l'effet de mimétisme qui la lie à *Contimporanul*. Le cas particulier de *Punct*, qui montre par son activité la productivité des valeurs constructivistes sur le sol local, nous a permis de mettre en évidence le déplacement des objectifs artistiques de la petite presse d'avant-garde vers un agenda national. En ce sens, *Punct* devient le lieu d'accueil d'un nouveau mouvement artistique roumain, *le synthétisme*, qui prône la convergence des arts et de la science. Le *synthétisme* attire ainsi l'attention sur l'activité des artistes roumains comme participants directs aux débats du constructivisme international. Particulièrement significative de la capacité des revues d'assurer la continuité du récit, renforcée par la circulation des collaborateurs, l'apparition d'*Integral* marque une étape extrêmement prolifique dans l'évolution d'un espace de parole et d'action des

plateformes constructivistes locales. Tout au long de sa carrière qui se déploie irrégulièrement sur trois ans, *Integral* diversifie sans cesse les leviers médiatiques capables de lui conférer une image autonome de nouveau forum de l'avant-garde et, implicitement, de l'éloigner de la sphère d'action de *Contimporanul*. Pourtant, dans la durée, l'avènement d'un nouveau courant utopique, l'*integralisme*, relayé par des appuis concrets au niveau social, comme l'« Atelier de la revue Integral », organisé d'après le modèle du Bauhaus, ou le Salon permanent d'art décoratif pour l'intérieur moderne, entreprise à titre commercial, sont à interpréter comme un dernier bilan des enjeux du constructivisme et de sa productivité internationale. Autant pour des raisons pratiques, qui concernent la stricte dynamique de la revue, incapable de s'assurer la relève et à maintenir sa périodicité, que pour des raisons qui ont à voir avec la trajectoire européenne du courant, le constructivisme voit diminuer sa relevance sociale et artistique. À l'instar de *Contimporanul*, *Integral* consacre ses dernières parutions à prôner les valeurs d'un retour à l'ordre.

Toutefois, les anciens rédacteurs d'*Integral* trouvent une nouvelle plateforme dans la revue *unu* reconnue pour son orientation vers le surréalisme. Dans cette nouvelle étape, autant la collection « Integral » que l'héritage symbolique de l'« integralisme » seront mis à profit dans un contexte artistique et idéologique renouvelé qui, comme on va le voir, favorise le tournant identitaire de l'avant-garde roumaine.

DEUXIÈME PARTIE : IDENTITÉ(S) DU RÉSEAU

INTRODUCTION PARTIELLE : MISE EN PERSPECTIVE DES ENJEUX DU PROJET SURREALISTE

Il n'est guère étonnant de constater que la plupart des études spécialisées dans l'étude du surréalisme roumain choisissent généralement de tenir compte de deux arrêts obligatoires. On fait d'abord référence au premier surréalisme roumain développé par les artistes regroupés autour des revues *unu* (1928-1932) et *Alge* (1930-1933) et, dans un deuxième temps, on se rapporte à un autre groupe d'artistes surréalistes, actif à Bucarest entre 1944-1947, qu'on désigne comme le groupe « Infra-noir ». Bien que les deux organismes artistiques aient rarement été pris en charge dans un même travail de réflexion, malgré les liens qui les unissent, à commencer par les trajectoires de leurs collaborateurs jusqu'à leur légitimation implicite par rapport au surréalisme international, le panorama critique semble avoir laissé de côté une étape également importante pour chacune des deux périodes du surréalisme roumain. Il s'agit notamment d'un récit concernant la réception du surréalisme dans l'espace artistique des revues roumaines d'avant-garde, de l'histoire des rapports entre un surréalisme émergent et les autres tendances novatrices, en particulier le constructivisme et sa version roumaine, l'intégralisme, qui monopolisaient le champ culturel local. Parmi les spécialistes roumains de l'avant-garde littéraire, Ion Pop est à peu près le seul critique à avoir traité les échos surréalistes qui ont précédé l'avènement du groupe « Unu » et à avoir souligné l'« ouverture vers l'Europe avant-gardiste »¹ qui coïncidait avec un intérêt pour le futurisme et le surréalisme, matérialisés par l'invocation de quelques noms surréalistes dans les pages de *Contimporanul* et par la présentation de divers tracts et poèmes. En outre, dans le *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, l'entrée « Roumanie »², rédigée par Virgil Ierunca, fait le point sur la prééminence du constructivisme face au surréalisme, sans négliger pour autant, l'« acharnement » de certains « constructivistes et intégralistes » contre le surréalisme, ce qui ne les empêche pas de se retrouver « dans la plus importante revue surréaliste *unu*, que Șasa Pană lancera en 1928 »³. Dans le domaine de la critique d'art, les

¹ Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op. cit., p. 48. Voir aussi Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, op. cit., p. 176-179.

² Virgil Ierunca, « Roumanie », dans Adam Biro, René Passeron [éds.], *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Office du Livre, 1982, p. 370

³ *Ibidem*.

investigations menées par Cristian-Robert Velescu⁴, axée sur la personnalité artistique de Victor Brauner, ou Rodica Alămoreanu⁵, orientée vers le discours visuel des publications roumaines d'avant-garde, ne touchent qu'en passant cette problématique.

Dans ce qui suit, nous nous proposons de prendre en charge l'intervalle 1924-1928, période de la constitution du label surréaliste en France et de l'apparition de ses premières mentions dans les revues roumaines d'avant-garde, d'une part, et la parution de la revue *unu*, qui prend la relève du débat surréaliste international et se forge progressivement une identité surréaliste à part entière, de l'autre.

Notre détour hors des sentiers battus de la critique nous permettra de mieux comprendre le fonctionnement du réseau roumain de revues d'avant-garde non seulement dans ses stratégies d'adhésion manifeste mais aussi dans sa dynamique de différenciation. Il sera également question de voir comment se produit le dépaysement du surréalisme, comment se manifeste le pouvoir d'irradiation d'un mouvement et comment la périphérie culturelle roumaine, accrochée à l'actualité et aux préceptes du constructivisme international, accepte la nouveauté du surréalisme. Cette période nous intéresse aussi du point de vue des participants au débat, car la plupart des constructivistes, tels Victor Brauner, Ilarie Voronca, Stephan Roll, Max Herman Maxy, Claude Sernet, Ion Călugăru etc., sont en fait les « futurs surréalistes » qui mettront en place la très riche aventure d'*unu*.

L'histoire de la réception du surréalisme dans les pages des revues roumaines d'avant-garde est au premier abord difficile à tracer et on pourrait parler même d'un manque de succès de la stratégie surréaliste sur le sol roumain. Du point de vue de son déploiement dans la durée, les références au surréalisme sont inégales, et surtout dans le cas des revues *Punct* et *Integral* elles traduisent une rhétorique négative qui évolue entre l'incompatibilité esthétique et le caractère obsolète du surréalisme. Apparemment, les avant-gardistes roumains ne partagent pas l'euphorie de l'ascendance du surréalisme et l'année 1924 marque un fort décalage entre les deux espaces culturels qui évoluent de manière largement indépendante. Si en octobre les surréalistes publient *La Révolution surréaliste* et ouvrent à Paris, rue Grenelle, le Bureau de recherches surréalistes, du côté roumain, le premier manifeste de l'avant-garde voit le jour dans le numéro 46 de *Contimporanul*, le 16 mai 1924, tandis que la revue *75 HP* fait sa première livraison en octobre et *Punct* paraît le 15 novembre de la même année.

⁴ Cristian-Robert Velescu, *Victor Brauner d'après Duchamp sau drumul pictorului către un suprarealism bine temperat* [Victor Brauner d'après Duchamp ou l'acheminement du peintre vers un surréalisme 'bien-temperé'], Bucarest, Institut Culturel Roumain, 2007, p. 7-34.

⁵ Rodica Alămoreanu, *Designul grafic și publicațiile românești de avangardă* [Le design graphique et les publications roumaines d'avant-garde], *op. cit.*, p. 135-137.

En France, les débuts du surréalisme relèvent d'un processus d'autonomisation progressive, d'une entrée en littérature ponctuée de nombreuses oppositions et luttes, de la mise en place de toute une série de manœuvres qui ont accompagné le projet esthétique surréaliste et qui ont finalement contribué à sa consécration comme un des mouvements les plus importants de l'entre-deux-guerres. En revanche, l'avant-garde roumaine répond au projet surréaliste par différence. Aussi bien pour des raisons esthétiques que pour des raisons qui dépassent la seule sphère de l'art, les avant-gardistes roumains préfèrent au surréalisme l'alternative du constructivisme international.

En léger décalage avec le champ artistique occidental, la réception tardive du cubisme et surtout la connivence esthétique et affective avec Dada ont également influencé les désaveux du surréalisme et sa mise en sourdine après 1926. Dans le champ roumain, il n'y avait donc pas une toile de fond ou encore une nécessité pour la rupture surréaliste avec le dadaïsme, sensiblement affaibli après son arrivée en France, mais encore légitime pour les avant-gardistes roumains. Pour ce qui est ensuite de l'influence de la psychanalyse freudienne, les surréalistes mèneront une longue bataille de revendication de l'inconscient, aussi bien à Paris qu'à Bucarest. De surcroît, on ne doit pas négliger le fait que le surréalisme visait un rapport tout à fait particulier à son public : il engageait un arsenal très bien codifié de pratiques artistiques qui demandaient le plus souvent la participation du public et le partage de l'expérience surréaliste. Un des grands mérites de Norbert Bandier⁶ et de sa *Sociologie du surréalisme* est d'avoir insisté sur les aspects extralittéraires qui ont contribué à la montée en puissance des surréalistes, particulièrement sur les changements survenus au niveau du public. Si en France, on pouvait parler d'une nouvelle génération de lecteurs formés dans un climat intellectuel qui avait reformé ses bases traditionalistes, en Roumanie la situation était radicalement distincte, ce qui pourrait expliquer l'émergence en différé du surréalisme.

1. Résistance au surréalisme dans les revues constructivistes

1.1. *Punct et Integral* : l'opposition au surréalisme

Notre analyse de l'espace de revues d'avant-garde nous permettra de délimiter deux formules d'accueil du surréalisme. Tout d'abord, nous constatons que les détracteurs les plus virulents du surréalisme sont, paradoxalement, les futurs surréalistes. En 1924, sur la couverture du

⁶ Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme, 1924-1929*, Paris, La Dispute, 1999, p. 69.

premier numéro de *Punct*⁷ on retrouve Ilarie Voronca avec un texte de souche dadaïste, *L'Oreille à carreaux*, et Victor Brauner en qualité de rédacteur et illustrateur. Fondateurs de la pictopoésie et de la revue *75 HP*, très actifs dans les pages d'*Integral*, ils ont largement contribué à l'activité de ces petites revues qui évoluaient dans l'ombre de *Contimporanul*. Ainsi, leur statut doublement marginal n'est pas sans répercussions pour la réception du surréalisme qui, à l'époque de la formation de *Punct* et *Integral* (1925), était toujours un courant instable, insuffisamment coagulé et qui n'avait pas acquis l'ampleur nécessaire pour se faire adopter par les périphéries. Confronté à Paris à des impératifs internes⁸ (constitution du label, résolution des conflits pour le statut de leader du mouvement) et externes (neutralisation des concurrents, prises de position face à la *NRF*) une fois arrivée à Bucarest, le surréalisme ne réussit pas à passer pour original et se fait amender pour son inauthenticité esthétique.

Quelques mois après son premier *Manifeste*, le surréalisme est considéré comme un courant décalé par rapport au rythme de l'époque voué exclusivement à la synthèse. C'est, comme par hasard, Ilarie Voronca, prenant partie à l'époque à la glorification du constructivisme, qui s'érige en critique sévère du surréalisme. Dans la revue *Punct*, très proche de *Contimporanul*, il lance un commentaire réprobateur quant à la légitimité du mouvement : « Le surréalisme d'André Breton est une réédition tardive, sur des fondements freudiens, des réalisations de Zurich, de Tristan Tzara, Marcel Iancu, Arp, Eggeling. »⁹ Il reprendra le même type de jugement dans un article programmatique, intitulé « Surréalisme et Intégralisme », publié dans la première livraison de la revue *Integral*, en mars 1925. Manifestement enthousiaste face au caractère innovateur du surréalisme, qui participe à l'effort contemporain commun de renouvellement de la carte artistique d'une Europe bouleversée par la Guerre, Voronca avoue avoir des « réserves infinies » quant à la spécificité du potentiel artistique du courant surréaliste :

Sa doctrine n'est qu'un retour tardif à une source du passé. L'investissement du hachich et du rêve comme principes artistiques, la désagrégation excessive avaient déjà appartenu depuis longtemps à l'expressionnisme, qui à son tour rééditait les plaintes nasales romantiques. La plaidoirie pour le surréalisme devient donc son propre acte d'accusation. [...] En parallèle avec ses principes, les réalisations artistiques se réduisent à une répétition inchangée des recherches dadaïstes. En effet, le surréalisme – en tant que doctrine – ne réclame pas son droit à des réalisations qui lui soient propres. Son effort se limite à étiqueter les réalisations précédentes ou ultérieures. En ce sens Shakespeare, Chateaubriand, Poe, Baudelaire, Rimbaud (à vrai dire, un surréaliste), Mallarmé, Jarry etc.,

⁷ *Punct* (*Revue de littérature et d'art constructiviste*), n° 1, 15 novembre 1924, p. 1.

⁸ Pour une discussion plus élaborée de ces deux catégories, nous renvoyons à l'article de Joseph Fahey, « Sociologie du surréalisme », *Mélusine*, n° XXI, « Réalisme-Surréalisme », 2001, p. 321-331.

⁹ Ilarie Voronca, « Voix » [Voci], *Punct* (*Revue d'art constructiviste*), n° 8, 9 janvier 1925, p. 2.

peuvent se faire étiqueter comme des surréalistes. [...] Entièrement surréaliste, et celui à qui le surréalisme doit subrepticement son système, est Tristan Tzara – un poète incontestable. Le surréalisme est pourtant (en tant que dynamique) inférieur au dadaïsme. Le surréalisme apparaît à l'examen comme féminin-expressionniste. Le dadaïsme était viril. Le surréalisme n'ébranle pas. Et l'essentiel : LE SURRÉALISME NE RÉPOND PAS AU RYTHME DE L'ÉPOQUE.¹⁰

Ce reproche d'inauthenticité adressé au surréalisme remonte également à une vision distincte des avant-gardistes roumains concernant la rupture avec la tradition et implicitement la révolution esthétique. Dans ce sens, l'élaboration d'une version roumaine du constructivisme international, l'intégralisme, vient en amont des propos « révolutionnaires » élaborés dans le manifeste de la revue *Punct*, en 1924. Le contexte de ce manifeste intitulé « La revue 'Punct' » vise précisément la nécessité des artistes de se démarquer par rapport aux « recettes vieilles » et « passéistes » :

Nous devons détruire, même au risque de violences et d'exagérations inhérentes à une révolution – soit-elle artistique – toutes les créations sous-médiocres en peinture, en littérature, en sculpture, en musique. [...] Pour diverses causes malheureuses, notre pays n'a pas réussi à avoir son art spécifique, original. [...] Nous voulons un art nouveau dans un pays libre et nouveau.¹¹

C'est donc une connotation nationale que nous devons assigner à la révolution esthétique qui vient dans la continuation d'un projet identitaire. L'exigence de créer un art spécifique, non-imitatif de l'art occidental, qui s'intégrerait ainsi à l'espace international, nous mène à la conclusion qu'à la différence des surréalistes, les constructivistes roumains / intégralistes voyaient dans la révolution une priorité nationale. Marginal par rapport au constructivisme qui répondait pleinement « à l'ère de la construction de l'Europe »¹², tardif et redondant, le surréalisme est assimilé par les artistes roumains à la « désagrégation malade du romantisme » et se voit dépourvu de toute portée révolutionnaire.

¹⁰ « Doctrina lui înseamnă o întoarcere târzie spre un izvor din trecut. Instituirea hașişului şi visului ca principii de artă, dezagregarea excesivă aparţinuseră încă de mult expresionismului, acesta la rândul lui reeditor al complângerilor nazale romantice. Pledoaria de susţinere a suprarealismului devine deci însuşi actul lui de acuzare. [...] Paralel principiilor, realizările de artă suprarealiste se reduc la o neschimbată repetare a cercetărilor dadaiste. De altfel, suprarealismul – ca doctrină – nu-şi cere dreptul la realizări proprii. Efortul lui se mărgineşte la o etichetare a realizărilor premergătoare sau actuale. În sensul acesta sunt etichetaţi suprarealiştii: Shakespeare, Chateaubriand, Poe, Baudelaire, Rimbaud (acesta într-adevăr suprarealist), Mallarmé, Jarry etc. [...] Deplin suprarealist, şi acela căruia suprarealismul îi datoreşte mascat sistemul, e Tristan Tzara – incontestabil poet. Suprarealismul e însă (ca dinamică) inferior dadaismului. Suprarealismul e în analiză feminin expresionist. Dadaismul era viril. Suprarealismul nu zdruncină. Şi apoi esenţialul: SUPRAREALISMUL NU RĂSPUNDE RITMULUI VREMII. » Ilarie Voronca, « Surréalisme et Intégralisme », *Integral (Revue de synthèse moderne)*, n° 1, 1^{er} mars 1925, p. 4. [Nous avons conservé la graphie originale.]

¹¹ « Trebuie să distrugem, cu riscul violenţelor şi exageraţiunilor inerente unei revoluţii, – fie ea şi în artă – toate creaţiile submediocre fie în pictură, fie în literatură, fie în sculptură şi muzică. [...] Ţara noastră din diferite cauze nenorocite n'a putut avea o artă proprie, originală. [...] Vrem artă nouă într-o ţară liberă şi nouă. » Scarlat Callimachi, « Revista 'Punct' » [La revue 'Punct'], *Punct*, n° 4, 13 décembre 1924, p. 1.

¹² *Ibidem*.

Un autre futur surréaliste, Mihail Cosma (le futur Claude Sernet) insiste à son tour sur l'inauthenticité des fondements du surréalisme, lui contestant la découverte du « fonctionnement réel de la pensée », ses exploitations de l'inconscient comme élargissement du concept de la réalité. Ses commentaires sont en définitive très peu flatteurs quant à tout attribut de nouveauté attaché au surréalisme.

C'est cette époque de l'histoire qui nous intéresse. Le surréalisme, après un hiatus de gestion de plus de 10 ans, au milieu des préoccupations pour la sélection et pour la généralisation, a constitué en doctrine – tardivement – les réminiscences de l'inconscient, qui primait sur toute formule. Ses prédécesseurs l'utilisaient déjà, mais de manière primitive. Sans reconnaître sa particularité, nous remercions le surréalisme de ses meilleures intentions, et nous le subsumons.¹³

Dans une logique strictement conflictuelle qui régit les prises de positions dans le champ et les mécanismes de solidarité entre les participants au réseau artistique international, l'attitude face au surréalisme fonctionnait pour une revue marginale comme *Punct* ou *Integral* comme une définition par opposition. Toutefois, cette relégation du caractère innovateur et spécifique du surréalisme trahit une attitude concurrentielle, car dans un seul champ il n'y a pas de place pour deux apologies concomitantes et également plausibles de la nouveauté.

1.2. *Contimporanul* : médiateur du surréalisme

Pourtant, il y a un deuxième type d'attitude concernant l'immersion du surréalisme dans le champ artistique roumain. La position de *Contimporanul* est beaucoup moins radicale et le ton est à la conciliation des tendances artistiques. En tant que lieu d'accueil des manifestations les plus actuelles de l'espace artistique moderne, *Contimporanul* entend consolider son rôle de médiateur de l'espace des revues locales par la pratique d'une plus grande ouverture et de l'hétérogénéité. Cette stratégie répondait en même temps à une logique de solidarité qui régissait l'espace des revues et qui, surtout dans le cas d'une revue qui dominait le réseau local, primait sur la logique de la concurrence. Si dans sa livraison de novembre 1924, *Contimporanul* signale la parution du *Manifeste du Surréalisme* dans une notice informative, la mise en débat du surréalisme est initiée dès le prochain numéro, paru en décembre 1924. Ce qui est en apparence une réaction sur-le-champ, parfaitement motivée par le statut de *Contimporanul*, n'est pourtant pas exempt d'une motivation supplémentaire.

¹³ « Aceasta e epoca istoriei pe care o luăm în seamă. (Suprarealismul, după un hiatus în gestiune de peste 10 ani, în mijlocul frământărilor de selecțiune și generalizare a îndoctrinat – tardiv – reminiscența subconștientului, primind orice formulă. Predecesorii îl utilizau, însă, primitiv. Ne admițând particularismul, îi mulțumim suprarealismului de bunele intenții, subsumându-ni-l) ». Mihail Cosma, « De la futurism la integralism » [Du futurisme à l'intégralisme], *Integral*, n° 6-7, 1925, I^{ère} année, p. 9.

L'accueil du surréalisme est d'autant plus important car il se fait par la grande porte. L'édition de décembre 1924 était en effet un numéro double, un numéro-catalogue, consacré à l'Exposition Internationale organisée à Bucarest par *Contimporanul*, du 30 novembre au 30 décembre 1924. En pleine célébration du constructivisme, on est également invité à se poser quelques questions sur l'entreprise artistique du groupe d'André Breton et sur son attaque violente contre tous les moyens d'expression littéraire. Cette tâche est accomplie par Mihail Cosma, dans son article « Du futurisme à l'intégralisme », publié dans ce numéro double 6-7 de *Punct* :

Qu'est-ce que la poésie aujourd'hui ? Les poètes ont-ils réellement découvert de nouveaux moyens d'écrire ? Ce renouvellement des moyens poétiques est-il suffisamment important pour nous obliger à reconsidérer nos idées sur l'art, la science et la vie de l'esprit ? Qu'est-ce que l'inspiration ? [...] La thèse du surréalisme nous épargne-t-elle définitivement de la responsabilité individuelle ? Le surréalisme est-il le communisme du génie ? André Breton répond à toutes ces questions.¹⁴

Ce sont pourtant des questions restées sans réponse et l'assimilation du surréalisme à un nouveau romantisme, comme étant une révolte littéraire, est dans le cas de *Punct* et *Integral* secondée par une méfiance à l'égard de son potentiel innovateur. A son tour, *Contimporanul* enregistre le faible ancrage institutionnel du surréalisme et les carences de son capital symbolique, spécifiques à son début. Pour les avant-gardistes roumains, le surréalisme est une audace, une entreprise de transformation de la révolte intérieure en « thèse », qui vise à remplacer l'inspiration par l'écriture automatique. L'étonnante formule qui assimile le surréalisme à un « communisme du génie » reprend le mot d'ordre ducassien et évoque la découverte essentielle du surréalisme, l'automatisme. Reprise le plus probablement d'après un papillon surréaliste réalisé en décembre 1924, dans ce nouveau contexte, cette grille de lecture appliquée au surréalisme de la première heure nous mène vers un autre constat. A l'époque de la construction matérielle, de l'invention abstraite, l'inconscient n'entrait pas dans le schéma de reconstruction du sujet, tel qu'il avait été promu par le constructivisme international. Mettre un signe d'égalité entre « génie » et « inconscient », bien que cette relation fût toujours invalide, c'est confirmer l'appréhension du surréalisme par le filtre du romantisme. Antiromantiques, parce que anti-individualistes, les constructivistes critiquaient donc moins le « communisme » des surréalistes que leur proximité avec le romantisme. Toujours dans ce même contexte de filiations, l'autre incompatibilité structurelle des surréalistes avec les

¹⁴ « Ce e poezia astăzi ? Poeții au descoperit într-adevăr noi mijloace de a scrie ? Această reînnoire de mijloace poetice este oare atât de importantă încât să ne oblige a ne revizui ideile noastre despre artă, știință și despre viața spiritului ? Ce e inspirația ? [...] Teza suprarealismului scutește definitiv răspunderea individuală ? Suprarealismul este comunismul geniului ? André Breton răspunde tuturor acestor întrebări. » *Contimporanul*, n° 50-51, janvier 1925, IV^e année.

constructivistes roumains concernait leur position anti-dadaïste. Dada était un legs à revendiquer par les constructivistes, d'où leur méfiance envers le surréalisme qui, jetant l'anathème sur les dadaïstes, risquait d'invalider leur propre légitimité esthétique.

Ni destruction, ni construction, scandant presque la devise inaugurale du premier numéro de *Punct*¹⁵, le surréalisme est également approprié en termes d'une exaltation de la réalité par les moyens du rêve. Cela suffit pour une définition du surréalisme qui mettra environ six ans à occuper, vers 1930, le premier plan de l'avant-garde roumaine, dans les pages de la revue *unu*, et pour une définition de la position de *Contimporanul* qui jouera toujours sur plusieurs tableaux, en exploitant les potentialités du champ et les possibilités permanentes de renégociation de son orientation entre le modernisme et l'avant-garde.

L'introduction du surréalisme se poursuit donc de manière assez paradoxale vu le contexte (valorisation du dadaïsme, prédilection manifeste pour le constructivisme) et l'occasion (la célébration d'une exposition parrainée par le constructivisme), mais parfaitement justifiable du point de vue d'une stratégie d'(auto)promotion. Destiné à avoir une très haute visibilité sur la scène locale et internationale, ce numéro était censé consacrer et médiatiser la posture centrale de *Contimporanul* et marquait son raccordement immédiat à l'heure de pointe de l'Europe artistique.

La posture prise est confirmée par tous les prochains numéros qui enregistrent aléatoirement des échos du surréalisme. A part quelques rares mentions des événements éditoriaux du monde surréaliste dans la rubrique consacrée à la promotion du réseau international de revues, le surréalisme resurgit dans le numéro double 56-57 de *Contimporanul* paru en avril 1925. Il s'agit de la « Déclaration du 25 janvier 1925 »¹⁶, texte construit autour d'un problème crucial du surréalisme et qui marquera l'ensemble de son dessein artistique et existentiel : « la libération totale de l'esprit » par une entreprise collective. Rédigé probablement par Antonin Artaud, ce texte porte la signature de trente et un surréalistes et marque la clôture d'une période de prospection du mouvement. Texte de défense et de promotion du surréalisme (« le Surréalisme existe »), la « déclaration » constitue une mainmise sur la révolution et une extension du manifeste fondateur à l'échelle internationale. En définissant le surréalisme comme « un cri de l'esprit qui retourne vers lui-

¹⁵ Nous renvoyons à la formule exacte : « Construire. Construire. Construire. Détruire. Détruire. Rien. Rien », placée en couverture de la revue. Voir *Punct (Revue de littérature et art constructiviste)*, n° 1, 15 novembre 1924, p. 1. [En français].

¹⁶ Tract collectif du Bureau de recherches surréalistes, rédigé sous forme d'affichette, repris en intégralité, en français, dans la revue *Contimporanul*, (numéro spécial : « L'Intérieur nouveau »), n° 57-58, avril, IV^e année, 1925.

même et bien décidé à broyer désespérément ses entraves » adressé « spécialement au monde occidental », le mouvement s'engage à ne plus être « un nouvel isme » identifié comme français. Fait significatif, *Contimporanul* enregistre cette affirmation de la vocation européenne surréaliste, plus compatible avec son internationalisme déclaré, et lui donne la parole directement en français, sans traduction.

Toujours dans la même ligne de l'enregistrement des événements « inédits » qui participent à la dynamique de l'espace culturel moderne, *Contimporanul* ne se dédit pas de son rôle d'agent centralisateur et publie un autre document controversé de l'histoire du surréalisme. Datée le 1 juillet 1925, la scandaleuse « Lettre ouverte à M. Paul Claudel » est reproduite dans le numéro 64 de janvier 1926. Dans le même esprit que « Un cadavre », également mentionné par *Contimporanul*¹⁷, ce tract collectif exposé sous une forme épistolaire est un des premiers gestes politiques des surréalistes. Il a comme point de départ un incident spécifique, l'association injurieuse faite par Paul Claudel – catholique conservateur, commentateur de Rimbaud et Ambassadeur de France au Japon – entre surréalisme et pédérastie. Un scandale¹⁸ énorme éclate, avec la descente des surréalistes au banquet en l'honneur de Saint Pol-Roux, transformé en théâtre de guerre, dont les conséquences furent des plus catégoriques. Le scandale prend des dimensions existentielles, ayant des échos littéraires, éthiques et politiques, et dépasse largement l'envergure de toute provocation publique lancée auparavant par les dadaïstes. Au-delà d'une portée éthico-esthétique, qui vise l'opposition à une alliance entre les lettres, voire la poésie, et la professionnalisation politique des écrivains (« on ne peut pas être à la fois ambassadeur de France et diplomate»), la lettre vient consacrer la position politique des surréalistes :

Nous saisissons cette occasion pour nous désolidariser publiquement de tout ce qui est français, en paroles et en actions. Nous déclarons trouver la trahison et tout ce qui, d'une façon ou d'une autre peut nuire à la sécurité de l'Etat, beaucoup plus conciliable avec la poésie [...]. Le salut pour nous n'est nulle part.¹⁹

Le mérite de *Contimporanul*, qui par l'entremise de cette « Lettre ouverte » et d'autres documents du même genre devient une plateforme d'accueil du surréalisme, consiste précisément dans sa contribution à la mise en circulation et à la construction d'un horizon de réception du mouvement et de ses enjeux. Qu'il s'agisse d'un tract qui fait date dans le monde

¹⁷ Des fragments de la plaquette collective « Un cadavre » sont reproduits dans *Contimporanul*, n° 50-51, janvier 1925, IV^e année.

¹⁸ Il convient de renvoyer ici à l'analyse de Frédéric Thomas, *Rimbaud et Marx, une rencontre surréaliste*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 98-99.

¹⁹ « Lettre ouverte à M. Paul Claudel », reproduite en français et rediffusée dans : *Contimporanul*, n° 64, janvier, 1926.

surréaliste, d'une référence à « la taille directe »²⁰ qui serait l'équivalent du « surréalisme dans la peinture » ou de quelques remarques d'Hélène Kra²¹, qui tout en soulignant le nombre record des livres exportés vers la Roumanie, glisse un commentaire sur les meilleures ventes enregistrées en France, notamment la révélation Desnos, *Le Manifeste surréaliste* de Breton et *Ariane* de Ribemont-Dessaignes, le rôle de *Contimporanul* se vérifie invariablement.

Toujours attaché à une stratégie manifeste de médiation culturelle, *Contimporanul* est de plus en plus intéressée à consolider son cosmopolitisme littéraire et artistique. Très importante pour une revue dont l'autorité dans l'espace culturel local était largement redevable à son éclectisme, à la mixité des tendances qu'elle abritait sous l'étiquette du modernisme, cette aura cosmopolite se maintient grâce à ses multiples relations de solidarité avec le réseau artistique international. Bien que, quantitativement, l'impact du dadaïsme, de l'expressionnisme et du constructivisme international soit très significatif, la présence du surréalisme – plus fluctuante – ne l'est pas moins. Certes, la mobilisation des revues comme *De Stijl*, *Architecture vivante*, *A.B.C.*, *Manomètre*, *Ma*, *Devetsil*, *Der Sturm*, et les références aux artistes du Bauhaus sont à l'ordre du jour, mais à partir de 1926 *La Révolution surréaliste*, « la revue la plus scandaleuse du monde », entre également dans le circuit habituel de *Contimporanul*.

Comme toute politique de rédaction implique un mécanisme de sélection qui est à la fois fonctionnel et stratégique, nous observons pour ce qui est de la réception du surréalisme dans les pages de *Contimporanul*, une modification du jeu de positionnements vers 1926. La revue roumaine dépasse graduellement le niveau d'un intérêt purement informatif et exploite les possibles effets de contiguïté entre le programme qui est le sien et celui des surréalistes. Le numéro 66 de mai 1926 affiche ainsi en couverture un portrait de Breton réalisé par Marcel Janco. Un dialogue entre l'architecte ayant participé à l'insurrection de Zurich, Marcel Janco, et les chefs de file de l'aventure surréaliste parisienne s'ensuit. Breton, questionné en premier, parle de sa victoire face au dadaïsme qui au bout de quelques années de répétitions cède sous la pression de sa propre « inexistence spirituelle »²² devenue ridicule. Selon lui, un surréalisme – esprit du temps, qui traverse les siècles « de Uccello jusqu'aux *Illuminations* de

²⁰ Voir l'affirmation de Milița Petrașcu, artiste plastique, sculptrice, ancienne élève de Brancusi et une habituée du cercle de *Contimporanul* : « la taille directe est le surréalisme dans la sculpture : on dirige l'inconscient vers les matériaux, on s'abandonne corps et âme devant une vieille poutre, on pense les formes qui sont propres à ces matériaux, soient-elles intimes ou importantes et mystérieuses [...] », « Procedee noi » [De nouveaux procédés], *Contimporanul*, n° 62, octobre, 1925, p. 3.

²¹ Marcel Janco, « Hélène Kra », *Contimporanul*, n° 64, janvier 1926, p. 5.

²² Marcel Janco, « La André Breton » [Chez André Breton], *Contimporanul*, n° 66, mai, V^e année, 1926, p. 3.

Rimbaud »²³, superposé à la négation du « talent », a donné corps au surréalisme *contemporain*. Se référant à l'œuvre collective d'après Lautréamont, « On pourra tous écrire »²⁴, du *Premier Manifeste*, Breton promeut une vision démocratisée et égalitaire de l'art et insinue un certain usage surréaliste de la parole. « L'enchaînement de l'inconscient à l'imagination », facilite non seulement les poèmes miraculeux comme ceux de Desnos mais rend compte de la « réalité même de l'art ». Toujours loin du « geste surréaliste le plus simple » du *Second Manifeste*, Breton ajoute : « Notre attitude face à la société est évidemment révolutionnaire...et rien ne nous stimule plus que la 'liberté'. Pourquoi descendrai-je dans la rue pour lutter sans hésitation quand je peux écrire ? »²⁵

À première vue, la position de Breton risque de paraître ambivalente, captive entre l'efficacité de l'action révolutionnaire et la grève, la passivité. Il faut rappeler que dans le deuxième numéro de *La Révolution surréaliste*, du 15 janvier 1925, Breton compte la grève parmi « les moyens d'agitation les plus propices »²⁶. Appliqué à la littérature, ce principe de l'inaction sera également remis en cause par le surréaliste roumain Ilarie Voronca²⁷, qui parle dans un texte programmatique publié dans la revue *unu* de l'arrêt de l'écriture comme seul moyen de préserver la liberté de l'écrit et d'éviter un retour à la « formule », à la convention. Ces propos appartiennent à l'époque raisonnante du surréalisme, celle des différentes techniques de l'automatisme soustrait à la logique, où la libération de l'individu et l'esthétique révolutionnaire jettent une base à leur engagement du côté des utopies révolutionnaires, engagement manifeste à partir de 1925.

La même sensibilité libertaire est visible chez Péret, devenu membre du Parti communiste en 1926, qui s'avère plus radical dans ses déclarations. Imprégné par le dédain du patriotisme, son message adressé aux lecteurs roumains est une forme d'instigation « contre la tradition française » qui devenait synonyme de militarisme et de colonialisme aux yeux des surréalistes : « Cherchez les mots les plus orduriers, les plus infâmes dans votre langue pour les français. [...] J'ai horreur de mes parents des catholiques des saletés. 'Ecrivez : saleté identique patrie' »²⁸, « la tradition française est une peste. La France n'a rien fait. »²⁹ En ce

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ André Breton, « La dernière grève », *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 2. Pour un exposé plus nuancé de cette attitude propre au surréalisme, nous renvoyons à la démonstration de Laurent Jenny, *Je suis la révolution*, Paris, Éditions Belin, p. 69.

²⁷ Voir Ilarie Voronca, « Între mine și mine » [Entre moi et moi], *unu*, n° 19, novembre 1929, II^e année, p. 2.

²⁸ Marcel Janco, « La Péret » [Chez Péret], *Contimporanul*, n° 66, mai 1926, V^e année, p. 2. [En français.]

²⁹ « Tradiția franceză este o ciumă, spune el. » *Ibidem*. « N'existe-t-il aucune liberté, aucune altitude suffisamment haute pour démolir [...] ce rite professionnel ? [...] Autrement tous les sauts, tous les chemins

qui concerne ses partis pris révolutionnaires, à la différence des affirmations d'un Breton qui pouvait susciter des ambiguïtés, Péret exprime plus clairement la disponibilité surréaliste pour une révolution « de fait » et non pas uniquement pour une « révolution d'esprit »³⁰.

Comme pour atténuer l'élan transmis par les mots de Péret, l'intervention de Georges Ribemont-Dessaignes, « le plus subtil surréaliste »³¹, porte brièvement sur le théâtre, le cinéma et jette le doute sur l'avenir de la poésie pendant une période d'éloignement des surréalistes de la littérature. Sa question : « L'avenir est à la poésie, seulement la poésie est-elle à l'avenir ? » fait écho à une autre remarque exprimée dans la *Déclaration du 27 janvier 1925*, « Nous n'avons rien à voir avec la littérature », dont il s'agira dans l'intervention de Paul Eluard, la dernière de la série d'entretiens surréalistes présentés par Marcel Janco dans cette livraison de la revue. Raconté plus en détail, le scandale du banquet de Saint Pol-Roux est une occasion de plus pour faire part de la position surréaliste vis-à-vis d'une révolution à venir :

Nous sommes tous de formation bourgeoise, mais nous ne consentons pas à la consolidation de ce pouvoir qu'on déteste tant et nous ne pouvons pas lui rapporter l'effort de notre activité. Mais le moment de la révolution n'est pas encore arrivé et il tardera d'arriver.³²

Dénominateur commun de ces interventions, la révolution semble traverser une période de tâtonnements et d'hésitations qui caractérisent la première moitié des années vingt. Les surréalistes courtisent la cause révolutionnaire et leur ralliement à des mots d'ordre politiques engendre des oscillations et des réticences. Toutefois, le contexte politique est tel qu'en juillet 1925 ils s'allient au Parti Communiste Français dans son opposition contre la guerre du Maroc, menée par les troupes coloniales françaises, et ils se voient forcés de réagir publiquement et d'apposer leur signature collective sur les appels d'Henri Barbusse, lancés par le quotidien communiste l'*Humanité*³³. Si au début, la révolution n'a pas de pesanteur matérielle ou sociale, comme nous avons pu le remarquer dans la « Déclaration du 27 janvier 1925 » reproduite par *Contimporanul*, au bout de quelques mois, les surréalistes français franchiront la ligne du désinvestissement de l'Histoire.

aboutiront à une 'attitude', à une formule. [...] Peut-être qu'il ne faudrait plus écrire pour maintenir un état d'équilibre de pur azure. », Ilarie Voronca, « Între mine și mine », *op. cit.* [En roumain].

³⁰ « Nous sommes des révolutionnaires dans l'esprit, pourquoi n'en serions nous aussi de fait. Nous sommes prêts aux plus grands sacrifices pour une révolution. », *Ibidem*.

³¹ Marcel Janco, « Georges Ribemont-Dessaignes », *Contimporanul*, n° 66, mai 1926, V^e année, p. 2.

³² « Noi toți suntem de formațiune burgheză dar nu consimțim să consolidăm puterea aceasta pe care o urâm profund și nu îi putem raporta efortul activității noastre. Dar momentul unei revoluții nici nu a sosit, nici nu va sosi atât de repede. » Marcel Janco, « La Paul Éluard » [Chez Paul Éluard], *Contimporanul*, n° 66, mai 1926, V^e année, p. 2.

³³ *Le Manifeste des intellectuels* (8 août 1925), la *Lettre ouverte aux autorités roumaines* (28 août 1925), le *Télégramme au Président du Conseil en Hongrie* (17 octobre 1925) etc.

Bien que le problème de l'engagement politique n'eut pas encore fédéré les aspirations des artistes de Roumanie, leur ouverture pour une ligne idéologique de gauche doit être prise en considération dans ce contexte de complémentarité esthétique. Illégal en Roumanie entre 1924 et 1944, le Parti Communiste Roumain était actif depuis 1921, se faisant remarquer comme un parti des minorités nationales et des intellectuels. Sur le fond d'une vie politique controversée, et en amont d'une fascination pour la Révolution russe, de l'adhésion manifeste aux principes humanistes et sociales du constructivisme, des plaidoyers pour les réformes sociales, anti-*establishment* et contre la morale bourgeoise, menées par *Contimporanul*, les artistes roumains vont eux aussi rejoindre l'option de l'engagement politique vers la fin des années 20. Dans ce sens, l'avènement du groupe d'artistes d'*unu*, en rupture avec le groupe dominant de *Contimporanul*, vient renverser la dynamique de l'espace culturel, qui prendra une tournure peu surprenante, mais d'autant plus importante pour notre analyse. À l'aube des années 30, ce sera donc le surréalisme qui devancera les acquis du constructivisme et remportera l'adhésion des artistes roumains.

La série d'entretiens dirigés par Marcel Janco est reprise dans le numéro suivant de *Contimporanul*, avec la contribution de Joseph Delteil, artiste cité dans le *Premier Manifeste* pour avoir fait « acte de surréalisme absolu »³⁴, mais exclu du groupe en 1925 en raison de son éloignement du crédo surréaliste. Delteil touche des problématiques complémentaires à la politique de *Contimporanul*, tels : la nécessité de l'« élargissement de la sphère de l'art »³⁵, un dépassement des acquis culturels du monde occidental, « une nouvelle langue » fondée sur « l'association et la dissociation des mots », l'art comme construction, l'avènement d'un art épique « de synthèse »³⁶. Toutefois cette idée d'une « littérature à contre-courant »³⁷, selon l'expression de Delteil, devait rejoindre les tonalités de l'épique, la poésie étant incompatible avec « l'élément du temps »³⁸. Compte tenu du fait que la parution de sa *Jeanne d'Arc*, ouvrage mentionné dans l'entretien, dont la formule biographique, renforcée par son succès de librairie, est considérée une raison suffisante pour lui valoir l'exclusion du groupe

³⁴ Dans son *Manifeste du Surréalisme*, parmi ceux qui « ont fait acte de surréalisme absolu », Breton cite : Crevel, Delteil, Desnos, Limbour, Naville, Péret, Aragon, Éluard, Vitrac, Artaud. Voir Gerard Conio [éd.], *Les avant-gardes entre métaphysique et histoire. Entretiens avec Philippe Sers*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002, p. 142.

³⁵ « Nous devons élargir la sphère de l'art. Nous devons faire des détours. Il faut quitter la grande route. Tous les matins il faut faire un voyage : la littérature à contre-courant est un chemin nouveau. » Voir Marcel Janco, « În vizită la Joseph Delteil » [En visite chez Joseph Delteil], *Contimporanul*, n° 67, juin 1926, V^e année, p. 2.

³⁶ « Je pense qu'après cette époque d'analyse qu'on vient de dépasser, l'art va créer l'épique par synthèse. J'ai écrit Jeanne d'Arc de cette manière-là et cela a été un grand succès. », *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ « Je confie que l'époque de grands styles reviendra. Comme genre littéraire, l'épique vaincra. L'œuvre actuelle a des nécessités tragiques, ironiques. Comme forme, le vers ne correspond pas à l'élément du temps. Je préfère le vers libre, la prose. » *Ibidem*.

surréaliste, nous pouvons conclure qu'à la date de sa « réunion » avec Marcel Janco la rupture s'était déjà produite. Cela pourrait expliquer en gros ses convictions « marginales » par rapport à la doctrine de groupe, partagée par les surréalistes.

Prolongée avec Hans Arp, la suite d'entretiens réalisés par Janco relève d'un effet de raccord à l'actualité qui fonctionne à double tranchant. D'un côté, on a affaire à un processus dynamique de réception de l'actualité internationale, en occurrence du surréalisme, et de l'autre, nous assistons à une remise en cause progressive de l'actualité littéraire et artistique roumaine. Lorsque Janco et Arp entament un dialogue sur les acquis les plus récents de l'espace artistique international, ils insinuent une comparaison avec leur propre activité dadaïste qui occupait à l'époque l'avant-scène artistique. Les revues ont toujours un rapport problématique au temps et la variabilité permanente de l'espace artistique ne facilite guère leur mission. Or, c'est leur propre versatilité (formelle, esthétique, rédactionnelle etc.) qui leur permet de s'accrocher à un présent artistique en mouvement, tout en gardant leur continuité. Dans ce sens l'affirmation de Arp, représentant lui même d'une esthétique en recul, ne fait que renouveler le rapport de *Contimporanul* au temps des lettres.

Maintenant, en ce qui concerne l'art, je dois avouer sans modestie, qu'aujourd'hui, à Paris on mène dans le domaine de la peinture les mêmes recherches métaphysiques que nous avons menées il y a douze ans. Et en Allemagne se développe aujourd'hui un courant d'un matérialisme faux, surnommé *die neue sachlichkeit* qui, selon moi, est ridicule. [...] La seule tendance mobilisatrice et spécifique à nos jours est le 'Surréalisme'. André Breton est le talent le plus puissant et le plus surprenant de la nouvelle poésie. Miro et Ernst sont les peintres de cette génération qui créent une sorte de lyrisme pictural, une nouvelle attitude de l'homme face à l'univers.³⁹

À la différence des petites revues plus éphémères comme *Punct*, *75 HP* et *Integral*, qui se définissent par opposition (au surréalisme, au camp des conservateurs), l'évolution de *Contimporanul* se fait par assimilation. C'est grâce à son éclectisme que sa longévité sur la scène artistique est garantie, et c'est précisément ce type de tolérance, d'ambiguïté de tendances que lui attireront les reproches d'*unu*.

Aucune référence ne prendra la relève de ce commentaire d'Arp, ce qui nous permet de conclure que la solidarité des revues ne suffit pas pour justifier une adhésion, un changement d'orientation ou une filiation. Ainsi, jusqu'à la fin de 1926, la cinquième année de parution de *Contimporanul*, il y aura un seul commentaire sur le rayonnement du

³⁹ « Acum despre artă trebuie să spun fără modestie că azi se fac la Paris aceleași cercetări metafizice în pictură cum făceam noi acum 12 ani. Iar în Germania s'a dezvoltat azi un curent fals de materialism așa zis: *die neue sachlichkeit* care după mine e numai ridicol. [...] Singura tendință animatoare și caracteristică pentru azi este 'Surrealismul'. André Breton e cel mai puternic și surprinzător talent al poeziei noi, Miro și M. Ernst sunt pictorii acestei generații cari creiază un fel de lirism pictural, o nouă atitudine a omului față de univers. » Marcel Janco, « Cu Arp la Zurich » [Avec Arp à Zurich], *Contimporanul*, n° 67, juin 1926, V^e année, p. 3.

surréalisme. Il s'agit d'une chronique centrée sur l'activité du poète suédois Ludvig Nordstöm⁴⁰, écrivain et fin observateur de la culture française, préoccupé pendant les années vingt par l'idée d'une littérature nouvelle, prolétarienne, des collectivités modernes. Cité par *Contimporanul*, Nordstöm revient sur cet aspect de l'actualité absolue du surréalisme.

De nos jours, le principal courant littéraire est, selon moi, ce que les Français appellent le surréalisme. Il est à l'opposé du naturalisme. [...] Le surréalisme constitue une rupture définitive avec cette description de l'homme [naturaliste] et avec une vision du monde à laquelle nous nous sommes habitués depuis trois générations. [...] La littérature moderne est essentiellement éthique.⁴¹

Pour ce qui est du rôle médiateur de *Contimporanul* dans la diffusion du surréalisme international, à partir la fin de l'année 1926 la revue cessera d'être une interface de l'actualité immédiate de ce mouvement. Sur la scène locale, la revue revient graduellement à ses préoccupations de la première heure, acquérant une dimension socio-politique dominante par rapport à son intérêt pour les phénomènes artistiques. L'activité de la future revue surréaliste concurrente, *unu*, parue en 1928, est ignorée puis accusée de « prosélytisme ».⁴² En vue d'une nouvelle identité forgée « sans manifestes, sans promesses »⁴³, proclamée en 1929, *Contimporanul* se désengage de toute influence sur l'ensemble des revues d'avant-garde contemporaines et leur lance un rappel à l'ordre.

Comme on l'a vu au début de notre analyse, après la syncope entre 1926 et 1928, période de mise en sourdine, le surréalisme resurgira cette fois-ci sous de nouvelles auspices, répondant à un ensemble de conditionnements esthétiques et éthiques autres, propres au champ artistique roumain. Regroupant d'anciens constructivistes et une nouvelle génération d'artistes, le groupe « Unu » comblera le vide d'autorité laissé par *Contimporanul* et se démarquera comme une nouvelle étape de l'avant-garde roumaine, plus critique et plus engagée.

⁴⁰ Voir Eva Karin-Josefson, « L'unanimité en Suède – introducteurs scandinaves et écrivains suédois », *Germanica*, n° 34, 2004, p. 71-85.

⁴¹ « Principalul curent de astăzi este, după mine, ceeace francezii numesc Suprerealism. Este opusul naturalismului. [...] Astfel, suprerealismul e o ruptură definitivă de acea descriere a omului și acea vedere asupra lumii cu care ne-am obișnuit de trei generații. [...] literatura modernă este esențialmente etică. » « Chronique », *Contimporanul*, n° 71, décembre 1926, V^e année, p. 11.

⁴² Voir le tableau intitulé « Aspect sintetic al evoluției Contimporanului, a influențelor pe care le-a degajat și a operilor realizate » [Aspect synthétique de l'évolution de Contimporanul, de son influence et des œuvres réalisées] dans *Contimporanul*, n° 100, novembre 1931, X^e année, p. 3.

⁴³ Voir *Contimporanul*, n° 79, 1 février 1929, VIII^e année, p. 1.

2. Le groupe « Unu » entre la révolte et le surréalisme critique

2.1. Prémisses pour une révolte politique

Comme nous avons pu le constater précédemment, vers la fin des années 20, l'espace des revues roumaines d'avant-garde rend compte, d'un côté, d'un mouvement de repli des avant-postes de l'intégralisme, et, de l'autre, de la nécessité d'un renouveau artistique plus consonant avec les impératifs de l'époque qui laissaient peu de place à l'optimisme constructiviste. La fin de la troisième décennie apporte d'importantes modifications de l'échiquier politique local qui ne tarderont pas à influencer l'articulation des rapports entre les divers groupements de la modernité roumaine de l'entre-deux-guerres. Il s'agit alors d'une nouvelle actualité et d'une historicité autre face auxquelles, autant les pôles dominants du champ, que les avant-gardistes, sont appelés à se positionner.

Le contexte socio-politique où s'inscrit le projet d'une nouvelle identité de l'avant-garde roumaine engage de nombreuses modifications dont nous allons esquisser ci-dessous les enjeux. De ce fait, nous escomptons mieux saisir la situation – voire le positionnement social, l'ensemble de relations concrètes et le relevé d'activité spécifique – de ce réseau alternatif d'avant-garde représenté par le groupe « Unu ».

Notre présentation des principales positions et des groupements idéologiques qui jalonnent la période 1927-1933, intervalle qui comprend les 50 livraisons de la revue *unu* (1928-1932), la parution de *Alge* en 1930 et la propagation des doctrines de l'extrême-droite, indique une structuration très hétérogène et conflictuelle du champ. Bien que le but de notre démonstration n'est pas de dessiner l'ensemble des trajectoires individuelles et de groupe de cette période, l'image de la situation de la communauté surréaliste dans le schéma plus large des enjeux politiques et culturels de l'époque est essentielle à la compréhension de sa spécificité. Cette focalisation sur les rapports de force idéologiques qui engagent les futurs surréalistes nous fournira une toile de fond apte à conforter le système de réseautage propre au surréalisme roumain dans ses relations avec la première génération de l'avant-garde roumaine en retrait par rapport au surréalisme français et à la branche soviétique.

Pour comprendre à quel point la situation du groupe « Unu » se profile délicate, précisons d'abord que l'année 1928 marque la fin d'une période de domination des principes autoritaires et clientélistes du Parti National Libéral (1920-1928), qui marginalisait les communistes et l'extrême-droite, et la reprise du pouvoir par les Nationaux-Paysans. Or, malgré toutes les estimations, ce changement n'aboutit pas à une période d'accalmie. Le

krach d'octobre 1929 et la restauration des pouvoirs du Roi Carol II font obstacle aux engagements politiques démocratiques, décentralisateurs et pro-européens, et la Roumanie sombre dans une période de troubles idéologiques et identitaires.

En 1927, Corneliu Zelea-Codreanu lance la *Légion de l'Archange Michel*⁴⁴, organisation fasciste connue pour son mysticisme orthodoxe, qui devient non seulement une force politique majeure en 1930, la *Garde de Fer*, mais qui réussit à emporter l'adhésion d'une large partie de l'intelligentsia roumaine, membre de la « génération de 1927 »⁴⁵. Antisémites, antimonarchistes, exploiters de la très disputée société civile rurale, antifrançais mais philoallemands et antisoviétiques, les légionnaires mettent en place un système d'embrigadement et de propagande, renforcé par un activisme agressif. La *Garde de Fer* milite pour une élite nationale et spirituelle, « le modèle roumain d'existence » étant également promu par le philosophe et maître de pensée générationnel Nae Ionescu et ses jeunes admirateurs Emil Cioran, Mircea Eliade, Mihail Sebastian ou Constantin Noica. La très réactionnaire revue *Cuvântul* [La Parole] devient la plateforme de légitimation de l'extrême-droite et une tribune d'accusation de l'avant-garde. C'est en 1928 que cette nouvelle élite, majoritairement estudiantine, lancera « Le Manifeste du Lys Blanc », dans la revue *Gândirea*⁴⁶ [La Pensée], un appel à « l'honneur national », au « culte de l'État » et un geste de dénonciation de « la vie publique roumaine cauchemardesque ». Leur protestation prendra corps en 1932 lors de la formation du groupe humaniste « Criterion », « la plus originale et la plus significative manifestation collective de la jeune génération. »⁴⁷ Le conflit entre cette génération de la révolution conservatrice et les avant-gardistes occupera toute la

⁴⁴ Pour une discussion plus ciblée à ce sujet très controversé en Roumanie, voir Catherine Horel, Traian Sandu, Fritz Taubert [éds.], *La Périphérie du fascisme, spécification d'un modèle fasciste au sein de sociétés agraires, le cas de l'Europe centrale entre les deux guerres*, Paris, L'Harmattan, 2006. Voir également : Traian Sandu, « La Garde de Fer : méthodes de mobilisation et d'encadrement », dans « Temps, espaces, langages, la Hongrie à la croisée des disciplines », *Les Cahiers d'Etudes hongroises*, Paris, L'Harmattan, 2008, vol. 2, p. 395-415.

⁴⁵ Suite au premier manifeste d'une nouvelle génération publié par Mircea Eliade en 1927, l'idée de la « génération 1927 » prend forme. Regroupée autour des figures clé tels Nae Ionescu, Mircea Vulcănescu ou Dimitrie Gusti, l'élite estudiantine roumaine de l'entre-deux-guerres n'est pas une structure homogène. Pourtant, une vaste partie de la critique fait référence à la « génération de 1927 » pour désigner uniquement le groupe des existentialistes-essayistes (Eliade, Cioran, Ionescu) réunis autour de Nae Ionescu. Pour plus de détails voir Marta Petreu, *An Infamous Past : E. M. Cioran and the Rise of Fascism in Romania*, Londres, Ivan R. Dee Publisher, 2005.

⁴⁶ Petre Marcu-Balș [Pandrea], Sorin Pavel, Ion Nistor, « Manifestul crinului alb » [Le Manifeste du lys blanc], *Gândirea*, n° 8-9, VIII^e année, 1928.

⁴⁷ Mircea Eliade cité par Michèle Nica, « La jeunesse roumaine entre les deux guerres (1918-1941) », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 25, 1991, p. 22. Nous signalons que Petru Comănescu, Paul Sterian et Mircea Vulcănescu sont les membres fondateurs du groupe « Criterion », Association d'Arts, Philosophie et Lettres, fondée à Bucarest en 1932. La revue du groupe, *Criterion*, paraît entre octobre 1934 et février 1935.

période de l'entre-guerre, surtout – pour ce qui est de l'intérêt de cette investigation ponctuelle – entre 1928-1932.

À plusieurs occasions, la revue *unu*⁴⁸ affirmera ouvertement son dédain pour les animateurs de *Cuvântul*⁴⁹ ou les adeptes du « Manifeste du lys blanc », particulièrement dans sa période surréaliste plus engagée. Pour ce qui est de la réception critique de cette période, le comparatiste roumain Sorin Alexandrescu⁵⁰ recense dans la lignée d'Antoine Compagnon⁵¹ et de Roger Griffin⁵² ces deux camps antagonistes comme symptômes d'un « modernisme éthique » à plusieurs vitesses, qui accommode la jeune génération de 1927 et l'avant-garde d'*unu* et d'*Alge*. Plus récemment, Paul Cernat⁵³, spécialiste de l'avant-garde roumaine, entend apporter un bémol à la démonstration d'Alexandrescu, en traitant les deux entités culturelles non pas comme des « *polar opposites* mais comme les visages d'un même phénomène radical de crise de la modernité. »⁵⁴ Selon Cernat, les catégories des « antimodernes spiritualistes » et, respectivement, des « antimodernes anarchistes », élaborées par Alexandrescu, ont une évolution parallèle et de multiples points de convergence : une conception antiromantique, plus « virile » de la littérature, la rupture générationnelle ou la connivence avec « l'authenticité nue » du mystique Mircea Eliade » et le « reportage pur » du surréaliste Geo Bogza.

Malgré leur évolution simultanée, nous aimerions souligner qu'elle tient plutôt à l'historiographie qu'à la trajectoire ponctuelle des positionnements en vis-à-vis de l'avant-garde et de la « Jeune Génération »⁵⁵, et que leur enchevêtrement est un effet circonstanciel et

⁴⁸ Voir à cet égard, la rubrique « Acvarium », *unu*, n° 42, janvier 1932, V^e année, p.8.

⁴⁹ Nous soulignons l'apparition d'une série d'articles réunis sous le titre « Itinerariu spiritual » [Itinéraire spirituel] et signés par Mircea Eliade, entre le 6 septembre et le 16 novembre 1927, dans la revue *Cuvântul*, qui sont devenus le premier manifeste de la génération 1927.

⁵⁰ Sorin Alexandrescu, « Modernism și antimodernism : din nou cazul românesc » [Modernisme, antimodernisme : à nouveau le cas roumain], dans Sorin Antohi [éd.], *Modernism și antimodernism. Noi perspective interdisciplinare* [Modernisme et antimodernisme. De nouvelles perspectives interdisciplinaires], Bucarest, Éditions du Musée de la Littérature roumaine, 2008.

⁵¹ Nous faisons référence à l'ouvrage d'Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005.

⁵² Roger Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

⁵³ Paul Cernat, « Futurismul italian și moștenirea sa culturală în România interbelică. Între avangardă și 'Tânăra generație' » [Le futurisme italien et son héritage culturel en Roumanie pendant l'entre-deux-guerres. Entre avant-garde et la 'Jeune génération'], dans Rodica Vlasu, Irina Cărbăș [éds.], *Studii și cercetări de istoria artei, Seria arta plastică* [Études et recherches d'histoire de l'art. Série art plastique], Bucarest, Éditions de l'Académie Roumaine, 2010, p. 27-32.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 29. [C'est l'auteur qui souligne.]

⁵⁵ Pour cette dénomination nous renvoyons à la classification de Mircea Vulcănescu, figure d'autorité de la ligne de pensée existentialiste-orthodoxe, qui forge le système des six générations les plus importantes qui ont marqué l'histoire intellectuelle de la Roumanie. Selon l'auteur, lui-même un membre fondateur du groupe « Criterion », le terme « génération » fonctionne conformément à sept principes (biologique, sociologique, statistique, historique, psychologique et culturel-politique) et la « Jeune génération » ou la génération 1927 fait suite à la

à fortiori individuel. Le groupe d'*unu* condamnera « le courant orthodoxiste devenu dogme »⁵⁶ et n'hésitera pas à s'adresser sur un ton pamphlétaire à la revue *Gândirea*, « une revue de luxe comme une cathédrale »⁵⁷. Gheorghe Dinu (Stephan Roll), un des leaders des surréalistes d'*unu* et enthousiaste du socialisme, adopte, quant à lui, une position encore plus catégorique. En 1932, aux alentours du procès « littéraire » de Geo Bogza, accusé de pornographie pour son *Journal de sexe*⁵⁸, Dinu accuse l'intérêt du public pour les manifestations collectives et dénonce la transformation « en symposion » de cet événement. Néanmoins, il insinue qu'une telle attitude serait la conséquence directe du goût de la « Jeune génération », sympathisants des légionnaires et de la doctrine nationaliste entre autres, pour l'incitation collective et pour les aspects libérateurs des démonstrations spontanées ou rituelles.

Un sort d'exaspération croupit dans la 'jeune génération' partout dans le monde. La faillite de l'orthodoxie, le purisme intellectuel de l'Occident, les philosophies bureaucratiques, [...] les accomplissements d'une jeune génération occidentale les ont handicapés et ont réussi à les écarter de leur propre destin, les ont dénoncés. Le fascisme, lui aussi, aiguise ses poignards dans les mains maigres de quelques pessimistes tragiques.⁵⁹

Au-delà d'une accusation perspicace du fascisme et implicitement de sa version roumaine – glorifiée par la 'jeune génération' et symbolisée par le groupe « Criterion », dont il fait le procès par ricochet, en parallèle avec le procès de Geo Bogza – Gheorghe Dinu radicalise son accusation et l'étend à l'échelle du surréalisme. « Les surréalistes ont marqué la fin d'une culture, d'une débauché artistique, tout en étant des décadents magnifiques. »⁶⁰ Bien que plus loin dans ce même article il jette l'anathème sur le surréalisme, son geste n'est que le début d'une rupture définitive⁶¹, accomplie une année plus tard. En pleine « affaire Aragon »,

« génération de feu », appartenant à la Grande Guerre. Voir Mircea Vulcănescu, « *Generație* » [Génération], *Criterion*, n° 3-4, 15 novembre - le 1^{er} décembre 1934, p. 3-16.

⁵⁶ La rubrique « Acvarium », *unu*, n° 42, V^e année, 1932, p. 8. L'ensemble de notices est signé « g. d. », indication qui renvoie aux initiales de Gheorghe Dinu, le signataire des rubriques « Court circuit » et « Acvarium ».

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Le recueil de poèmes de Geo Bogza, *Journal de sexe*, est publié à Paris en 1928 dans la collection « Intégral », dirigée par Ilarie Voronca. Le volume est le cinquième et dernier livre édité par Voronca dans cette collection bibliophile, à tirage restreint.

⁵⁹ « O exasperare clocește în 'tânăra generație' de peste tot. Falimentul ortodoxiei, purismul intelectual al occidentului, filozofiile birocrate, [...] realizările unei unei generații din răsărit i-a handicapat, i-a desființat de la rostul lor, i-a denunțat. Fascismul își ascute, și el, pumnalele în mâinile subțiri ale câtorva pesimiști tragici. » Gheorghe Dinu, « Sugestii dinaintea unui proces » [Suggestions avant un procès], *unu*, n° 49, novembre 1932, V^e année, p. 2.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Réputé pour avoir fait volte-face et pour son engagement auprès du Parti Communiste Roumain illégal depuis 1921, Gheorghe Dinu prendra depuis 1932 ses distances avec le surréalisme pour le dénoncer explicitement en 1933. Voir Gheorghe Dinu [Stephan Roll], « Suprarealism sau falsa avangardă » [Surréalisme ou la fausse

débatue dans les colonnes d'*unu*, Dinu se revendique d'ailleurs d'une filiation au credo gideen, exprimé en 1917 dans *Pages de Journal*⁶². Sa plaidoirie vise l'avènement du collectivisme social, plus « optimiste », saboté par le groupe « Criterion »⁶³ qui, pour rester en tête du front idéologique, avance une image fausse et « romancée » de Vladimir Ilitch, dépourvue de toute portée sociale. Par conséquent, dans l'opinion d'*unu*, les « criterionistes » ne seraient que « des jeunes missionnaires qui ne font que nous faire parvenir leur ridicule et leur opportunisme vide. »⁶⁴

Ainsi, à en juger par les orientations idéologiques et par les intérêts affichées par les deux groupes, l'engagement progressif à gauche des surréalistes roumains, leur support et leur participation aux activités clandestines du Parti Communiste et – pour la plupart d'entre eux – leur origine juive sont des raisons suffisantes pour se méfier d'un contact entre les deux factions du champ.

D'autant plus, l'on comprendra aisément que l'intolérance d'*unu* face aux manifestations du fascisme et de ses représentants locaux n'est pas seulement le résultat d'une option unanimiste de groupe, une option de façade, mais le témoignage d'un vif rejet personnel. Dans ce sens, la réaction du groupe « Unu » à l'occasion de la visite de Marinetti à Bucarest en 1932 est un exemple incontestable du degré auquel les rapports entre les deux groupes sont marqués d'hostilité réciproque. Saşa Pană, fondateur d'*unu*, réserve une notice de sa biographie – un archivage implicite des aventures de la revue et de ses fidèles – à cet épisode de la visite de l'académicien Marinetti, également débatue dans la rubrique d'opinion d'*unu*, « Acvarium »⁶⁵. Les affirmations rétrospectives de Pană confirment une fois de plus l'irréconciliable incompatibilité entre les surréalistes roumains et le fascisme et mettent en lumière leur positionnement critique face à l'évolution du futurisme.

En pratiquant une attitude conséquente face aux principes qui nous guidaient – aussi bien dans l'écriture que dans la vie – nous avons refusé de participer aux différentes réceptions organisées à l'occasion de la visite du fasciste Marinetti, l'académicien de Mussolini, dans

avant-garde], *Cuvântul liber* [La parole libre], n°2, novembre 1933, p. 10. Après la Deuxième Guerre mondiale il occupera des fonctions administratives dans la hiérarchie du Parti, sans jamais renouer ses liens avec le surréalisme.

⁶² Gheorghe Dinu met le signe de l'égalité entre la vérité exprimée par Bogza dans le *Poème pétrolifère* et les *Pages de Journal* de Gide où le directeur de la *NRF* montrait son enthousiasme pour la cause du communisme et son intérêt pour Staline. Accompagnés d'un court commentaire de Dinu, les fragments du *Journal* de Gide sont présentés en traduction roumaine.

⁶³ Cette notice est insérée sur la dernière page de la 49^e livraison d'*unu*. Voir Gheorghe Dinu [g.d.], « Acvarium », *unu*, n° 49, novembre 1932, V^e année, p. 8.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ « Forcément, si l'Italie fasciste avait opté pour une république libre de notre ère prolétaire, à la place d'une forme dictatoriale, alors le futurisme, en tant que mouvement énergétique, aurait trouvé une réalisation pour sa ferveur. » Et plus loin : « C'est possible que Marinetti ait pu éviter l'impossible acte de crétinisation qu'est son manifeste publié par la *Gazzetta del Popolo*. » dans : « Acvarium », *unu*, n° 43, mars 1932, V^e année, p. 8.

notre pays. Nous ne lui avons pas rendu visite en privé. Ni Roll, ni moi-même, ni Claude Sernet dont notre invité avait fait la connaissance personnellement lors de ses études en Italie, moment où il s'était approché du mouvement futuriste. [...] Marinetti est démasqué, grâce à ses propres textes, comme un ennemi de l'homme, un xénophobe, un chauvin qui mérite pleinement le mot de Cambronne⁶⁶ que nous lui avons adressé dans notre notice d'*unu*.⁶⁷

Bien évidemment, aux discordances politiques entre l'avant-garde roumaine et le fascisme, s'ajoutent des discordances littéraires qui prennent leurs origines dans une articulation distincte entre l'art et sa portée sociale ou politique. Même si la révolte d'*unu* et de l'ensemble de revues éphémères qui accompagnent son début est éminemment littéraire – et le restera pour une bonne part entre 1928-1930 – elle se double d'une éthique sociale dont les connotations politiques ne sont pas à négliger. Bien que nous nous proposons d'exploiter ce fil de l'identité esthétique, éthique et politique du groupe « Unu » plus en détail, il convient de souligner que son évolution parallèle aux mouvements d'extrême-droite en Roumanie n'est pas sans suite. Comme leurs homologues français, les surréalistes roumains s'imposent – par nature et par conjoncture – comme une société close, fondée sur le refus (du public, des institutions littéraires, des acolytes etc.) et sur l'indignation face à un état des lieux littéraire ou social ressenti comme incompatible avec une révolution de l'esprit.

La progression de l'extrême-droite, les troubles économiques, les mesures contre les minorités ethniques et politiques (antisémitisme, anticommunisme), la pression du milieu journalistique officiel et toute une série de motivations et d'options personnelles renforcent ce statut marginal, renfermé sur soi, des avant-gardistes des années 30. L'engagement révolutionnaire politique procède d'un mouvement inverse, dans le sens où les avant-gardistes trouvent dans leurs convictions communistes une plausibilité autre pour leurs préoccupations littéraires.

2.2. Prémisses pour une révolte esthétique

Toujours dans la même logique contextuelle, pour relever le statut de l'espace revuiste spécifique à la période d'émergence de la revue *unu*, il faut noter que depuis 1927 *Contimporanul* a sensiblement réduit sa périodicité, avec une seule livraison en 1928, et qu'*Integral* ne réussit à prendre la relève de son numéro double 13-14 de juillet 1927 qu'en avril 1928, pour une dernière parution. L'absence d'une publication de taille à assurer la

⁶⁶ Voir « un mot qui doit prévaloir sur tout le génie de Marinetti, et sur tous ses commandements : merde ! » dans « Acvarium », *unu*, n° 43, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁷ Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 364-365.

cohésion nécessaire au champ journalistique d'avant-garde entraîne la marginalisation de son statut.

D'une part, l'avant-garde en tant que phénomène artistique de la modernité roumaine devient brusquement vulnérable aux attaques de la presse traditionnaliste ou nationaliste-extrémiste. Ce mépris s'attache pourtant à une image anachronique et schématique de l'avant-garde, notamment dans sa version dadaïste et cosmopolite. Vers la fin des années 30, le cosmopolitisme de l'avant-garde devient synonyme de l'identité juive émancipée et dégénérée, explicitement condamnée dans la presse de droite. L'accusation de bolchévisme ne tarde pas à compromettre la réputation des avant-gardistes, qui dès 1939, lors de la promulgation des premières lois antisémites, n'ont plus le droit à une identité sociale, collective et nationale, étant répudiés pour leur appartenance ethnique. Pourtant, la question identitaire sioniste n'était pas une priorité pour les avant-gardistes. Ni ouvertement approprié, ni renié timidement, en-dessous d'une identité autre, garantie par un nom d'emprunt, le statut juif des avant-gardistes est rarement débattu dans les revues artistiques. Dans ce sens, l'« hommage » de Ion Călugăru à Benjamin Fondane rédigé en 1930⁶⁸, suite à la parution à Bucarest du recueil *Privești* [Paysages], est une des rares illustrations du sentiment de la judaïté et de la destinée juive dans la Roumanie de la quatrième décennie. « S'il était resté, s'il n'était pas juif, s'il avait renoncé à son intransigeance, s'il s'était moqué de ce pays roumain et s'il avait flatté ses politiciens, Fundoianu aurait été consacré comme poète. »⁶⁹

Pourtant, vu que l'activité journalistique des avant-gardistes se prolongeait en dehors de l'espace de ces revues, il n'est guère étonnant de retrouver les noms de Călugăru, Brunea-Fox, Fondane, Maxy ou Brauner dans les pages des publications juives⁷⁰. Comme le souligne

⁶⁸ Publié en 1930 à Bucarest par les éditions Cultura Națională, le recueil *Privești* [Paysages] réunit des poèmes écrits à Bucarest entre 1917-1923. À cette époque, en 1930, Fondane résidait déjà à Paris depuis sept ans et venait de conclure la première version de *Rimbaud le voyou*, refusé par Gallimard et publié ultérieurement chez Denoël en 1933.

⁶⁹ « Dacă stăruia, dacă nu era evreu, dacă ar fi renunțat la intransigența sa, dacă ar fi rîs de țara românească și ar fi linguișit apoi pe politicienii ei, Fundoianu se consacra poet, ar fi ajuns. » Ion Călugăru, « Hommage », *unu*, n° 25, mai 1930, III^e année, p. 3. Nous aimerions souligner qu'autant Ion Călugăru, né Ștrul Leiba Croitoru, que Benjamin Fondane, né Benjamin Wechsler, étaient d'origine juive. Fondane avait quitté le pays en 1923, lors de la fermeture du théâtre d'avant-garde, *Insula* [L'île] qu'il avait fondé à Bucarest, suite à des difficultés financières et des raisons antisémites. Déporté en mai 1944, Fondane est assassiné à Auschwitz – Birkenau le 2 ou 3 octobre 1944.

⁷⁰ Pour plus de détails concernant cette question nous renvoyons à l'article de Irina Cărbăș, « Poziționări identitare în avangarda românească » [Postures identitaires de l'avant-garde roumaine], *Studii și cercetări de istoria artei* [Études et recherches d'histoire de l'art], n° 1, 2011, p. 177-198. Selon l'auteur, les publications juives sont les « seuls endroits où l'identité juive est assumée de manière cohérente, mais distincte pour chaque artiste. (*Ibidem*, p. 185). Cărbăș délimite une évolution chronologique de ces participations : dans la revue *Puntea de fildeș* [Le pont d'ivoire], pour les années 20 (1925-1926), la revue *Adam*, pour la fin de la troisième décennie, et le journal *Infrățirea* [Fraternité] (1939-1940).

Irina Cărbăș⁷¹, historienne de l'art de la nouvelle génération des spécialistes roumains de l'avant-garde, la présence des artistes juifs dans ces revues est largement orientée vers la sphère culturelle, sans affiliation au secteur politique. Leur appartenance juive n'était pas, alors, l'objet d'une vie parallèle, mais – l'auteur souligne – elle se confondait avec leurs préoccupations pour une identité avant-gardiste résolument internationale.

D'autre part, ce vide d'autorité créé par le déclin de *Contimporanul*, qui regagne progressivement le biais socio-politique des premières heures, et l'activité discontinuée d'*Integral*, stimule la parution d'un réseau très instable de petites revues éphémères. Ainsi, une nouvelle revue, *Urmuz*⁷², voit le jour en janvier 1928, sous la plume du futur surréaliste et membre prodigieux du groupe « Unu », Geo Bogza. Intitulée « Vitrine d'art nouveau », ce dernier émissaire du constructivisme, continuateur déclaré de *75 HP*⁷³, quitte très vite l'avant-scène littéraire pour resserrer les rangs de l'avant-garde autour d'*unu*, pourvue d'une vocation centralisatrice. En citant Eluard, Marinetti, Roll, Reverdy, Tzara, Breton, Fondane ou Voronca, la revue *Urmuz* se forge une identité esthétique hétérogène, à l'image de son animateur, Geo Bogza, et n'aboutit pas à concrétiser un programme explicite. Initialement prévue comme une publication dont les préoccupations seraient aussi dissociées que possible de celles d'*Integral*, *Urmuz* aurait dû devenir « une revue de poésie pénétrantiste »⁷⁴ et un « diffuseur de l'épanouissement des idées les plus nouvelles »⁷⁵ dans la province. Relégué par Vinea, en conflit d'intérêts avec *Integral* et décentré par rapport à Bucarest et à son réseau de sociabilité littéraire, Geo Bogza se rend rapidement compte que sa position trop marginale risque de nuire à ses engagements artistiques, également atteints par des difficultés financières, et opte pour transférer le capital symbolique de sa revue vers un projet plus ample

⁷¹ Irina Cărbăș, « Poziționări identitare în avangarda românească », *op. cit.*, p. 197.

⁷² Il convient de rappeler ici que la revue *Urmuz* « Vitrine d'art nouveau » est lancée à Câmpina, ville située à une centaine de kilomètres de Bucarest et résidence de son animateur principal Geo Bogza. Petite revue éphémère, *Urmuz* paraît entre janvier et juin-juillet 1928 et compte 5 numéros. Depuis la troisième livraison Tudor Miu rejoint les efforts de Bogza et devient coéditeur de la revue.

⁷³ « *Urmuz* est paru pour rejoindre le chemin pris par *75 HP* il y a 4 ans. », Tudor Miu, « Haut-parleur », *Urmuz*, n° 3, mars-avril 1928, p. 8.

⁷⁴ Dans son journal Geo Bogza fait le point sur les quelques conflits avec les signataires d'*Integral* et sur ses intentions de donner un cachet plus personnel à sa revue, en la transformant en plateforme d'accueil pour son système d'innovation poétique, la poésie « pénétrantiste ». Inspirée, selon ses propres aveux, par l'ouvrage de Lucian Blaga, *Filozofia stilului* [La philosophie du style] (1924), sa vision devrait se construire à contrecourant de l'expressionnisme de Blaga et sanctionner son abus de mythes dans l'évaluation de l'art. Voir Geo Bogza, *Jurnal de copilărie și adolescență* [Journal d'enfance et d'adolescence], Bucarest, Cartea Românească, 1987, p. 113. Note du 25 mai 1927.

⁷⁵ « J'aurais voulu la diriger moi-même, selon la théorie du synchronisme, c'est-à-dire comme une revue de province qui ne soit pas une icône de la province, mais un diffuseur d'épanouissement des idées les plus nouvelles. » *Ibidem*, p. 111.

lancé par Sașa Pană en avril 1928. Suite à cette fusion stratégique, le directeur de la nouvelle revue *unu* voit sa mission confirmée et rehaussée.

Lui, Bogza, ne fera plus paraître *Urmuz*. Toutes les forces modernistes, tous ceux qui rejettent le compromis, doivent se regrouper autour d'*unu*. [...] Le numéro 5 (juin-juillet 1928) d'*Urmuz* était le dernier. Cela me tourmente comme le départ d'un être aimé. La revue que je dirigeais a désormais une plus grande responsabilité. Je devrais premièrement lui assurer une parution régulière et créer un réflexe conditionné chez le lecteur, la nécessité d'aller la chercher chaque premier dimanche du mois.⁷⁶

Une autre revue de province, *Prospect* [Prospectus], paraît à Iași le 22 septembre 1928, sous-titrée *Symptôme littéraire*. Reprenant le format de *Bilete de papagal* [Billets du perroquet], quotidien littéraire polémique édité par le poète Tudor Arghezi, maître de la nouvelle génération et sympathisant des avant-gardistes, la revue *Prospect* redouble le geste d'*unu*, dont elle était censée devenir la succursale. Le format très réduit⁷⁷ des *Billets*, publiés en quatre séries entre mars 1928 et février 1945, constituera une entrée en littérature pour beaucoup de revues, et toute une série d'avant-gardistes⁷⁸ y feront leur début. Entre septembre et octobre 1928, les huit livraisons de la revue *Prospect* recueillent les signatures de Liviu Deleanu, Virgil Gheorghiu, Alexandru Dimitriu-Păușești, Raul Iulian et Aurel Zaremba. Aussi bien au niveau du programme – par exemple, chaque numéro « crucifiait »⁷⁹ un auteur consacré de la scène littéraire – qu'au niveau plus pratique de la gestion, *Prospect* était un geste spontané de défi, une réaction du sous-champ contre les carcans académistes ou nationalistes de l'espace culturel. La revue confirme le rayonnement de l'esprit avant-gardiste, sa dissémination vers la périphérie et la nécessité d'une voie centralisatrice. La saisie d'un certain esprit surréaliste ne serait pas non plus à négliger, car – en dehors des meilleures intentions de ses collaborateurs – la revue était une farce jouée à son mécène⁸⁰, croyant

⁷⁶ Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 230.

⁷⁷ Les *Bilete de papagal* [Billets du perroquet] proposent un format sur 4 pages de taille réduite 32 x 12 cm. La première série débute en mars 1928 et se clôt le 9 août 1930. Une deuxième série paraît entre le 15 juin et le 30 octobre 1930. Le format et la formule graphique changent en 1937, lors de la publication d'une troisième série de juin 1937 à février 1938. Dès que l'interdiction de parution des *Billets* est levée, une quatrième et dernière série est publiée entre décembre 1944 et février 1945.

⁷⁸ Nous faisons référence notamment à Aurel Baranga, Geo Bogza, Raul Iulian, Virgil Gheorghiu, Constantin Nisipeanu, Virgil Teodorescu. Toutefois, il faut rappeler que Tudor Arghezi, le directeur des *Billets*, est le premier éditeur des *Esquisses* de Demetru Demetrescu-Buzău, mieux connu dans le monde littéraire sous le nom de plume Urmuz, dans la revue *Cugetul românesc*, en 1922.

⁷⁹ Nous renvoyons à la rubrique « Sur la croix » de Virgil Gheorghiu, qui occupait une page entière de la revue et dont le texte était disposé en croix.

⁸⁰ Dans sa biographie, Sașa Pană raconte plus en détail cet épisode. Selon lui, le financement de la revue *Prospect* était assuré par Mihai Bicleanu, légionnaire notoire, aimant les scandales des « hooligans », appellation employée pour designer les adeptes de Zelea-Codreanu. Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 238-239. Également, Mihai Bicleanu est mentionné par Zelea-Codreanu dans son livre *Pentru legionari I* [Pour les légionnaires, I] (1936) comme responsables d'un « nid », structure d'organisation légionnaire, à Piatra-Neamț en 1931.

financer une publication légionnaire. Pour des raisons qu'on devine aisément, la publication de *Prospect* est arrêtée et tous ses collaborateurs se dirigeront vers *unu*.

Toujours sous le signe d'*unu* et de Sașa Pană, une « revue surréaliste éphémère »⁸¹ voit le jour à Iași, le 8 décembre 1928, par l'entremise des anciens initiateurs de l'aventure littéraire de *Prospect*. Néanmoins, la nouvelle revue intitulée *XX – Literatură contemporană* [XX^e siècle – Littérature contemporaine] réunit des plumes qui avaient débuté dans les *Billets* d'Arghezi, bénéficiant ainsi d'un ancrage doublé d'un réseau revuiste qui commençait à gagner en consistance. Les numéros 9-11 et 13-14 d'*unu* annoncent la parution de *XX – Littérature contemporaine*, contribuant ainsi à la mise en circulation de son programme. Selon les témoignages de Sașa Pană, la rédaction d'*unu* ou la « Laiterie d'Enache », siège non-officiel des avant-gardistes, abritent de vraies séances d'éducation surréaliste, pendant lesquelles on mène des discussions sur les nouvelles parutions du groupe de Breton, procurés à la librairie Hasefer, on consulte les livres dédiacés et des revues de la fameuse bibliothèque de Pană, on lit des textes à haute voix. L'ambiance des réunions nous informe sur la distribution toujours inégale des gains symboliques de ce réseau de sociabilité et précède ce que la sociologie littéraire appelle une conduite de groupe matérialisée par l'avènement d'*unu*.

Cependant, bien que les collaborateurs de la revue fussent de grands admirateurs du surréalisme français, se proposant – comme l'indique Sașa Pană⁸² – de faire traduire l'œuvre de Breton, d'Eluard, d'Aragon ou de Char pour le public roumain, ces intentions ne sont pas reflétées dans la structure des textes. Elles aboutissent à une dynamique autre et plus articulée d'une revue qui choisit de s'investir dans le domaine de l'avant-garde artistique et surtout du surréalisme. Certes, ces jeunes artistes réussiront à se faire recenser comme des « ennemis du traditionalisme »⁸³ et à emporter l'appréciation d'Arghezi, qui voit dans leur audace les signes d'une révolte future. Dans une chronique des *Billets*, qui fait référence à la troisième livraison de la revue, un pamphlet à l'adresse des « braves gens de la littérature roumaine », Arghezi s'érige en visionnaire et relativise, malgré soi :

Le manque de respect de ces jeunes gens de la revue *XX* [...] est une preuve de courage, une attitude à prétention de goût, revigorante etjeune ! Les braves gens ne peuvent pas être destitués par un pamphlet, même très spirituel, pourtant les jeunes du XX^e siècle y ont mis leur doigt et ont fait résonner l'esprit creux [...] des maîtres susmentionnés. [...] Puisque la voix de ceux qui arrivent est terrifiante et prophétique : ils sont le début d'une époque qu'on appelle la postérité. Leur blague est un indice beaucoup plus raisonnable de

⁸¹ Cette formulation est utilisée par Sașa Pană. Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 239.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*, p. 240.

la valeur authentique et de la taille des 'personnalités littéraires et académiques de nos jours', que toute analyse sérieuse de critiques contemporains.⁸⁴

La potentialité contenue dans ce commentaire d'Arghezi réside dans le fait qu'il évoque une histoire éternelle, celle du conflit entre la tradition et l'innovation, de la résistance d'un âge révolu face aux signes annonciateurs du progrès, qui à l'évidence n'a pas assez de force pour s'imposer comme fondamentalement nouvelle. Cette réflexion illustre bien l'ambivalence statutaire de cette revue et, d'ailleurs, de tous les satellites d'*unu*, qui fondent leur programme sur une promesse d'avant-garde.

Or, ces revues sont en fait coupées de cette avant-garde dont ils rêvent d'être les messagers, car ils ne parviennent pas à se positionner fermement ni par rapport à la tradition, ni par rapport à un mouvement de la scène artistique moderne. D'où leur marginalité et leur inefficacité programmatique. Le contre-exemple de *75HP*, autre revue éphémère qui ne survit pas à son premier numéro, est indicatif du degré de spécificité qu'une revue peut acquérir dans une seule expérience. Pour être dans le champ il faut rompre la linéarité du temps, créer un brèche, afin de pouvoir affirmer sa nouveauté et sa singularité. C'est en quelque sorte ce qu'Arthur Adamov⁸⁵, suite au lancement de sa revue *Discontinuité*, un relais de l'actualité moderne pour *unu*, comprend par « faire un geste dans le temps ». En position d'éternels continuateurs ou de sympathisants sans foi, ces revues sont irrémédiablement inactuelles.

Faute d'une prise sur l'actualité, d'un geste légitimateur, ces revues témoignent non seulement d'un vide d'autorité, d'une revue/voie centralisatrice, mais d'un vide postural, voire doctrinaire. Comme nous allons le constater plus loin, à ses débuts *unu* était captif dans un mouvement paradoxal de détermination et d'indétermination. Sans ligne directrice claire, signe de relativisme, pour les deux premières années d'existence, *unu* reste à l'état de projet postural, préférant l'adhésion silencieuse à l'affirmation directe de son engagement auprès du surréalisme.

Plus accordés, puisque au centre, les signaux d'une direction artistique nouvelle parvenaient également de Paris, où le groupe *Discontinuité*⁸⁶ dirigé par l'artiste roumain Claude Sernet et par Arthur Adamov lance une revue éponyme presque simultanément avec le

⁸⁴ Tudor Arghezi, « Glasul celor care vin » [La voix de ceux qui arrivent], *Bilete de papagal* [Billets du perroquet], 13 janvier 1929.

⁸⁵ « En publiant *Discontinuité* j'avais tenté ce que je n'ai jamais pu faire dans toute ma vie, un geste dans le temps. », Arthur Adamov, « Mises au point », dans Robert Abirached, Ernstpeter Ruhe, Richard Schwaderer, [éds.], *Lectures d'Adamov. Actes du colloque international Würzburg 1981*, Tübingen / Paris, G. Narr / Jean-Michel Place, 1983, p. 163. Ce volume comprend tous les textes d'Adamov publiés entre 1926 et 1929.

⁸⁶ *Discontinuité*, n° 1 juin 1928, Paris, Kra, 12 pages non numérotées. Pour plus des détails à ce sujet, voir Alain Virmaux, « En marge du Grand Jeu : le groupe Discontinuité (Adamov, Sernet, Bouilly) », dans Olivier Penot-Lacassagne, Emmanuel Rubio [éd.], *Le Grand Jeu en mouvement : actes du colloque de Reims*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p. 114-122.

Grand Jeu, en juin 1928. Bien que la séance fondatrice de *Discontinuité*⁸⁷ ait eu lieu le 18 février 1928, au Studio des Ursulines, la revue parrainée par le *Grand Jeu* (1928-1932) rentre dans la série des publications qui ne dépassent pas le seuil de leur premier numéro. Sur la couverture de ce numéro unique projeté comme « une Aventure située dans l'espace »⁸⁸, on annonçait des textes et des poèmes de Arthur Adamov, de Serge-Victor Arnovitch, de Monny de Bouilly, de Jean Carrive, de Benjamin Fondane, de Fernand Lumbroso, de Georges Neveux, de Claude Sernet et des illustrations par Victor Brauner, Georges Malkine, Dida de Mayo, Michonze et Man Ray.

Au premier abord, son texte de fondation « L'aube n'est pas une épée »⁸⁹ n'a rien d'une visée provocatrice, le groupe se revendiquant de l'abdication⁹⁰ comme finalité absolue. Le refus « des degrés de la connaissance », de « l'optimisme de certains », du suicide « par lâcheté », du dogme, du scepticisme, de la préméditation, de « la Révolte d'un homme contre une société féroce et toujours identique »⁹¹ tend à ériger le jugement négatif en prise de position identitaire. Motivée par une croyance toujours intacte aux mots⁹² – d'où la décision de faire publier une revue – leur réaction est orientée néanmoins contre les Révolutionnaires⁹³ de la littérature, contre ceux qui ont diminué l'idée de révolution et l'ont soumis aux « falsifications honteuses »⁹⁴. En tandem avec le texte d'Arnovitch, « L'Échec de la Révolution », le propos de *Discontinuité* reconduit à une position anti-surréaliste et, qui plus est, il est un acte déterminé par la situation spécifique du surréalisme en 1928. Le groupe se fait valider ainsi par un refus systématique de l'engagement et de l'idéalisation du Parti Communiste.

⁸⁷ La version numérique de la revue est disponible en ligne sur le site de la Bibliothèque Kandinsky. Voir : <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=BKUNI000000603PDF&no=FondsBraunerP166&id=BKUNI000000603PDF>. [Consulté le 25 février 2014.]

⁸⁸ « Je m'efforce de croire en une Aventure située dans l'espace. Je pense à Bouilly, à Fernand Lumbroso. [...] Je pense à Jean Carrive en Été [...]. Je pense à vous Seuphor, Ange qui pardonne [...]. » Note en bas de page. Arthur Adamov, « Cette flèche blanche nous a frôlés dans le jour. C'est le dernier avertissement de l'archer imaginaire », *Discontinuité*, n° 1, juin 1928, Paris, Kra Éditeur, p. 14.

⁸⁹ « L'aube n'est pas une épée », *Ibidem*, p. 3. En guise de signature, l'article porte la mention « Discontinuité ».

⁹⁰ « C'est en vain que nous escaladons les degrés de la connaissance. [...] nous affirmons qu'aucune de nos espérances n'est assez forte pour être énoncée. [...] En réalité nous savons que rien, absolument rien ne vaut la peine d'être joué. [...] nous marchons d'abdication en abdication, et chaque jour en ajoute une autre », « L'aube n'est pas une épée », *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² « Si nous publions, c'est non seulement parce qu'entourés par la dépréciation fabuleuse des mots, nous croyons encore aux mots, mais aussi parce que nous ne pouvons pas faire autrement. » *Ibidem*.

⁹³ « Nous ne sommes pas donc des Révolutionnaires. Si nous l'étions nous ne serions certes pas ici. » Note en bas de page, *Ibidem*.

⁹⁴ « Nous ne sommes disposés à diminuer l'idée de révolution, malgré toutes les falsifications honteuses qu'elle a pu subir. » *Ibidem*.

[...] quoi qu'il soit toujours déprimant et démoralisant de parler de la Révolution russe, nous le ferons néanmoins. [...]. Si les rivalités locales des nepmans et des koulacs ne sont en rien susceptibles de nous intéresser, [...] il nous reste pourtant à affirmer, en dehors de toute idée pragmatique, notre mépris et notre haine de ces 'hommes d'action' qui, à Moscou ou ailleurs, jouent aux révolutionnaires, qui par un optimisme borné ou une inconscience inadmissible, non contents d'avoir dans les faits, saboté la Révolution, en déprécient et prostituent l'idée, en neutralisent et commercialisent le nom.⁹⁵

A son début, *Discontinuité* n'est pas très suivie en France, les quelques échos sur sa parution venant de *Candide*, *Cahiers du Sud* ou *L'Intransigeant* tandis que le seul accueil bienveillant, très suggestif, appartient à Paul Morand: « Ces jeunes gens parlent volontiers de leur cœur. Nous, nous n'en parlions pas. »⁹⁶ Toutefois, la portée de son propos antirévolutionnaire, entretenue autant par son manifeste que par l'épilogue d'Arnovitch, n'est pas restée sans impact sur le monde surréaliste. Ces nouveaux entrants acquièrent une réputation négative parmi les surréalistes qui avaient ratifié leur adhésion au communisme une année auparavant dans le tract « Au grand jour » paru en mai 1927. Traité d'« éphémère torchon, caractérisable essentiellement par une déclaration de dilettantisme anticommuniste »⁹⁷ par Breton et Aragon, *Discontinuité* se fait littéralement excommunier des cercles surréalistes.

Le groupe du *Grand Jeu* n'échappe pas non plus aux rivalités parfois agressives qui mènent à la scission et, malgré son attrait manifeste pour des recherches communes, refuse de cheminer de concert avec les surréalistes, dénonçant les méthodes de Breton et ses orientations vers le matérialisme marxiste. Ces foyers polémiques n'affectent pas uniquement les groupes qui voient leur autonomie compromise et leurs intérêts déclassés par la domination de Breton. Les voix et les positions critiques surgissent à l'intérieur même du groupe de Breton, affecté à l'époque par de nombreuses ruptures qui tournent, dans leur majorité, autour de la question de la légitimité révolutionnaire du surréalisme. Dès que la page est tournée et l'adhésion aux thèses du Parti Communiste progressivement actualisée, les années 1927-1929 n'apportent pas des grandes modifications du statut identitaire du surréalisme. Il y aura, toutefois, une évolution déstabilisante du contexte politique qui ne tardera pas à se refléter dans les choix idéologiques que le mouvement surréaliste doit prendre pour garantir la continuité de son esthétique révolutionnaire. La force de ces bouleversements est ressentie au-delà des frontières françaises du surréalisme et le groupe d'« Unu » – lui-

⁹⁵ Serge-Victor Arnovitch, « L'Échec de la Révolution », *Ibidem*, p. 14.

⁹⁶ Paul Morand, *Comœdia*, 28 juillet 1928 *apud* Alain Virmaux, « En marge du Grand Jeu : le groupe 'Discontinuité' (Adamov, Sernet, Bouilly) », *op. cit.*, p. 118.

⁹⁷ André Breton, « Petite contribution au dossier de certains intellectuels à tendances révolutionnaires » dans *Variétés*, numéro hors-série « Le monde au temps des surréalistes » dirigé par André Breton et Louis Aragon, juin 1929, Bruxelles.

même en phase délibérative entre 1928-1930 – répondra par une radicalisation progressive de sa révolte iconoclaste, doublée d’une préoccupation manifeste pour l’identité surréaliste.

Curieusement, malgré les liens d’amitié⁹⁸ entretenus avec Claude Sernet, collaborateur d’*Integral*⁹⁹, *75 HP* et *unu*, la revue de Pană enregistre la parution de *Discontinuité* de manière très décalée¹⁰⁰ et résume sa solidarité à la seule notice publicitaire. Préoccupée de stimuler l’espace artistique attaché à une société d’avant-garde, dans sa première phase, *unu* accorde plus d’importance à la mise en place d’une communauté contestataire qu’à l’élaboration d’un projet esthétique cohérent. L’idée de former un groupe capable de contrecarrer par ses manifestations révolutionnaires « l’ankylose » et la stéréotypie du milieu littéraire, imposait en quelque sorte qu’une attention prioritaire soit accordée à la mobilisation et à la sélection des collaborateurs.

Dans cette logique, la personnalité artistique de Claude Sernet est créditée aux dépens de son engagement auprès de la revue *Discontinuité*. Comme de juste entre les pairs, Stephan Roll¹⁰¹, ami de Sernet et fondateur d’*unu*, montre sa solidarité artistique en lui consacrant une louange dans la rubrique « Court-circuit » de décembre 1928. Auréolé de ses expérimentations dadaïstes, Sernet est encensé comme le poète qui – aux côtés de ses amis avant-gardistes – avait fait « brûler la moisissure de la syntaxe morale, apprise par cœur, qui avait traduit le lyrisme en invective. »¹⁰² Ainsi, ni sa participation au lancement de la revue *Discontinuité*, ni ses relations avec les membres du *Grand Jeu*, qui auraient impliqué un certain éloignement du groupe roumain, ne seront mentionnées. Il devient évident que du point de son évolution, *unu* n’est pas encore équipée pour une prise de position esthétique ferme, n’ayant jusqu’alors pas fixé sa propre direction. La logique concurrentielle qui pèse sur

⁹⁸ Selon le témoignage de Sașa Pană, pendant la première année d’existence de la revue, autant Ilarie Voronca – le beau frère de Claude Sernet – que ce dernier, l’un résidant à Paris et l’autre en Italie, recevaient régulièrement les livraisons de *unu*. Au début de l’année 1929 la collaboration de Sernet à *unu* devient plus consistante et il fait la connaissance de Pană lors de sa visite en Roumanie, au printemps de la même année. Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 246 et p. 249-250.

⁹⁹ Nous rappelons que Claude Sernet (Mihail Cosma) est le signataire de l’article programmatique « Du futurisme à l’intégralisme » paru dans la revue *Integral* en 1925 et l’auteur de la fameuse boutade « ‘LITTÉRATURE’ le meilleur papier hygiénique du siècle » [En français], lancée dans le numéro unique de *75HP*.

¹⁰⁰ *unu*, n° 6, octobre 1928, I^{ère} année, annonce la parution d’un supplément de *Discontinuité*, « Attirance de la mort » ; *unu*, n° 7 novembre 1928, I^{ère} année, signale une fois de plus la parution de la revue et publie un texte de Claude Sernet « À la mémoire comme un arbre ». C’est toujours dans cette livraison que Mihail Cosma est mentionné dans la rubrique « Court-circuit » ; *unu*, n° 11, mars 1929, II^e année, annonce une potentielle suite de *Discontinuité* et énumère ses collaborateurs. *unu*, n° 14 juin 1929, II^e année, évoque le texte « Mises au point », supplément de *Discontinuité*, réalisé par Sernet, Adamov et Lumbroso et présente une notice sur *Discontinuité* dans la rubrique « Vestiar » [Vestiaire] sur la dernière page.

¹⁰¹ Stephan Roll, « Court-circuit : Mihail Cosma », *unu*, n° 8, décembre 1928, I^{ère} année, p. 3. Mihail Cosma était un pseudonyme utilisé par Claude Sernet (de son vrai nom Ernest Spirt, Nesty pour ses amis) avant son départ à Pavie, en Italie, afin de poursuivre des études doctorales en droit.

¹⁰² *Ibidem*.

le milieu surréaliste français et les conflits internes qui dynamisent le groupe de Breton, bien que familiers en Roumanie, n'ont pas la même portée et ils se rajoutent à des enjeux locaux.

Il y aura néanmoins une seule exception à cette attitude d'*unu*, illustrée dans le numéro 14 de la revue, paru en juin 1929. Le supplément « Mises au point »¹⁰³ amplement cité et une notice de la rubrique « Vestiaire » inscrivent *Discontinuité* dans le panneau de références d'*unu*, sous le titre : « le plus récent mouvement d'avant-garde de France »¹⁰⁴. Cet aperçu légèrement désynchronisé avec la temporalité de la revue divulgue tout de même une réceptivité sensiblement modifiée d'*unu*.

Toujours en phase de tâtonnements identitaires, la publication roumaine réagit à « la folie iconoclaste », à la lutte contre « les fétides araignées de la réaction »¹⁰⁵, au sens « mystérieux » du poème qui « découvre toujours des horizons magnétiques, des plaines insoupçonnées »¹⁰⁶, au poème révélation. Tous ces éléments indiquent une lecture sélective et orientée de *Discontinuité*, plus consonante avec les préoccupations ponctuelles des artistes roumains, qui en 1929 – malgré une proximité explicitement assumée avec les surréalistes français – n'avaient pas adhéré à la ligne esthétique du groupe de Breton et encore moins à son éthique révolutionnaire. Toutefois, le mépris de la publication française pour la Révolution russe, du « visage actuel et maladif de la Russie rose, visage que l'on farde »¹⁰⁷, son désaccord avec les positions du Parti Communiste et un certain « indifférentisme »¹⁰⁸ de leur conduite de groupe, entraînent virtuellement une incompatibilité de parcours entre *Discontinuité* et *unu*. Bien que les deux revues soient des participants à la vie culturelle depuis des positions antifascistes¹⁰⁹, pour la plupart des avant-gardistes roumains les recoupements entre le profil esthétique du groupe et les enjeux sociaux sont différents. Les artistes et les écrivains de gauche étaient des sympathisants¹¹⁰ du Parti Communiste, illégal en

¹⁰³ Rédigée par Sernet, Adamov et Lumbroso, la brochure *Mises au point* est publiée à compte d'auteur en 1929. Voir *Mises au point*, Paris, Éditions Discontinuité, 33 p., 19 cm, 1929.

¹⁰⁴ « Vestiar » [Vestiaire], *unu*, n° 14, juin 1929, II^e année, p. 6.

¹⁰⁵ Claude Sernet, « Mises au point » (fragments) dans *unu*, n° 14, *op. cit.*, p. 4. [Texte en français.]

¹⁰⁶ Discontinuité, « Vestiar » [Vestiaire], *unu*, n° 14, *op. cit.*, p. 6. [Texte en français.]

¹⁰⁷ Note signée A. A. qui accompagne le texte de Arnovitch, voir *Discontinuité*, n° 1, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁸ « [...] tout cela ne saurait nous laisser froids malgré l'indifférentisme de plus en plus systématique, qui, fatalement s'impose, mais que nous subissons bien malgré nous, sans l'accepter. », Serge-Victor Arnovitch, « Échec de la Révolution », *Ibidem*.

¹⁰⁹ Pour la position antifasciste de *Discontinuité* nous renvoyons à une notice qui accompagne le texte d'Arnovitch : « [...] il nous est difficile de ne point nous indigner, il nous est impossible d'accepter la suave démagogie fasciste [...] ». Voir A.A., *Ibidem*.

¹¹⁰ Selon les informations publiées par Stelian Tănase, résultat de ses recherches dans les fonds et les collections des Archives Nationales Historiques Centrales de Roumanie, Gheorghe Dinu (Stephan Roll) devient membre du Parti Socialiste en 1920, « l'aile de la gauche radicale », et dès 1921 il est enregistré comme membre du Parti Communiste Roumain. Voir Stelian Tănase, *Avangarda românească în arhivele Siguranței* [L'avant-garde

Roumanie dès 1924, qui s'était créé en échange un système de poches camouflées de survie idéologique, tels des revues éphémères, des conférences, des clubs socialistes, des réunions à caractère culturel et artistique. Nous rappelons que si Pană, Roll ou Maxy ont contribué à la médiatisation du projet révolutionnaire soviétique, Fondane¹¹¹ – collaborateur fréquent d'*unu* et membre du groupe « Discontinuité » – se montre particulièrement intransigeant face à la débâcle qui entoure la question de l'alliance des surréalistes avec le Parti Communiste. Pour des raisons que nous allons aborder plus loin dans notre analyse, dans le cas des artistes d'*unu*, la mise en page explicite de leur adhésion à gauche traversera une longue période d'hésitations et engagera toute une série de stratégies de dissimulation de leur visée propagandiste sous-jacente.

Au niveau des échos suscités par la relation entre *Discontinuité* et le groupe « Unu », Sașa Pană ne dément pas son rôle d'archiviste de l'avant-garde et revient sur certains aspects en plein renouveau du surréalisme roumain, plus d'une dizaine d'années plus tard. Depuis une position plutôt discordante, conventionnellement requise par la nouvelle situation politique, Pană récupère les figures les plus importantes de l'avant-garde dans une série d'articles publiés dans la revue *Orizont* [L'Horizon]. Ces articles seront réunis dans son volume *Prezentări*¹¹² [Présentations], préparé pour la publication en 1948 où il s'attarde longuement sur la personnalité littéraire de Claude Sernet, sur sa collaboration avec les revues roumaines d'avant-garde, rappelant son cycle de poèmes « Hands up » reproduit par « la revue de fronde unu »¹¹³ et l'étape de *Discontinuité*. Devenu adversaire du groupe surréaliste roumain constitué après la Deuxième Guerre mondiale, Pană insiste sur le scepticisme et l'amertume¹¹⁴ du texte manifestaire de *Discontinuité* et sur les contradictions du destin qui ont fait que

roumaine dans les archives de la Securitate], Bucarest, Polirom, 2008, p. 30. À notre connaissance, Gheorghe Dinu est le seul avant-gardiste devenu membre du Parti pendant les années 20.

¹¹¹ À ce titre, sa prise de position de 1927 énoncée dans la revue *Integral* est particulièrement significative et consonante avec la ligne politique adoptée par *Discontinuité*. « Que nous propose-t-elle cette révolution, qui puisse d'ores et déjà – sauf la destruction du bourgeois – intéresser notre joie et le salut de l'esprit par la liberté ? », Benjamin Fondane, « Les surréalistes et la révolution », *Integral*, avril 1927 *apud* Michel Carrasou, « Fondane, Tzara et le mouvement surréaliste », dans Liliane Meffre, Olivier Salazar-Ferrer [éds.], *Carl Einstein et Benjamin Fondane. Avant-garde et émigration dans le Paris des années 1920-1930*, Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 138. Suite au scandale déclenché par la publication du poème « Front Rouge », Fondane est parmi ceux qui refusent de signer la pétition surréaliste lancée à la défense d'Aragon (janvier 1932). Il expose ses raisons dans une lettre du 1^{er} février 1932 adressée à la direction du *Surréalisme au service de la Révolution*.

¹¹² « De la Mihail Cosma la Claude Sernet » [De Mihail Cosma à Claude Sernet] dans Ion Pop, Vladimir Pană [éds.], *Sașa Pană, Prezentări* [Sașa Pană, Présentations], Bucarest, Biblioteca Bucureștilor, 2012, p. 139-152. Cet article a été initialement publié dans la revue *Orizont* [L'Horizon], n° 5-6, mars 1946, p. 7-8.

¹¹³ *Ibidem*, p. 146.

¹¹⁴ Nous paraphrasons ici l'expression de Sașa Pană. Voir *Ibidem*, p. 147.

Claude Sernet¹¹⁵ tranche avec ses recherches d'avant-garde après la Guerre, récupère le goût pour la poésie classique et trouve dans l'idéologie du Parti Communiste un discours plus familier que celui de jadis.

Aux côtés de Sernet¹¹⁶, une large partie de membres de *Discontinuité* se retrouveront au sommaire d'*unu*, tels Adamov¹¹⁷, Lumbroso¹¹⁸, Malkine¹¹⁹, Dida de Mayo¹²⁰ Michonze¹²¹ ou Man Ray¹²². Bien entendu, Fondane ou Brauner ne seront pas référencés uniquement grâce à leur liens avec *Discontinuité*, bénéficiant chacun d'entre eux d'une place de choix dans la structure et le contenu de la revue.

En somme, la mise en relation de *Discontinuité* et *unu* nous aide à faire l'état des lieux d'un contexte d'interactions entre deux revues mineures, situées l'une au centre et l'autre à la périphérie, dont le repère légitimateur est le groupe surréaliste de Breton. En même temps, afin de mieux saisir le projet identitaire d'*unu*, la manière dont elle s'approprie un certain réseau d'influences et un contenu informationnel permet de comprendre davantage son raccordage inégal au climat esthétique surréaliste, spécifique pour la période de fondation de la revue.

L'ensemble d'événements qui convergent – autant sur la scène politique que sur la scène artistique locale – avec la parution, en avril 1928, de la revue *unu*, fonde un cadre d'attentes et d'enjeux identitaires extrêmement troublé. Cette toile de fond est rendue encore plus compliquée par la situation du surréalisme français vers la troisième décennie, confronté

¹¹⁵ Le poète roumain Claude Sernet est naturalisé français le 18 février 1938. Après avoir participé à la Résistance, il s'inscrit au Parti Communiste Français en 1944 et devient membre actif du Comité National des Écrivains.

¹¹⁶ Claude Sernet, *À la mémoire comme un arbre* : « Mandragore », « Hommage », « Colomba » (*unu*, n° 8, décembre 1928, I^{ère} année, p. 1), « Quittée pour le saule » (*unu*, n° 10, février 1929, II^e année, p. 1), « Horoscope. Pour Victor Brauner » (*unu*, n° 11, mars 1929, II^e année, p. 2), « L'autre » « Bridge over snakes », « Tunnel du zéro », « Proverbe » (*unu*, n° 15, juillet 1929, II^e année, p. 3 et p. 10), « L'escalier magique » (*unu*, n° 26, juin 1930, III^e année, p. 3), « Hands up », (*unu*, n° 27, juin 1930, III^e année, p. 4 ; *unu*, n° 30, octobre 1930, III^e année, p. 4). Également, une photo intitulée « J'entends parler ma mère », réalisée par Claude Sernet est publiée dans *unu*, n° 30, octobre 1930, III^e année, p. 5. [Textes en français.]

¹¹⁷ Arthur Adamov, *Le Crépuscule – L'automne* (fragment), *unu*, n° 8, décembre 1928, I^{ère} année, p. 2.

¹¹⁸ Fernand Lumbroso, « Étincelle » (*unu*, n° 10, février 1929, II^e année, p. 2), « La corruption », datée 4 mars 1930 (*unu*, n° 30, octobre 1930, III^e année, p. 5).

¹¹⁹ Georges Malkine, « Sémaphore » (1926), reproduction photographique, *unu*, n° 11, mars 1929, II^e année, p. 3.

¹²⁰ Courte présentation de Dida de Mayo dans *unu*, n° 23, mars 1930, III^e année, p. 8.

¹²¹ Michonze, « Dessin », reproduction photographique dans *unu*, n° 26, juin 1930, III^e année, p. 4 ; Dessin sans titre (*unu*, n° 34, mars 1931, IV^e année, p. 5) ; Dessin sans titre (*unu*, n° 39, octobre 1931, IV^e année, p. 3) ; « Peinture » reproduction photographique (*unu*, n° 42, janvier 1932, V^e année).

¹²² Bien que l'influence de Man Ray sur la vision artistique des surréalistes de *unu* dépasse le cadre limitatif d'un bilan des reproductions publiées par la revue roumaine, nous mentionnons, à titre d'information, ses quelques participations à l'identité visuelle d'*unu*. Voir Man Ray, Photo sans titre (*unu*, n° 6 octobre 1928, I^{ère} année, p. 1, couverture), Photo sans titre (*unu*, n° 12, mars 1929, II^e année, p. 3), « Primat de la matière sur la pensée » *unu*, n° 44, avril 1932, V^e année, p. 3).

à une crise de son engagement révolutionnaire auprès du Parti Communiste qui n'entendait pas satisfaire ses déclarations de foi ou ses stratégies de politique culturelle.

Bien que les avant-gardistes roumains ne se synchronisent ni aux années de fondation du surréalisme, ni à la période de « compagnonnage », l'apparition du groupe « Unu » marque un rapprochement explicite entre leur projet artistique et l'idéologie surréaliste. Nous avons montré comment l'instabilité doctrinaire de l'espace culturel réclamait la formation d'un noyau d'autorité qui garantisse non seulement la continuité d'un réseau d'avant-garde en Roumanie, mais qui puisse récupérer et renforcer dans son creuset tout un réseau marginal de revues éphémères parues à peu près au même moment qu'*unu*.

Suite à un début relativement confus du point de vue esthétique, parsemé de réminiscences constructivistes et dadaïstes, les fondateurs d'*unu* ressentent dès lors la nécessité de se forger un profil identitaire plus ferme. Cela devrait contrecarrer la pression des milieux littéraires institutionnalisés, le recul de *Contimporanul* et faire communier les artistes d'avant-garde qui gravitaient autour des petites revues. La poursuite d'une identité collective se fait en exploitant un besoin communautaire et les artistes roumains ne tarderont pas à recourir au « système institué par André Breton à Paris »¹²³ afin de donner un cadre, une structure organisationnelle et une direction à leur propre action d'avant-garde.

3. De l'intégralisme roumain à la révolution surréaliste

Pour des raisons pratiques, notre aperçu du déploiement progressif de l'identité surréaliste du groupe et de la revue *unu* accommode trois phases ou divisions, chacune redevable à un intervalle plutôt esthétique et idéologique que strictement temporel. Au cours de sa parution régulière entre avril 1928 et décembre 1932, partie en guerre contre les dérapages d'une littérature dite institutionnelle, *unu* traverse d'abord une phase de tâtonnements identitaires où, pour se légitimer, la revue renoue avec le passé constructiviste-intégraliste de l'avant-garde roumaine. Ensuite, vers la première moitié de sa deuxième année de parution, en 1929, ces surréalistes à venir seront visiblement préoccupés par la ligne doctrinaire et par les recherches surréalistes sans pour autant revendiquer explicitement une adhésion au

¹²³ Lettre de Ilarie Voronca à Geo Bogza du 9 mars 1929. Voir Mădălina Lascu [éd.], *Epistolar avangardist* [Epistolaire avant-gardiste], Bucarest, Tractus Arte, 2012, p. 166.

surréalisme. Une troisième et dernière phase marque l'adhésion à la révolution prolétarienne au moment où le surréalisme ne croyait plus à l'utopie communiste.

À cette trajectoire s'ajoutent d'autres projets de groupe qui sont pourtant restés éphémères, et dont le plus important est la fondation de la revue *Alge*¹²⁴ [Algues] lancée en septembre 1930, surnommée par Sașa Pană « l'enfant surréaliste d'unu »¹²⁵. Annoncée par *unu* en septembre 1930, dans la même parution où se consommait la séparation de *Contimporanul*, la revue *Alge* paraît irrégulièrement en deux séries. Comptant six livraisons entre 1930 et 1931 et trois dernières en 1933, *Alge* ne réussit à orienter sa révolte au-delà d'une série d'expérimentations éclectiques du point de vue artistique.

La parution de ce nouveau forum d'avant-garde, accueilli comme une annexe d'*unu*, est précédée par d'autres entreprises artistiques et politiques plus marginales telles que *Radical. Revue moderniste*¹²⁶ ou l'initiative de Ion Călugăru qui dirige les deux numéros du journal politique moderne *Opinia publică* [L'opinion publique] parus en avril-mai 1929, avec le soutien de Roll et Fondane. Nous mentionnons également la revue *Viața imediată* [La vie immédiate] lancée par Geo Bogza en décembre 1933 qui – dans son numéro unique – réussit à faire le bilan de la situation politique et artistique des avant-gardistes roumains de l'époque. Dans le sillon de *Contimporanul*, pourvu d'une position centralisatrice pendant le laps 1923-1928, *unu* joue le rôle d'instance légitimatrice, gageure des nouveaux entrants dans l'espace de revues d'avant-garde artistique ou politique, sans pour autant leur imposer la caution du surréalisme.

Dans ce qui suit, nous nous proposons de suivre la constitution et l'évolution de ce groupe d'artistes à travers ces trois étapes identitaires qu'on a pu déceler à partir des enjeux programmatiques avancés dans le corps de la revue *unu* et des différentes prises de position de ses collaborateurs. Les ambiguïtés inhérentes ou recherchées, l'aller-retour sur diverses questions esthétiques ou idéologiques, la confusion volontaire des genres, alternant pamphlet, confession, rhétorique encomiastique, lyrisme, collage surréaliste, journal etc., les désaccords entre les collaborateurs à la revue font que notre entreprise de délimitation d'un projet identitaire surréaliste est difficile à dater sur un axe temporel précis et uniforme.

En suivant au plus près la chronologie, des œuvres charnières se sont imposées à l'analyse, de sorte qu'on pourrait observer l'évolution de la revue entre ses différents

¹²⁴ *Alge. Revue d'art moderne*, n° 1, 13 septembre 1930. La rédaction de *Alge* comptait Aureliu Baranga, Paul Păun, Gherasim Luca, Șeșto Pals, Mihail Hubert, S. Perahim, parmi ses membres.

¹²⁵ Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 274.

¹²⁶ *Radical*, n° 1, avril 1929, revue éditée à Craiova par C. Nissipeanu, Ionathan Uranus, N. Furca, Virgil Huzui, Andrei Tudor. La revue paraît de manière irrégulière entre 1929 et 1931.

moments programmatiques et obtenir des micro-histoires qui jalonnent son développement. Ainsi l'intervalle entre le « Manifeste » d'*unu* (avril 1928) et le texte de Roll « Le gâteau de funérailles de Père Vinea » (avril 1929) trace l'histoire d'un affaiblissement progressif du legs constructiviste et la séparation de *Contimporanul*, tandis que le parcours du texte de Voronca « Entre moi et moi » (novembre 1929) à la « Poésie invective ou à propos du poème reportage » (mai 1931) de Paul Sterian marque l'exaltation de la poésie pure, d'un côté, et sa relégation au profit d'un poème reportage, plus agressif, de l'autre. Bien que très prolifiques pour toute investigation de cette étape de l'avant-garde roumaine, ce réseau de micro-histoires risque de faire glisser l'analyse vers la critique thématique, d'imposer un système d'invariants qui comprendrait le rêve, le hasard, la négation, la révolte, etc. – qui n'épuise guère le pan de préoccupations du surréalisme et estompe une certaine spécificité du surréalisme roumain – et de surcharger un tableau de réception assez embrouillé sans protocole de lecture fixe.

Pour cette raison notre approche du projet identitaire surréaliste du groupe « Unu » tiendra compte des aspects sociologiques (polarisation de l'espace local, le relais externe du surréalisme français), esthétiques et idéologiques qui contribuent à la singularisation de chaque étape. Nous allons également suivre la manière dont ces repères identitaires fondamentaux pour l'évolution de l'entreprise collective du groupe « Unu » sont intégrés à un processus d'adhésion à la position surréaliste – et implicitement d'acclimatation de sa ligne doctrinaire au contexte roumain – et nous allons prêter une attention particulière aux aspects qui consacrent la revue *unu* comme une interface au rayonnement du surréalisme. Ainsi, pour chaque étape, les réactions au « système d'adhésion »¹²⁷ surréaliste sont différentes, et même si aucun des deux partis n'entame des démarches explicites en vue de l'adhésion proprement dite, comme le font les surréalistes belges ou yougoslaves, le groupe « Unu » exprime la disponibilité communautaire d'une génération d'artistes qui s'érige en appui local d'un réseau international externe et qui se revendique de la croyance surréaliste sans être pour autant un participant direct à la table de discussions mise en place par le groupe surréaliste français.

¹²⁷ Pour une meilleure contextualisation de la portée théorique et des implications pratiques du « système d'adhésion » dans le monde surréaliste, nous renvoyons à l'article de David Vrydaghs, « La variation idéologique des systèmes d'adhésion. L'exemple du *Traité du style* d'Aragon », *CONTEXTES*, [En ligne] n° 2, Idéologie en sociologie de la littérature, 2007. [Consulté le 10 mars 2014.] Voir <http://contextes.revues.org/204>.

3.1. De la « synthèse moderne » au surréalisme

Comme nous l'avons déjà constaté, sur le fond d'un vide d'autorité posturale qui s'était emparé du champ de l'avant-garde roumaine après le recul de *Contimporanul* et la parution irrégulière d'*Integral*, la nouvelle revue *unu* suit la voie traditionnelle d'entrée en jeu dans l'espace culturel et fréquente l'avant-garde constructiviste. Le début des surréalistes – anciens collaborateurs à l'activité de Dada – qui lancent la revue *Littérature* en ayant fait appel à de grands noms de la *NRF* n'était pas moins « traditionnel » et l'hypothèse d'une stratégie des « légitimes héritiers »¹²⁸ dont parla Gide n'est pas loin des objectifs révolutionnaires du groupe roumain.

En rien paradoxale même pour une revue dont le but primordial est la « revigoration artistique »¹²⁹, cette formule de la continuité venait, d'un côté, comme réponse à une nécessité manifeste du champ et, de l'autre, comme indice de la permanence d'un ensemble de convictions artistiques de souche constructiviste à partir desquelles se revendiquent quelques-unes de ses figures de proue, tels Maxy et Janco, membres de la vieille garde intégraliste qui comptait également Voronca, Brauner, Sernet et Roll. Ainsi, l'activité de la revue *unu* et implicitement celle de ses collaborateurs, qui accomplissent dans un même élan de nombreux projets journalistiques et artistiques, comporte deux niveaux plus saillants qui forgeront l'identité de cette première période. Préoccupé au fond par le renouvellement des instruments de la rupture, le niveau des résurgences constructivistes va de pair avec celui d'un rapprochement surréaliste, insufflé par les nouveaux entrants dans le monde revuiste de l'avant-garde, comme Pană ou Bogza.

En se réclamant d'un état de crise de l'art et des lettres, ton donné également par les enjeux polémiques de quelques revues éphémères parues à la même période, *unu* s'impose comme un projet de rupture avec les voix institutionnelles du champ, parmi lesquelles celle de *Contimporanul* – devenue trop éclectique et trop irrégulière, et de renouement avec les engagements artistiques de *75 HP* et *Integral*. Même si sur le plan formel la rupture avec *Contimporanul* prend environ deux ans pour s'accomplir – le texte de Voronca de 1929, « Le gâteau de funérailles du Père Vinea »¹³⁰, en étant la preuve – au niveau pratique de nombreuses incompatibilités accompagnent cette relation tendue à plus d'une titre, que nous avons développée plus longuement dans la deuxième partie de notre thèse. Pourtant, nous rappelons qu'en dépit de la logique concurrentielle qui oriente les prises de position des deux

¹²⁸ Voir Yves Bridel, *Miroirs du surréalisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 36.

¹²⁹ Voir Saşa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 173.

¹³⁰ Unu, « Le gâteau de funérailles du Père Vinea », *unu*, n° 29, III^e année, 1929, p. 1.

revues, la plus jeune *unu* ne se dédit pas d'un certain conservatisme des commencements et place Vinea parmi les référents désignés nominalelement dans son « Manifeste », aux côtés de Marinetti, Breton, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Brancusi et Arghezi. Certes, la contribution du leader du groupe *Contimporanul* à l'épanouissement de l'avant-garde roumaine demeure incontestable et *unu* ne prendra pas position contre l'héritage et les performances de *Contimporanul*, mais plutôt contre le développement contemporain de son allégeance à l'avant-garde.

Dans le sillage d'*Integral* et de *75 HP*, les deux légitimées par une tendance d'autonomisation par rapport à la position dominante de *Contimporanul*, et – qui plus est – les deux associées à la construction d'un projet identitaire de l'avant-garde roumaine, représenté par l'intégralisme (« synthétisme » de *Punct*) ou par la pictopoésie, le groupe « Unu » souscrit à une vocation à la « synthèse moderne », prônée par ses deux précurseurs.

Ainsi, le « Manifeste » témoigne d'un geste de démarcation identitaire, surtout sur le plan esthétique, et *unu* s'introduit en quelque sorte comme nouvelle « 76 HP »¹³¹. La première phrase « 'Lecteur, déparasite ton cerveau' » est en effet une citation du manifeste intitulé « Aviogramme » de *75 HP*. Dotés d'une valeur légitimatrice, autant les échos dadaïstes et futuristes du « Manifeste » d'*unu* que la ligne constructiviste de cette livraison inaugurale viennent à prôner l'idée de stabilité, de continuité et de synthèse. (Fig. 40.)

Ce recours à un langage déjà iconisé, à la légitimation par la reconstitution d'une expérience littéraire, tel le futurisme et le dadaïsme, comme indiqué par les formules « la maculature des bibliothèques brûle/ a. et p. Chr. n. 1234[...]000 kg. Grossissent les rats/ scribes/ autocollants [...] »¹³² ou « combine verbe/ abcdefgh[...]wyz/ = art rythme vitesse imprévu granite/ gutenbergrésurrection »¹³³ n'est pas exclusivement une réduplication d'une première période avant-gardiste. Faciles à inventorier et spontanément reconnaissables, ces formules relèvent d'un usage programmatique des stéréotypes. Cette hypothèse vient à la rencontre de la révolte iconoclaste du groupe « Unu », dirigée dès son premier numéro contre toute forme de conformisme, contre l'ignorance des « greffiers des lettres roumaines »¹³⁴, contre « les qualités innées des roumains prédestinés à la poésie »¹³⁵, contre « le génie poétique » de « l'Homme Baromètre »¹³⁶, contre les « inventeurs de la chute de la Bastille, du

¹³¹ « [...] avion/t.f.f.-radio/télévision/76 h.p. [...] », Saşa Pană, « MANIFESTE », *unu*, n° 1, 1928, I^e année, p. 1.

¹³² Saşa Pană, « MANIFESTE », *unu*, n° 1, *op. cit.*

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Pietro Arietino, « poezie, politică şi ignoranţă » [Poésie, politique et ignorance], *unu*, n° 1, *op. cit.*, p. 4.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Saşa Pană, « Petre Poppescu-Poetul » [Petre Poppescu-Le Poète], *unu*, n° 1, *op. cit.*, p. 1.

crucifiement de Jeanne d'Arc, de l'expédition de Napoléon en Egypte, de la guerre sous-marine »¹³⁷. Ce clivage identitaire entre le geste légitimateur qui prend appui sur la tradition de l'avant-garde et le geste de refus orienté contre les traditionalistes – les deux réalisés moyennant des clichés, des stéréotypies ou des typologies – s'achève en apparence sur une non-définition du groupe. Repris à plusieurs occasions tout au long de l'activité de la revue, cet indicateur postural va refaire surface vers 1931, pour marquer une période extrêmement troublée et l'entrée dans sa dernière année de parution. Ainsi l'identité de la revue se profile en marge de ces deux papillons surréalistes qui affirment : « Nous ne voulons rien »¹³⁸ et « Comme nous-mêmes, comme tout ce que nous entoure, UNU doit rester une incertitude »¹³⁹.

À part quelques insertions, en citation, d'un texte familier du constructiviste Theo van Doesburg, cette première livraison d'*unu* exploite la force d'ancrage du « Manifeste » et les visées provocatrices de toute une série de textes que nous avons cités précédemment et qui permettent les réactions de refus du groupe. En marge de cette stratégie retorse nous pourrions dégager une autre forme de synthèse qui concerne la manière des futuristes, des dadaïstes et ultérieurement des surréalistes de « favoriser l'indécidabilité des projets »¹⁴⁰ et les jugements négatifs afin d'entretenir un état de rupture perpétuelle et de renouvellement.

Pour ce qui est de la tradition constructiviste, toujours dans ce premier numéro de la revue, on reprend des fragments de « Contre les artistes imitateurs » de Theo van Doesburg¹⁴¹ : « L'artiste veut créer une harmonie à la façon de l'art, c'est-à-dire par son propre moyen d'expression. [...] L'art de la génération future sera l'expression collective par l'organisation et la discipline des moyens plastiques vers une unité réelle. »¹⁴² Anti-mimétisme, synthèse de l'art et de la vie, création anonyme, anti-individualisme, déclarations collectives, collaboration étroite aux revues, engagement social et politique : autant de caractéristiques qui mettent en contact constructivisme et surréalisme et qui contribuent à l'agencement de leur cohabitation au sein du mouvement d'*unu*, touchant particulièrement les artistes du groupe, Maxy et Janco.

Cependant, si l'on admet que le constructivisme a trouvé une grande partie de ses adeptes en Europe orientale (URSS, Pologne, Roumanie, Hongrie etc.), au point d'être

¹³⁷ « Ventrilocul politic » [Le ventriloque politique], *unu*, n° 1, *op. cit.*, p. 3.

¹³⁸ Papillon surréaliste non signé, *unu*, n° 37, juin 1931, VI^e année, p. 2.

¹³⁹ Ilarie Voronca, *unu*, n° 37, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁰ Marcel Bürger, *Les manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux & Niestlé, 2002, p. 235.

¹⁴¹ Nous rappelons que des fragments de Theo van Doesburg ont été publiés auparavant par *Contimporanul* (« Contre les artistes imitateurs ») et *Punct* (« Vers une construction collective »).

¹⁴² Theo van Doesburg, « Contre les artistes imitateurs », *De Stijl*, V^e année, n° 6, juin 1922, dans *unu*, n° 1, *op. cit.* Malgré la présentation des fragments en roumain, nous avons recouru à la version française du texte.

assimilé par la majorité des spécialistes à une manifestation spécifique de l'avant-garde dans ces pays, sa proximité avec le surréalisme est un aspect supplémentaire qui devrait nous offrir un tableau plus compréhensif de la dynamique artistique de l'espace culturel roumain de la troisième et de la quatrième décennie.

Bien que le retentissement du constructivisme au sein de la revue *unu* soit au premier chef déterminé par la présence des anciens intégralistes parmi ses collaborateurs, il faut noter que dans le cas de l'architecture et du milieu des arts plastiques, des arts décoratifs ou de la sculpture, un Janco, un Maxy, un Michăilescu, une Pătrașcu restaient toujours des noms d'actualité, associés à la modernité et à un art nouveau résolument opposé à l'art promu par le Salon Officiel. Ainsi, la villa Fuchs, réalisée par un Janco « chef de l'avant-garde constructiviste »¹⁴³ entre 1927 et 1929, est sujet d'amples éloges dans les colonnes d'*unu*, étant recensée comme l'expression de « tout ce qu'il y a de plus convaincant dans l'art nouveau ».¹⁴⁴ De la même manière, autant l'Académie d'arts modernes décoratifs de Maxy, qui bénéficie d'une publicité soutenue de la part d'*unu*, que son fondateur, dont de nombreux dessins illustrent la revue, font la une des comptes rendus des manifestations artistiques modernes des années 20.

L'exposition collective du Groupe d'Art Nouveau de 1929, hébergée par l'Académie de Maxy et inaugurée le 1^{er} avril à Bucarest, réunissait Iancu, Maxy, Michăilescu, Pătrașcu, Brătășanu, Mattis-Teutsch et Brauner. Centrée sur la peinture et présentée comme un dépassement de l'étape du constructivisme pur, la manifestation remporte un succès qui aurait semblé invraisemblable à l'époque de l'exposition organisée par le groupe de *Contimporanul* en 1924. Pourtant ce « phénomène du transformisme »¹⁴⁵, voire d'émancipation du goût du public en direction « d'une sympathie et d'une sollicitude pour le modernisme »¹⁴⁶ n'attire pas la mansuétude du groupe « Unu ». Selon l'opinion de Roll, sitôt érigée en « document artistique significatif qu'on aurait autrefois annulé »¹⁴⁷, l'exposition est dépourvue des prémisses de la révolte et risque de devenir un produit de consommation. « Nous devons continuer la lutte – ajoute-t-il – surtout afin de satisfaire les besoins de circulation du sang innovateur, tout en le protégeant contre la coagulation, contre la sclérose. »¹⁴⁸ Symptomatique pour la majorité des participants, l'installation dans la formule constructiviste et cubiste,

¹⁴³ Ilarie Voronca, « Scurt-circuit » [Court-circuit], *unu*, n° 4, juillet 1928, I^{ère} année, p. 4.

¹⁴⁴ *Ibidem*. La Villa Jean Fuchs, située à Bucarest, rue Năvodari, a été conçue par Marcel Janco comme la première maison moderne du pays.

¹⁴⁵ Stephan Roll, « 'Court-circuit' : L'exposition du groupe d'art nouveau », *unu*, n° 13, mai 1929, II^e année, p. 3.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

supporte peu de modifications qui dépassent le niveau d'« un progrès normal » : quelques touches psychologiques chez Maxy, une hystérie des couleurs chez Janco ou des affinités avec la « sculpture du regard » chez Pătrașcu, ancienne élève de Brancusi. Sans trop anticiper, il faut souligner que dans le contexte de l'exposition, le seul à avoir franchi le seuil des compositions abstraites est Brauner, « personnalité indépendante » dont « l'originalité est forcément la plus saisissante »¹⁴⁹ et qui nous préoccupera plus loin dans notre analyse.

Cette permanence du cubisme assagi remarquée par Roll¹⁵⁰ prend appui sur une tendance plus générale qui affectait l'espace européen et qui promouvait le retour de l'art à une préoccupation pour la forme, pour la réalité tangible. Anti-avant-gardiste, la connivence esthétique entre le cubisme et le nouveau réalisme est un sujet de prédilection des années 20, marquées par de nombreuses reconversions à la peinture traditionnelle, comme celle de Picasso ou de Chirico et par la poursuite d'une réflexion sur le figuratif même chez certains surréalistes, comme Magritte ou Ernst.

Sans emprunter la voie d'un académisme stérile, la troisième décennie artistique voit affleurer une réactualisation du discours figuratif, représenté notamment par le *retour à l'ordre* en France, le *Novecento* en Italie ou la *Neue Sachlichkeit* en Allemagne. Le retour au réel, à la tradition, au beau métier, préoccupait une large partie des artistes roumains, particulièrement réceptifs au néoclassicisme français. Dans ce sens, l'Exposition d'art français contemporain de 1928 présentée en septembre « sous égide officielle » est acclamée par les traditionalistes, les modernistes et les avant-gardistes confondus. L'accueil des avant-gardistes est signé par Sașa Pană, qui salue le modernisme d'un Dunoyer de Segonzac, d'un Waroquier, d'un Favory, figures qui apportent – selon l'auteur – un coup décisif à l'art du salon officiel.

Nous soulignons que l'art moderne, ce canon de la victoire, a triomphé et que les aveugles regagnent la vue comme à l'époque du Christ. Ceux qui ont visitée [l'exposition] respirent une vie nouvelle. La souplesse, le raffinement, l'esprit d'un Paris toujours jeune (le secret de la métropole). Nous avons vu des créations originales où l'harmonie des couleurs, des lignes, des surfaces, des volumes s'évadent des menottes des formes moisis qui les ont trop longtemps tyrannisées, et leur infligent un knockout. Le mobilier et le décoratif

¹⁴⁹ Ioana Vlasiu, *Anii 20 tradiția și pictura românească*, op. cit., p. 20.

¹⁵⁰ En faisant référence à l'évolution de la « manière » picturale des participants à l'exposition de 1929, les commentaires de Roll font ressortir la composante cubiste de leurs toiles. « Marcel Iancu est un voluptueux – on dirait un hystérique des couleurs, de la beauté. [...] Son cubisme est une vertu et un laboratoire [...]. Le cubisme de Maxy, le coloris façonnent le sujet sur un plan où tous ses tourments se font répondre. [...] Corneliu Michăilescu est un cubiste vertueux, un constructeur de volumes et un plasticien inné. [...] Sur ses grands panneaux, Mattis-Teutsch est décoratif [...] sa pâte ne supporte ni la vie des sujets, ni leur grâce. » Voir Stephan Roll, « 'Court-circuit' : L'exposition du groupe d'art nouveau », *unu*, n° 13, mai 1929, II^e année, p. 3.

fécondent le style de notre époque : simple, précis et forcément abstrait, comme la géométrie du cube et celle de la sphère qui le prodiguent.¹⁵¹

À suivre les déclarations de Sașa Pană, on estime que c'est depuis une position anti-académiste et à l'aune d'un attachement pour l'art français en général et pour l'innovation formelle en particulier qu'il formule son jugement. Toujours dans la même veine, une autre exposition de livres d'art français avait été organisée en mai à la librairie Hasefer, une première en Roumanie. À propos de cette manifestation, dans la troisième livraison d'*unu*, le même Sașa Pană écrit : « Des lettres, du papier, du dessin, des reliures, la platine intellectuelle universelle s'est donné rendez-vous en tenue de cérémonie. Le visiteur ébloui ne sait plus quoi explorer d'abord, quoi choisir. Il prend son pouls : 130 par minute. »¹⁵²

Sur la scène artistique roumaine, ces événements étaient l'aboutissement d'une série d'expositions-manifestes, inaugurée par l'exposition d'André Lhote en mai 1928 à la salle Hasefer de Bucarest. La présence de Lhote – figure tutélaire des grands maîtres¹⁵³ de la peinture autochtone moderne et compagnon des cubistes – en Roumanie, confirme la durabilité d'une filière néoclassique locale qui avait trouvé une place de choix dans les débats artistiques et dans les chroniques plastiques déployées depuis les premières mentions du courant vers 1922¹⁵⁴. Dans un entretien accordé à Zoe Gartène, le peintre et chroniqueur passionné de la *NRF* s'affiche comme un tempérament artistique épris de synthèse, posture qui rappelle son engagement auprès du cubisme qui – sans obéir à une vision optique conventionnelle – plaidait pour un traitement simultané, symphonique, non-hiérarchisé de la réalité.

L'erreur des différentes écoles picturales est d'avoir cultivé ce qu'on pourrait voir comme une originalité par discrimination. [...] C'est le moment de faire une œuvre de synthèse. Alors, suite à l'originalité par discrimination, l'originalité par totalisation, par intégration.

¹⁵¹ « De reținut : arta modernă, tankul victoriei triumfă și orbii capătă vedere ca în timpul lui Christ. Cine a vizitat-o a respirat viața nouă. Supleța, rafinament, spiritul Parisului veșnic tânăr (secretul Metropolei). Am vazut creații originale în care armonia culorilor, liniilor, suprafețelor, volumelor evadează din cătușele formelor mușegăite – au tiranizat destul – și le face *knock out*. Mobilier și decorative care fecundează stilul epocii noastre : simplu, exact și poate abstract ca și geometria cubului și sferei din care s-a născut. » Sașa Pană, « L'Exposition d'art français contemporain à Bucarest », *unu*, n° 7, novembre 1928, I^{ère} année, p. 4. Malgré le titre en français, le compte rendu de cette exposition est rédigé en roumain.

¹⁵² Sașa Pană, « Notice », *unu*, n° 3, juin 1928, I^{ère} année, p. 5.

¹⁵³ Parmi les élèves de l'atelier de Lhote, rue Odessa à Paris, on compte Alexandru Ciucurencu, Ana-Tzigara Berza, Elena Popea, Nicolae Popa et Aurel Ciupe, ce dernier étant présenté comme « l'artiste roumain le plus apprécié en France ». Pour plus de détails à ce sujet voir Ioana Vlasiu, *Anii 20 tradiția și pictura românească*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁴ L'historienne de l'art Ioana Vlasiu souligne que c'était le poète et philosophe Lucian Blaga qui avait mis en débat le renouveau du classicisme dans son article « Le nouveau classicisme » publié par le journal *Patria*, le 22 décembre 1922. Voir Ioana Vlasiu, *Anii 20 tradiția și pictura românească*, *op. cit.*, p. 20.

Le dessin, la lumière, la profondeur, le coloris, le volume, tout cela doit être pris en charge.
[...] ¹⁵⁵

Très familier aux constructivistes, le principe de la synthèse des arts, voire l'intégralisme, devient un relais de l'actualité artistique pour les membres du groupe « Unu » et une assise d'autorité. Bien qu'aux côtés de Lhote, la présence des grands noms du Salon d'Automne dans les salles d'exposition confirmait une fois de plus la suprématie de la tradition française dans les milieux artistiques roumains, il convient de souligner combien ce rapprochement par rapport au néoclassicisme, accueilli comme expression de l'art contemporain la plus avancée, déstabilisait les rapports de force du champ artistique roumain, entrant en concurrence avec l'avant-garde.

Leur évolution concomitante mène à un isolement implicite de l'avant-garde. Les retentissements de ces tensions du champ ne tardent pas à se faire ressentir au milieu du groupe « Unu », contribuant davantage à la consolidation d'une posture réglée par des principes étanches, de l'écart volontaire. Ainsi, le refus du public, des collaborations externes comme d'ailleurs de toute instance d'assignation de la valeur, fonctionne comme une stratégie de légitimation du groupe « Unu ». Dans ce sens, les mots de Dinu (Roll) ne pourraient être plus catégoriques : « Cet isolement qui nous entoure nous fait plaisir. Nous renonçons, dès le début, à tout intérêt que le public, les confrères ou l'Académie pourraient nous conférer. » ¹⁵⁶ À plusieurs occasions, la critique de l'époque met en discussion cette marginalité rapportée au compte de l'avant-garde, tranchant net entre « la tentation d'un courant dont on voyait venir la décomposition et la sagesse de la tradition » ¹⁵⁷, distinction largement répandue dans l'Europe des années 20.

Spécifiques pour cette première étape du développement de la revue *unu*, les liens avec le constructivisme et l'alternative du surréalisme se trouvent formulés en marge de cette tendance néoclassique dominante, confirmée à maintes reprises par les catalogues du Salon Officiel de la troisième et de la quatrième décennie. Néanmoins, cette trajectoire parallèle du dévouement des artistes aux préceptes du néoclassicisme, d'une part, et d'une profession de foi constructiviste, de l'autre, présente un terrain d'entente à travers un plaidoyer pour le réalisme social et d'un rapprochement du vocabulaire moderniste de l'abstraction.

Le retour à une figuration objective de la réalité pénètre progressivement les toiles de Maxy ou celles de Janco. Ainsi un « Court-circuit » de 1929 signé par Roll consacre une

¹⁵⁵ Zoe Gartène, « Dialogue avec André Lhote », *Adevărul literar și artistic* [La vérité littéraire et artistique], 6 mai 1928. *Apud Ibidem*, p. 23.

¹⁵⁶ Gheorghe Dinu, « Lampa lui Aladin » [La lampe d'Aladin], *unu*, n° 12, avril 1929, II^e année, p. 2.

¹⁵⁷ Voir Ioana Vlasiu, *Anii 20 tradiția și pictura românească, op. cit.*, p. 25.

nouvelle étape artistique de Maxy, « l'homme ingénieur » transmué en peintre, « doublé d'un homme d'action » qui ne pratique pas, à l'instar d'un Brauner, la « dématérialisation du sujet », et dont les thèmes de dernière la heure portent sur « la vie de la terre roumaine, qui à travers son talent et sa maîtrise cérébrale acquièrent une citoyenneté humaine et universelle. »¹⁵⁸ À son tour, lors de l'exposition de mars 1930 à la salle Ileana, Janco, « un des plus grands coloristes », affiche des toiles tributaires d'un « alphabet nouveau », autre que le constructivisme. On souligne également son attachement à « un monde personnel [...] peuplé de gens et d'animaux vus de travers, avec des maisons qui font écho à la vibration d'un poème ou à celle d'un souvenir. »¹⁵⁹ C'est surtout après 1930 que ce souci de réalisme vient compléter l'engagement politique de gauche repérable dans les articles programmatiques de Roll ou Pană. Ce tournant esthétique et idéologique provoque un réagencement de la ligne doctrinaire de la revue qui entre dans une étape d'engagement politique auprès de la révolution prolétarienne.

Il convient néanmoins de rappeler que cette conversion identitaire de la revue est largement redevable à la contribution de l'aile intégraliste du groupe « Unu » et plus particulièrement à l'apport de Maxy. Sa position nous permet à mieux faire ressortir le fait que le projet identitaire collectif d'*unu*, et implicitement les oscillations identitaires de cette première période, sont le fruit des négociations entre plusieurs instances, entre les projets individuels de ses figures d'autorité.

Bien que Pană et Roll demeurent à l'avant-poste doctrinaire de la revue et que Brauner, Bogza ou Voronca lui impriment une direction résolument surréaliste, la figure de Maxy contrarie à plus d'un titre. Cet adepte du constructivisme pur, exposant à Berlin en 1923 sous la tutelle de Herwarth Walden, rédacteur d'*Integral* et fondateur de l'Académie d'arts décoratifs, réplique de l'initiative de Gropius à Dessau, est également un des mécènes de la revue *unu* et l'amphitryon exigeant des réunions organisées dans sa demeure qui portaient surtout sur les directions politico-sociales de la littérature. En contraste avec Roll, fils du patron de la Laiterie d'Enache, réputé pour son humour et pour ses « manœuvres linguistiques »¹⁶⁰ qui faisaient écho aux langages cuits de Desnos, Maxy est une figure plutôt sobre, un réformateur et un doctrinaire. De la même manière que les convictions politiques rassemblent les membres du groupe « Unu » autour du Parti Communiste – et on fait ici

¹⁵⁸ Stephan Roll, « Court-circuit : M. H. Maxy », *unu*, n° 12, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁹ Notice sur la deuxième exposition de *Contimporanul*, réunissant Milița Pătrașcu, Ileana Codreanu, Merica Râmnicăanu et Marcel Iancu, organisée à la salle « Ileana » en 1930. Rubrique « Vestiaire », *unu*, n° 24, avril 1930, III^e année, p. 8.

¹⁶⁰ Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 268.

référence notamment à Roll, Maxy, Pană et Călugăru – leur vision sur l’identité de la revue les sépare. Forcée par agrégation de couches – esthétiques et politiques – la posture de la revue est appropriée singulièrement par Maxy. Si, à la fondation d’*unu*, ses collaborateurs se tournent de concert vers l’héritage constructiviste et renouent avec les engagements esthétiques d’*Integral* et de *75 HP*, pour y renoncer progressivement en faveur d’une direction surréaliste, Maxy prend la succession de l’intégralisme à la lettre. Proche conseiller de Pană, « l’amortisseur de chocs »¹⁶¹, voire des ambitions personnelles des membres du groupe, le peintre Maxy œuvre à garder son influence sur le leader de mouvement. Vers 1930, surtout suite au scandale du numéro « roumain » de *Der Sturm* – où au grand mécontentement des avant-gardistes autochtones, Roll signe un article de fond très biaisé – Maxy est de plus en plus préoccupé par l’orientation de la revue *unu* et cherche à s’impliquer davantage dans sa gouvernance. Le « coup d’état »¹⁶² de Roll entraîne sa mise en disgrâce et entre octobre 1930 et juin 1931 son nom cesse de paraître parmi les collaborateurs d’*unu*.

C’est l’époque d’une grande crise identitaire de la revue : sur le plan externe, la situation du surréalisme français de Breton – qui, selon Pană, perdait ses adeptes – était fortement ressentie à Bucarest et, sur le plan interne, le contexte local imposait une réorganisation de la revue. À cet impératif, Maxy répond par une solution de souche intégraliste. Il propose une plus grande ouverture d’*unu* vers « des problèmes d’art et de culture de divers domaines : le théâtre, la sociologie, la philosophie, la politique, la cinématographie »¹⁶³ et – résolution fort importante – il oriente l’attention sur la nécessité d’« attirer des nouvelles plumes ». Toujours ressentie comme une trahison de l’engagement collectif des membres fondateurs d’*unu*, qui envisageaient le groupe comme une société close, restreinte et exclusive, la proposition de Maxy menace non seulement la structure du groupe – qui se voulait un monolithe¹⁶⁴ – mais aussi sa cohérence doctrinaire, manifestement surréaliste. À l’époque, beaucoup de jeunes à la recherche d’une consécration littéraire frappent aux portes de la rédaction d’*unu* et même l’hypothèse de s’associer à *Contimporanul* était dans l’air. À cela s’ajoutaient les pressions de Roll qui voulait donner une orientation plus à gauche à la revue, consonante avec « une attitude de protestation, de non-conformisme organisé, antibourgeois »¹⁶⁵.

¹⁶¹ Expression employée par Pană en 1930 pour décrire son rôle au sein du groupe « Unu ». Voir *Ibidem*, p. 306.

¹⁶² *Ibidem*, p. 304.

¹⁶³ Nous renvoyons au compte-rendu réalisé par Pană sur sa discussion avec Maxy en janvier 1931. Voir *Ibidem*, p. 309.

¹⁶⁴ « Le plus grand nombre de jeunes était intéressés à acquérir rapidement un nom et une ‘vocation’. Le groupe *unu* aurait cessé d’être un monolithe. ». *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 305.

En revanche, dans un article de fond de février 1931, publié en première page, Maxy s'engage à faire un bilan du mouvement moderne autochtone dont la logique d'ensemble est commandée par l'apparition « à la frontière de la république idéologique »¹⁶⁶ du mouvement constructiviste. Fortement marquée par une opposition récurrente à *Contimporanul* et par l'adhésion au « drapeau de combat » de *75 HP*, à l'entreprise de *Punct* et à *Integral*, revue « plus compréhensive en vérités et préoccupations nouvelles », la position de Maxy reste alors inéluctablement intégraliste. En reprenant en citation des fragments du manifeste d'*Integral*, Maxy élimine tout équivoque sur son affiliation : « Aujourd'hui, après toutes ces années de recherches et d'effusions créatrices le manifeste du premier numéro d'*Integral* demeure intact, il est le promoteur de tout fait artistique nouveau. »¹⁶⁷

Pour ce défenseur de la cause constructiviste, autant la fondation d'*unu* que l'ensemble des événements collatéraux qui se rajoutent à son activité – les expositions collectives, l'architecture de Janco, les entreprises théâtrales (le travail des metteurs en scène, comme David, Sternberg, de la troupe Wilna, de l'actrice Dida Solomon, etc.), l'art appliqué d'un Andrei Vespremie continué par les travaux de son propre atelier – sont des indices de l'« actualité » du constructivisme. En essayant de définir les aboutissements du modernisme roumain, Maxy resserre ses enjeux sur une seule direction, il les refond dans la formule constructiviste. Selon lui, les deux relais de continuité des efforts d'*Integral*, « témoin oculaire de tous nos espoirs, notre ami à toutes les épreuves »¹⁶⁸ seraient la collection *Intégral*¹⁶⁹ – réalisée à Paris grâce aux soins de Voronca – et son studio à l'Académie d'Arts Décoratifs¹⁷⁰.

Il faut souligner que le spectre d'*Integral* accompagnait la plupart des avant-gardistes roumains, au point que *unu*¹⁷¹ annonce sa réapparition en 1929, intention certifiée à plusieurs reprises par les divers échanges épistolaires¹⁷² de la période 1928-1929. Or, tandis que le

¹⁶⁶ M. H. Maxy, « Contribuțiuni sumare la cunoașterea mișcării moderne la noi » [Contributions schématiques à l'épanouissement du mouvement moderne chez nous], *unu*, n° 33 février 1931, IV^e année, p. 1.

¹⁶⁷ « Astăzi, după atâția ani de cercetări și de efuziuni creatoare, manifestul primului număr din *Integral* trăiește intact, promotor pentru orice faptă de artă nouă. » *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 2.

¹⁶⁹ « [...] Pendant tout ce temps, le poète Voronca publie à Paris dans des conditions graphiques de luxe irréprochable la collection 'Integral' qui comprend ses volumes 'Colomba', 'Ulysse', les 'Poèmes en plein air de Roll', le 'Journal de sexe' de Bogza – illustrés par Delaunay, Chagall, Brancusi, V. Brauner. [...] », Voir *Ibidem*.

¹⁷⁰ « [...] Des nos jours, mon studio est une continuation du même effort, moins l'école. Il représente une preuve pour tous ceux qui ont été obtus à l'idée que la main et la technique roumaine, mises en contact avec un revirement collectif nouveau, peuvent inspirer le matériel, tout en le transformant en œuvre d'art authentique. Je suis fier d'en pouvoir certifier. » *Ibidem*.

¹⁷¹ Dans une notice d'*unu*, on annonce la réapparition d'*Integral*, « dans le vieux format ». Voir *unu*, n° 9, janvier 1929, II^e année, p. 4.

¹⁷² « *Integral* réapparaît. », lettre de Roll à Bogza du 15 février 1928 (Voir le volume *Epistolaire avant-gardiste*, op. cit., p. 36), « Après le retour au pays de Voronca [mars 1929] nous publierons *Integral* à nouveau », lettre de

groupe « Unu » renonce progressivement à la nostalgie de l'intégralisme, gardant en échange la motivation de profiler une revue à l'image d'*Integral*, mais distincte comme orientation, le bilan de 1931 de Maxy vise la superposition des deux, leur enchevêtrement, au point où *unu* devient le faire-valoir d'*Integral* :

J'ai toujours plaidé pour le dépassement de son attitude purement contemplative et mes diverses insistances réussissaient à lui apporter, à partir de ce numéro, un nouveau plan de préoccupations. '*C'est pourquoi nous ressentons la nécessité de notre intégration dans la nature ; la nécessité d'élévation sensible vers une altitude nouvelle*¹⁷³. [...] *La pensée doit dépasser la vitesse même*...[...]. Cette esquisse de l'histoire du mouvement moderne dans notre pays [...] marquera ce moment inaugural d'où on part pour mener nos aspirations, qui ont débuté avec 'Integral', plus loin grâce à 'Unu'.¹⁷⁴

Si aux débuts de la revue, la nostalgie intégraliste était un dénominateur commun pour tous les participants à la fondation d'*unu*, en 1931 – moment de la rédaction du texte de Maxy – le surréalisme dominait déjà la scène artistique roumaine de l'avant-garde et son influence demeurerait incontestable. En outre, bien que Maxy n'ait pas joui de la sympathie de tous les collaborateurs d'*unu*, étant contesté surtout par l'aile Roll-Sernet¹⁷⁵, l'idée d'une réorientation de la revue sera pourtant commune, sur des bases cependant radicalement distinctes.

Ligne directrice de la troisième période de la revue (1931-1932), l'engagement en faveur de la révolution prolétarienne réunit à nouveau les acteurs éminents des séances de discussions de la rédaction d'*unu*. La révolution sociale sera, entre autres, une récupération de « ce désir de création collective »¹⁷⁶ spécifique au constructivisme, une révision « d'une conscience artistique qui s'est voulue collective, mais s'est manifestée de manière individuelle »¹⁷⁷ sur des bases nouvelles, et « qui se présentera sous la forme d'une résultante d'individualisme et de collectivisme. »¹⁷⁸ Pratiqué par les « peintres de gauche », et

Roll à Bogza, du 15 décembre 1928, (*op. cit.*, p. 42) ; « notre revue sans doute, intitulée Integral ou autrement », lettre de Voronca à Geo Bogza, Paris le 23 février 1929 (*Ibidem*, p. 163).

¹⁷³ Citation non marquée introduite par Maxy dans le texte. Il s'agit d'un extrait du manifeste d'*Integral*, n° 1, *op. cit.*, p.1. [Souligné dans le texte.]

¹⁷⁴ « Am fost întotdeauna pentru o depășire a atitudinii sale pur contemplative și diversele mele insistențe reușesc să aducă revistei cu acest număr un nou plan de preocupări. '*De aceea necesitatea integrării noastre în natură ; necesitatea înălțării noastre la o altitudine nouă* [...] *Gândul trebuie să depășească însăși viteza*....Acestă strânsă schiță a istoriei mișcării [...] va stabili acest moment de unde pornim să ducem năzuințele noastre, începute cu 'Integral', prin 'Unu' mai departe. » M. H. Maxy, « Contributii sumare la cunoașterea mișcării moderne la noi » [Contributions schématiques à l'épanouissement du mouvement moderne chez nous], *op. cit.*, p. 2.

¹⁷⁵ Selon le témoignage de Sașa Pană, lors d'une discussion avec Sernet à Paris, en mai 1931, ce dernier lui aurait communiqué son mécontentement vis-à-vis de la politique d'*unu*, gravement affectée par les compromis et par « la dictature de Maxy ». Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 345.

¹⁷⁶ B. Florian, « Cuvânt pentru mâine » [Un mot pour demain], *unu*, n° 35, mai 1931, IV^e année, p. 7.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

notamment par Maxy, ce « nouveau naturalisme »¹⁷⁹ va de pair avec l'intérêt pour le reportage (Bogza, Brunea-Fox) et pour le poème « séismographe »¹⁸⁰ (Roll) ou « le poème miroir »¹⁸¹ (Pană). Ces directions remontent à une appropriation implicite de la condition sociale de l'artiste et rendent légitime la révolution d'une avant-garde ressentie comme plus authentique et plus consonante avec le nouveau rythme de l'époque, qui ne sera plus le forum de l'abstraction.

3.2. La revue *unu* – mise à l'épreuve du surréalisme

Si, comme nous avons pu l'observer précédemment, la ligne constructiviste participe activement à la constitution d'un profil identitaire de la revue *unu*, un lien de ressemblance formelle entre le surréalisme français et l'initiative révolutionnaire dirigée par Sașa Pană s'impose simultanément à l'analyse. Bien que les deux premières années de parution de la revue soient marquées par de multiples ajustements de posture, surtout depuis 1929 les références aux surréalistes, aux divers tracts, à des œuvres ou des revues publiées sous égide surréaliste et médiatisées par *unu*, trouvent un appui local et répercutent des changements de climat artistique, manifeste au niveau des prises de position esthétiques.

Ce penchant pour le surréalisme traduit en effet une évolution de l'espace culturel local, de ses rapports d'autorité interne et de légitimation externe, il indique des transitions dans la trajectoire individuelle des artistes ayant fait leur apprentissage sous l'influence de *Contimporanul*, tels que Brauner, Voronca, Fondane, Sernet, qui se retrouvent regroupés par des nouveaux entrants dans les milieux avant-gardistes, et qui vont décharger l'atmosphère « activiste industrielle » de l'« ordre synthèse » prôné pendant les années intégralistes. Il faut souligner aussi que les positions anti-surréalistes desquelles se revendiquaient Voronca ou Brauner en 1924-1925 ne changent pas et que l'évolution des artistes et de leur orientation esthétique va de concert avec les réformes successives du surréalisme français. Cela veut dire

¹⁷⁹ Dans son article publié en 1931, B. Florian identifie les caractéristiques du « nouveau réalisme » chez Maxy, Iancu ou Michăilescu, des « peintres de gauche », tout en attirant l'attention sur leur synchronisation par rapport aux tendances artistiques manifestées en France et en Allemagne.

¹⁸⁰ Particulièrement saillante pendant la troisième période de la revue, marquée par l'engagement social et politique, la préoccupation des collaborateurs d'*unu*, pour un « nouveau réalisme », « un nouveau pragmatisme, une prolétarianisation unanime de l'individu » entraîne un changement de fonction du poème. Selon Roll, le poème séismographe doit « distiller les sens », « il doit présenter l'objectif, sans aucun verre entreposé, [...] il doit être une association effective de la réalité », Voir Stefan Roll, « Cuvinte fără degete » [Des mots sans doigts], *unu*, n° 41, décembre 1931, IV^e année, p. 2.

¹⁸¹ Sașa Pană, « Nu vă plecați înafară » [Ne pas se pencher à l'extérieur], *unu*, n° 44, avril 1931, V^e année, p. 1.

que ni Voronca, ni Sernet ne reviennent sur leurs opinions exprimées dans les pages de *Punct* ou *Integral*, où ils contestaient l'authenticité, la spécificité ou même l'actualité du surréalisme, ni qu'ils expriment – dans les pages de cette nouvelle revue *unu* – leur adhésion au mouvement de Breton. Pour cette raison, et au vu de l'atmosphère ambivalente de détermination-indétermination doctrinaire qui caractérise la première étape de la revue, il paraît légitime d'interpréter la position des intégralistes d'antan comme un obstacle à l'affirmation explicite de l'adhésion au surréalisme.

Une autre motivation, étroitement liée à la croyance intégraliste, concerne les attaches nationales de l'entreprise d'*unu*, en guerre contre l'immobilisme de la littérature officielle et vouée à une mission de renouveau artistique de la scène avant-gardiste roumaine. L'urgence s'imposait donc de redonner à l'intégralisme – version roumaine du constructivisme, acclimatée aux besoins et au contexte national – un nouveau souffle et de le transformer en lieu d'accomplissement du modernisme, position très disputée à l'époque. Si par sa vocation à l'internationalisation et par la promotion d'une vision synergique des arts, le constructivisme avait conforté les nécessités locales du champ roumain, obtenant davantage une réponse immédiate, le surréalisme ne semblait pas en mesure de répondre aux mêmes exigences. L'hégémonie française sur le mouvement fait que la réalité surréaliste est perçue comme une réalité particulière dont le groupe de Breton est le seul dépositaire. Loin d'être un point d'achoppement pour la propagation de la révolution dans le monde – et l'accueil du surréalisme en Roumanie ou en Hongrie le certifie –, cette hégémonie parasite l'accord des diverses branches locales avec le discours surréaliste français. Les démarches pour l'internationalisation du mouvement ne se concrétisent que plus tard, vers 1935, lors de la première livraison du *Bulletin international du surréalisme*¹⁸², lancé à Prague. À cette époque, la revue *unu* avait cessé de paraître depuis trois ans, mais, en échange, les contacts effectifs entre les surréalistes roumains et Breton étaient sur le point de commencer. Ce n'est qu'en 1936, moment symbolique marqué par l'Exposition surréaliste internationale de Londres¹⁸³, qu'un échange épistolaire entre Sașa Pană et André Breton débute. Ayant reçu le recueil

¹⁸² *Bulletin international du surréalisme*, n° 1, 9 avril 1935, Prague. Publié en quatre livraisons entre avril 1935-septembre 1936, il paraît successivement à Prague, Santa Cruz de Tenerife, Bruxelles et Londres sous la responsabilité concertée du groupe français et celle de leurs homologues.

¹⁸³ International Surrealist Exhibition aux New Burlington Galleries, du 11 juin au 4 juillet 1936. Organisée conjointement par les surréalistes britanniques tels Roland Penrose, David Gascoyne, le critique d'art Herbert Read et les surréalistes français, cette manifestation affiche environ 400 œuvres d'art et signale l'apparition du Groupe surréaliste anglais. Dans sa biographie, Sașa Pană fait référence à cette exposition aussi bien qu'à la quatrième livraison du *Bulletin surréaliste international*, éditée à Londres en septembre 1936. Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 537.

d'essais surréalistes de Pană, *Sadismul adevărului*¹⁸⁴ [Le sadisme de la vérité], publié en 1936 sous le brevet d'*unu*, devenue entre-temps une maison d'édition, avec un photomontage de Brauner en couverture, Breton répond par une invitation de collaboration à la première livraison d'une revue surréaliste internationale. Gage incontestable de l'existence d'un surréalisme roumain, la lettre du 25 août 1936 consacre Sașa Pană en tant que leader du mouvement, à qui on demande de donner « une perspective sur la vie intellectuelle de Roumanie, vue sous l'angle surréaliste »¹⁸⁵. Il nous semble donc pertinent d'interpréter cette légitimation, décalée par rapport au centre, comme un geste d'adhésion explicite et de souligner combien l'internationalisation du surréalisme et l'affirmation d'une identité surréaliste roumaine se conditionnent réciproquement.

Toujours dans le même contexte, la précarité des contacts, des échanges et des relations plus poussées entre les membres du groupe « Unu » et leurs homologues français pourrait expliquer les détours faits par les surréalistes roumains par rapport à l'idée d'une identité esthétique sans équivoque et à l'adoption du label surréaliste. Ce n'est qu'après la disparition de la revue qu'une certaine communication s'ensuit, relançant en quelque sorte le débat sur le surréalisme roumain de l'entre-deux-guerres. Ainsi, Pană envoie son recueil de 1936 à Breton et à Eluard, contribuant par son geste à faire jour sur une entreprise artistique censée rester marginale, et en 1937¹⁸⁶ la couverture de son volume est reproduite dans le numéro 10 du *Minotaure*. À cette faible mise en contact des réseaux de sociabilité, spécifique pour la période de tâtonnements identitaires de la revue, s'ajoutent les allers-retours entre Bucarest et Paris des principaux membres du groupe « Unu », qui deviennent plutôt des correspondants que des participants directs aux débats de la rédaction. Fondane émigre à Paris en 1923 et Sernet le rejoint en 1926, après un séjour à Pavie une année auparavant. Entre 1925 et 1929 Ilarie Voronca séjourne lui aussi loin de Bucarest pour obtenir un doctorat en droit à la Sorbonne. Brauner, quant à lui, fait un premier voyage à Paris en 1925 et regagne la capitale roumaine en février 1927 pour faire son service militaire. Malgré l'occasion de faire partie de la rédaction d'*unu*, Brauner s'installe à Paris en 1930 où, proche de Giacometti et Tanguy et côtoyant ses compatriotes Brancusi, Fondane, Herold, il devient le premier artiste

¹⁸⁴ Sașa Pană, *Sadismul adevărului* [Le Sadisme de la vérité], Bucarest, Unu, 1936. Avec des illustrations par Victor Brauner, Marcel Iancu, Alfred Jarry, Kapralik, S. Perahim, Picasso, Man Ray et Jacques Vaché.

¹⁸⁵ Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 519 et p. 537.

¹⁸⁶ Dans une lettre du 20 septembre 1938, portant sur la traduction en roumain de son recueil de poèmes *Des animaux et de leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, Paul Éluard exprime son admiration pour le poète roumain et l'informe avoir publié en reproduction la couverture du *Sadisme de la vérité* dans le numéro 10 de la revue *Minotaure*. Voir *Ibidem*, p. 589. Pour le numéro concerné voir : « *Le surréalisme autour du monde : montage de couvertures des publications surréalistes à travers le monde* », *Minotaure*, n° 10, hiver 1937, IV^e année, Paris, Albert Skira, p. 62-63.

roumain qui adhère officiellement au mouvement surréaliste à la fin de l'année 1933. Cette mobilité étonnante des artistes roumains aura néanmoins un effet à double tranchant sur l'évolution de la revue *unu*, contribuant à la fois à la mise en relais et à la mise en tension de l'espace culturel roumain.

Certes, l'importance de la portée politique du mouvement surréaliste n'était pas des moindres et l'association au communisme risquait de compromettre l'avenir de la revue et celui de ses collaborateurs. Anti-bourgeois, ennemis du traditionalisme, mais aussi antifascistes et sympathisants de la gauche politique, les avant-gardistes roumains attirent pendant les années 30 l'attention de la Securitate car on les suspecte de collaborer à des organisations communistes clandestines. Callimachi, ancien directeur de la revue *Punct*, Roll, Brauner, Bogza, Pană, Perahim ou les plus jeunes Luca et Naum seront tenus sous observation et feront tous l'objet d'enquêtes lancées pour des raisons politiques, sous l'accusation de propagande communiste camouflée¹⁸⁷. Dans un tel contexte, pendant les années 1928-1930 leur association au surréalisme aurait contribué à jeter le doute sur le bien-fondé de leur activité artistique et aurait risqué d'exposer, comme c'était bel et bien le cas, leurs relations – confidentielles au plus haut degré – avec le Parti Communiste Roumain, illégal depuis 1924.

Désormais, l'appel à la prudence était à l'ordre du jour et le risque de se retrouver politiquement isolés est tenu en échec par toute une série de stratégies de dissimulation du contenu « incendiaire »¹⁸⁸. En ce sens nous rappelons l'importance de la rubrique « au titre homogène »¹⁸⁹ « Acvariu » [Aquarium] placée en dernière page de la revue, recouvrant « des notes, des comptes rendus, des informations, des dadaïsmes »¹⁹⁰ qui orientent le lecteur vers le non-dit, vers ce qui est placé entre les lignes. Pourtant, une fois l'époque des oscillations identitaires révolue, et afin de ne pas répéter l'erreur d'Aragon « qui publie 'Front rouge' à côté des poèmes automatistes »¹⁹¹, les surréalistes roumains ne dissimulent plus leur adhésion à la révolution prolétarienne et s'engagent publiquement dans la voie d'un dépassement du surréalisme vers « l'avant-gardisme permanent »¹⁹².

¹⁸⁷ Pour un répertoire complet des enquêtes, voir Stelian Tănase, *op. cit.*, p. 63-264.

¹⁸⁸ Nous soulignons que cette expression appartient à Sașa Pană. Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 301.

¹⁸⁹ « On doit forcer le lecteur à comprendre les images, à lire entre les lignes. C'est une attitude que nous avons choisi de mettre en avant surtout sur la dernière page [...]. » Voir *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Gheorghe Dinu, « Sugestii dinaintea unui proces » [Suggestions avant un procès], *unu*, n° 49, novembre 1932, V^e année, p. 2.

¹⁹² *Ibidem*.

Immanquablement, toutes les situations mentionnées ci-dessus pourraient motiver, à notre avis, l'estompage des attaches identitaires entre le groupe « Unu » et le surréalisme. Celles-ci sont également commandées par le facteur temporel. En contraste avec la longévité du surréalisme la courte durée de vie de l'entreprise roumaine n'est pas sans suite sur l'ensemble des prises de positions de ses collaborateurs. Sous la pression du contexte sombre des années 30, la révolte d'*unu* réussit en l'espace de cinq ans à refléter les enjeux fondamentaux du surréalisme, à se mettre à l'abri d'une identité artistique à partir de laquelle les surréalistes roumains pourront se revendiquer. Placés dans une posture symboliquement et matériellement précaire, les membres du groupe « Unu » procèdent à l'auto-dissolution du mouvement en décembre 1932. Au bout de sa cinquième année, *unu* est « assassinée, avant d'entrer à l'école primaire »¹⁹³ mais continue l'aventure surréaliste en devenant une maison d'édition toujours prête à venir à la rencontre « de ceux qui représentent et perpétuent le groupe »¹⁹⁴.

Le fil des motivations qui serviront à éclairer ce refus d'un ancrage esthétique précis du groupe « Unu » pourrait évidemment être prolongé. On retiendra également que le pan des revues et des groupes artistiques qui n'adoptent pas le label surréaliste ne se réduit pas au seul cas roumain, mais comprend beaucoup d'autres exemples, comme la revue hongroise *Dokumentum* (5 numéros, 1926-1927), les créations du groupe polonais « Artes » (1929-1933) ou, dans le paysage scandinave, la revue danoise *Konkretion* (6 numéros, 1935-1936). Outre une logique de filtrage et d'intégration graduelle des thèses surréalistes parisiennes, le rapprochement au système d'adhésion surréaliste indique autant l'émancipation du champ culturel roumain que sa capacité d'absorption d'un courant intimement lié à un contexte national différent, mais qui lui fournirait les outils et la possibilité de se regrouper autour d'un combat commun contre l'éthique de la bourgeoisie, contre tout alignement sur la formule, contre les finalités prêtées à la littérature.

Si les membres du groupe « Unu » ou leur compagnons plus jeunes d'*Alge* n'ont pas adhéré explicitement au surréalisme de Breton, comme le feront les surréalistes roumains d'après-guerre, ils se rallient néanmoins à un état d'esprit surréaliste qui confortait une réalité locale et qui répondait mieux aux contradictions (d'ordre social, économique, psychique, spirituel) et aux impasses de l'histoire. En fin de compte, c'est une nécessité de la révolte et une mise en question critique de la littérature, suivie de près par des enjeux toujours

¹⁹³ Saşa Pană, « Denunţ » [Dénonciation], *unu*, n° 50, V^e année, décembre 1932, p. 1.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

politiques qui déterminent le ralliement au surréalisme des avant-gardistes roumains de la quatrième décennie.

4. Premier tournant identitaire d'*unu*. Le rapprochement de l'esthétique surréaliste

4.1. À la découverte du surréalisme

Au-delà des limites d'un discours surréaliste dont l'épanouissement produit une réponse de la part de l'avant-garde roumaine qui vire d'une position anti-surréaliste en 1924 vers une connivence au surréalisme en 1928¹⁹⁵, il ne faut pas négliger que leur premier lieu de rencontre se situe sur le territoire de l'esthétique. C'est une nouvelle raison d'être de la littérature, et notamment de la poésie, centrée sur la libération de la subjectivité, sur une vision égalitaire de l'acte créateur, et une nouvelle technique de parvenir à la vie *réelle*, l'automatisme, que Breton apporte par son premier *Manifeste*. En ce sens, en 1928, la corrélation entre la boutade de Voronca « Parmi toutes les nations, je choisis l'IMAGINATION »¹⁹⁶ reproduite dans la sixième livraison d'*unu*, et la formule bretonienne de « l'imagination qui n'admettait pas de bornes »¹⁹⁷ jette une nouvelle base à l'interférence esthétique de ces surréalistes à venir d'*unu* et le mouvement parisien. Placée au-delà des frontières de la réalité conventionnelle et de la raison, l'imagination est le territoire de la surréalité, de la pureté poétique, d'une nouvelle authenticité du vécu et de l'arbitraire, à l'écart des structures d'occultation de la subjectivité imposées par la raison utilitaire et morale

¹⁹⁵ À titre d'information nous signalons que c'est toujours en 1928, du 17 au 19 mars, que Saşa Pană donne une série de trois conférences sur la doctrine psychanalytique de Freud. Selon la déclaration du leader d'*unu*, ses conférences s'inscrivaient dans le cadre des événements organisés par le Cercle culturel de la Jeunesse, devant un public fait « d'ouvriers, d'étudiants et d'intellectuels. », Voir Saşa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 226. Selon les documents disponibles aux Archives Nationales de la Roumanie, la société « Le cercle culturel de la Jeunesse » de Dorohoi (siège de la rédaction d'*unu* jusqu'en février 1929) était mise sous observation par l'Inspectorat régional de la Police depuis 1926. Compte tenu du fait qu'un des buts de l'Inspectorat était de trouver des informations concernant les activités prosoviétiques clandestines, nous estimons que cette société faisait partie de la chaîne d'organisations camouflées du Parti Communiste. Voir le *Les Archives Nationales de la Roumanie*, « La Direction de la Police. Les Inspectorats généraux de la Police », Document n° 3322, position 674, p. 103 sur 200.

¹⁹⁶ Ilarie Voronca, « Ora 10 dimineața » [Dix heures du matin], *unu*, n° 6, octobre 1928, I^e année, p. 1. Le poème en prose de Voronca porte comme indication temporelle l'année 1926.

¹⁹⁷ André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924, p. 2.

du langage. De plus, c'est vers un nouveau statut de l'imagination comme procédé artistique – en mesure de transformer le monde et de contrecarrer « l'attitude réaliste » – que les surréalistes aspireront autant dans le premier *Manifeste* que dans des œuvres comme *Nadja*, *Le Paysan de Paris* ou des textes plus tardifs de Voronca (*Plantes et animaux*¹⁹⁸, *Le bracelet des nuits*¹⁹⁹, 1929) et de Roll (*Poèmes en plein air*²⁰⁰, 1929, *La mort vivante d'Eleonora*²⁰¹, 1930).

Il serait peut-être utile de rappeler le cadre anecdotique de ce poème en prose – écrit en 1926 selon les indications de l'auteur – qui est en fait le récit d'un rêve arrivé entre « 8 heures »²⁰² du matin et « 8 ½ pile » dans un tramway de Paris. Parti « vers l'inconscient », le protagoniste du rêve, un fonctionnaire de la société d'assurances « Abeille »²⁰³, représentant de la nature apoétique par excellence et un professionnel des accidents, entame un dialogue²⁰⁴ avec le conducteur – l'homme conventionnel – qui refuse « d'avancer dans l'imagination », en lui proposant en toute honorabilité de son métier, des lieux plus conventionnels, comme la Place de l'Opéra et le Boulevard des Italiens. Déambulant près des hauts lieux de rencontre des surréalistes, ce personnage voyageur-fonctionnaire-criminel de Voronca, à la recherche d'une femme mystérieuse, montre plus qu'il ne dit. En surréaliste néophyte, il rappelle les passages urbains labyrinthiques d'Aragon, dont *Le paysan de Paris*²⁰⁵ était devenue une

¹⁹⁸ Ilarie Voronca, *Plante și animale* [Plantes et animaux], Paris, Imprimerie Union, Collection « Integral », 1929. Avec des illustrations de Constantin Brancusi.

¹⁹⁹ Ilarie Voronca, *Brățara nopților* [Le Bracelet des nuits], Bucarest, *unu*, 1929. Avec des illustrations de Victor Brauner.

²⁰⁰ Stephan Roll, *Poeme în aer liber* [Poèmes en plein air], Paris, Imprimerie Union, Collection « Integral », 1929. Avec quatre illustrations de Victor Brauner.

²⁰¹ Stephan Roll, *Moartea vie a Eleonorei* [La Mort vivante d'Eleonora], Bucarest, *unu*, 1930. Avec deux illustrations de Victor Brauner.

²⁰² « [...] laisse-moi te raconter mon rêve de 8 heures, selon la version officielle. [...] Le tramway me repoussait, mon cerveau agitait ses bras. COMPLET. Mais je te cherchais, je te cherchais et à 8 ½ (pile, la montre suisse défie toute concurrence) je posais ma signature sur la fiche de présence [...]. » Ilarie Voronca « Ora 10 dimineața » [Dix heures du matin], *unu*, *op. cit.*

²⁰³ Pendant son séjour parisien, Ilarie Voronca, qui préparait à l'époque un doctorat en Droit, a travaillé comme fonctionnaire à la société d'assurances « Abeille », poste qu'il a occupé jusqu'en 1929. La figure du fonctionnaire apparaît également dans son poème *Ulysse* publié à Paris, en 1929, dans la collection « Intégral ».

²⁰⁴ « [...] C'est ici que vous devez descendre, monsieur le fonctionnaire du contentieux 'Abeille', ce tramway ne continue pas en direction de l'imagination./ Ah ! Non ! Non ! Je refuse. J'ai payé pour cette place (1 franc – 2 places en deuxième classe) et je vous prie de bien vouloir me conduire au-delà vers l'inconscient. / L'inconscient ? Je ne connais pas cet arrêt. Boulevard des Italiens peut-être. / Non ! Au-delà. AU-DELA ! AU-DELA !/ Place de l'Opéra ?/ Non, AU-DELA dans l'imagination ! [...] », Ilarie Voronca, « Ora 10 dimineața » [Dix heures du matin], *op. cit.* Nous signalons également un rapprochement possible entre le dialogue mis en scène par Voronca et la position de Breton exprimée dans son article « Pourquoi je prends la direction de La Révolution Surréaliste », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, 1^{re} année, p. 3 : « Nous voulons, nous aurons l'au-delà de nos jours. Il suffit pour cela que nous écoutions que notre impatience et que nous demeurions sans aucune réticence, aux ordres du merveilleux. »

²⁰⁵ Dans son *Journal*, Geo Bogza témoigne avoir été à l'origine de l'entrée du verbe « paysanner », un calque du français, dans le jargon des surréalistes roumains. Référence explicite à l'œuvre d'Aragon de 1926, il exprimait « un sort de vagabondage, doublé de curiosité ». Voir Geo Bogza, *Journal*, *op. cit.*, p. 274-275. Parmi d'autres

œuvre culte des surréalistes roumains, *topos* également exploité par Breton, dans *Nadja*²⁰⁶, signalée dans la cinquième livraison d'*unu*.

Dans ce numéro, l'état d'esprit surréaliste est renforcé par une référence explicite à Aragon qui accompagne des extraits aléatoires tirés de son *Traité du style*, œuvre écrite au cours des années 1926-1927 et publiée peu après son adhésion au Parti Communiste Français, chez Gallimard, en 1928. Assignable à la deuxième partie non titrée de cet ouvrage hybride, hautement pamphlétaire, le collage de citations présenté en traduction fait écho au manque de cohérence volontaire de ce contre-traité. En outre, les extraits d'*unu* dégagent plutôt la dimension fictionnelle du texte d'Aragon et moins le côté référentiel, des jugements littéraires ou celui des digressions autobiographiques. Dans la même lignée se trouve la « présentation métaphorique de l'écriture »²⁰⁷ relevée par l'extrait retenu par la revue roumaine: « Mon style est comme la nature ou plutôt réciproquement. Suivez-moi bien par ces ruissellements et ces rochers. L'immense coupe-papier des routes ne connaît pas suffisamment la campagne. Il te faut un guide, à travers l'aisselle des forêts. [...] »²⁰⁸ est renforcée par ce qu'il convient de recenser comme une réponse d'ordre esthétique : « Combien elle est unique, intraduisible, la beauté d'Aragon. Combien on est maladroit dans les pages de cette intelligence qui 'tisse' des fils de laine. [...] Ce prestidigitateur qui forge les miroirs en mots, des rubans attachés à la boîte crânienne comme des bombons. »²⁰⁹

Pourtant, ce passage élogieux se trouve rejoint par une attitude plus organiquement adaptée au discours d'Aragon, qui se veut « une amende honorable aux journalistes »²¹⁰, une attaque de la littérature « des griffonneurs »²¹¹, du style « recette »²¹² et des tenants de l'institution critique. Résolument opposé à la réaction anti-surréaliste des années constructivistes, l'accueil des pages d'Aragon indique en échange un rapprochement du « système de comportements esthétiques »²¹³ surréaliste. Dans ce sens, l'exhortation d'*unu* :

termes similaires, on retrouve cette formule dans la correspondance des surréalistes ; voir la lettre de Sașa Pană à Geo Bogza du 24 novembre 1930, dans Mădălina Lascu [éd.], *Epistolar avangardist, op. cit.*, p. 95-96.

²⁰⁶ Voir *unu*, n° 5, septembre 1928, I^e année, p. 4.

²⁰⁷ Alain Trouvé, *Le roman de la lecture – critique de la raison littéraire*, « Discours critique et fiction dans le Traité du style d'Aragon », Bruxelles, Éditions Mardaga, 2004, p. 44.

²⁰⁸ Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, p. 168, cité dans *unu*, n° 6, octobre 1928, I^e année, p. 2.

²⁰⁹ « Dar ce incomparabilă, cât de intraductibilă e frumusețea lui Aragon. Cât de stângaci ești în paginile acestui creier 'tricotînd' prin lină. [...] Acest prestidigitator scoate cuvinte din oglinzi, panglici legînd din cutia craniană ca bomboane. » Notice sans signature, dans *Ibidiem*, p. 2.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 18.

²¹¹ *Ibidem*, p. 35.

²¹² « Messieurs les Nymphes, la littérature c'est vos petits rochers. La littérature, aux divers sens du mot, se nomme recette. Le style, qu'ici je défends, est ce qui ne peut se réduire en recettes. » *Ibidem*, p. 193.

²¹³ Pour cette formule qui affine le fonctionnement d'un « système d'adhésion », nous renvoyons à l'article de David Vrydaghs. « Si un processus d'adhésion est idéologique, il n'entraîne pas nécessairement l'adhésion à une

« Sortez tous, vous qui avez les langues desséchées, les cerveaux glabres. Comme un robinet ruisselant de lait et de miel, le doigt d'Aragon vous les trempera, vous les bouclera »²¹⁴ témoigne d'une adhésion alors en cours de constitution.

Cristian-Robert Velescu²¹⁵, historien et critique d'art, attire également l'attention sur un autre contexte qui marque chez les artistes roumains un degré supérieur d'assimilation de ce que Breton appelle dans le premier *Manifeste* les « gains que l'apport surréaliste est susceptible de faire réaliser »²¹⁶. C'est à la même époque que dans un entretien avec le critique d'art Ionel Jianu, reproduit dans la revue *Rampa* [Le Tremplin], le peintre Victor Brauner, en rentrant de son séjour parisien, parle de la « revue-manifeste 75 HP »²¹⁷, de son atelier²¹⁸ et de sa manière de peindre. Cet entretien qui précède d'une année l'exposition du Groupe d'Art Nouveau de 1929 de Bucarest, événement qui confirmera le surréalisme de Brauner, rend compte d'une vision esthétique sensiblement modifiée du peintre roumain par rapport à ses allégations constructivistes, cubistes et encore expressionnistes de sa période de collaboration à *Integral*. « [...] J'ai commencé à travailler dans un atelier. Une pièce large, bien éclairée, où j'étais seul avec moi-même. Je travaillais avec plaisir en me posant des problèmes plastiques, dessinant et me découvrant de temps à autre, à la lumière d'un accident imprévu. »²¹⁹

Si l'atelier de Brauner fait écho « au lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur soi-même »²²⁰ désigné par Breton dans le premier *Manifeste*

idéologie, qu'elle soit professionnelle ou générale, mais d'abord à un système de comportements esthétiques. David Vrydaghs, « La variation idéologique des systèmes d'adhésion », *op. cit.*

²¹⁴ Notice sans signature, dans *unu*, n° 6, *op. cit.*

²¹⁵ Cristian-Robert Velescu, *Victor Brauner d'après Duchamp sau drumul pictorului către un suprarealism 'bine temperat'* [Victor Brauner d'après Duchamp ou la voie du peintre vers un surréalisme 'bien tempéré'], Bucarest, Institut Culturel Roumain, 2007.

²¹⁶ André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, *op. cit.*, p. 14.

²¹⁷ « Nous sommes partis faire une revue-manifeste, '75 HP', qui devrait indigner les anciens. Nous n'avons pas voulu commencer par des théories esthétiques subtiles mais fastidieuses. Nous avons suscité du scandale, le seul moyen moderne de lancement. » Dans Ionel Jianu, « O contribuție la istoria modernismului la noi – Ce ne spune un pictor tânăr » [Une contribution à l'histoire moderne chez nous – Ce qu'un jeune peintre nous dit], *Rampa*, n° 1, 31 mars 1928, XIII, p. 1.

²¹⁸ En réponse à une enquête lancée en 1931, suite à l'exposition personnelle du peintre à la galerie Hasefer, par Petre Manoliu, le peintre surréaliste Corneliu Michăilescu insiste sur l'importance de l'atelier : « [L']atelier joue un rôle très important dans la composition de mes modestes élaborations [...] pourtant je suis assez prétentieux car il s'agit de deux ateliers dont j'ai absolument besoin. [...] l'un est minuscule, d'environ un décimètre carré, et l'autre, plus spacieux pourrait arriver jusqu'à quatre mètres. L'atelier minuscule, néanmoins vaste vu le pouvoir d'élargissement de ses murs, est la boîte crânienne, avec toute une centrale bien organisée de mécanismes et de réseaux. [...] il renferme un monde infini, en permanente modification, qui a l'avantage de pouvoir être emporté partout. », Voir Corneliu Michăilescu, Manuscrit D4, Archive de documentation du Musée d'Art de la Roumanie.

²¹⁹ Ionel Jianu, « O contribuție la istoria modernismului la noi – Ce ne spune un pictor tânăr », *op. cit.*

²²⁰ André Breton, « Composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet », *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 14.

comme condition sine qua non pour « ramener l'arbitraire » dans le « jeu surréaliste », l'ensemble du rituel décrit par celui qui deviendra « le peintre magique par excellence » ramène à la méthode surréaliste. Pas de place pour « le règne de la logique » ou pour « le contrôle de la raison »²²¹ dans le travail de Brauner, qui entend accueillir le hasard dans ses toiles par l'entremise « d'un accident imprévu ». Malgré tous ces conditionnements qui placent le peintre sous l'influence du surréalisme, Brauner élude les étiquettes, à la manière d'un Breton²²², et refuse de se faire annexer par telle ou telle orientation artistique. « Je me cherche. J'évolue incessamment. Je n'ai pas de genre spécial, ni une croyance précise. Je suis peintre. Je ne me limite pas aux domaines de la pensée et je me laisse guider par la sensibilité. C'est le seul moyen de faire de la peinture. »²²³

Selon Velescu²²⁴, l'intérêt que Brauner prend au surréalisme remonte à son premier séjour parisien, qui le place dans une proximité temporelle, en rien négligeable, selon le critique d'art roumain, de l'exposition collective « La peinture surréaliste » organisée le 14 novembre 1925 à la Galerie Pierre à Paris. Faisant suite à une présentation particulière des dessins automatiques de Masson, en février 1924 à la Galerie Simon, et à l'exposition des œuvres surréalistes de Miro, réunies le 12 juin 1925 par la Galerie Pierre, l'exposition collective affichait des toiles d'Arp, de Chirico, d'Ernst, de Klee, de Masson, de Miro, de Picasso, de Roy ou de Man Ray, tandis que sa préface avait été réalisée par Breton et Desnos. Si aucun nom de peintre ne fut retenu parmi ceux qui ont fait « acte de surréalisme absolu », l'avènement de cette exposition annonçait plutôt l'extension future du surréalisme vers le domaine plastique qu'elle ne consacre le label de « peinture surréaliste », encore très controversé à l'époque du premier *Manifeste*. Ainsi, en dépit de ses propres préoccupations picturales, Pierre Naville fut un de premiers à contester l'inclusion de la peinture parmi les activités surréalistes, position défendue dans la troisième livraison de *La Révolution Surréaliste* : « Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de *peinture surréaliste*. Ni les traits du crayon livré au hasard des gestes, ni l'image retraçant des figures de rêve, ni des fantaisies

²²¹ André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, op. cit., p. 4.

²²² « Je m'opposerai toujours à ce qu'une étiquette*, prête à l'activité de l'homme dont nous persistons le plus à attendre un caractère absurde et restrictif. (*Fut-ce l'étiquette 'surréaliste') », André Breton, « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution Surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, 1^{ère} année, p. 30.

²²³ Ionel Jianu, « O contribuție la istoria modernismului la noi – Ce ne spune un pictor tânăr », op. cit., p. 2.

²²⁴ Dans son volume consacré à Brauner, Velescu insiste sur « le haut coefficient de probabilité » d'un premier contact direct du peintre roumain avec le surréalisme français lors de son séjour parisien de 1925. L'exposition surréaliste organisée à la Galerie Pierre lui a donné l'occasion d'emprunter « une teinte stylistique surréaliste » qu'il était censé perfectionner ultérieurement. Voir Cristian-Robert Velescu, *Brauner d'après Duchamp*, op. cit., p. 31.

imaginatives, c'est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiées. »²²⁵ À ce même propos, en 1926, dans les *Cahiers d'art*, Desnos écrit : « On a reproché souvent au surréalisme d'être inapplicable à la peinture. »²²⁶ En contrepartie, ayant repris la direction de la revue assurée auparavant par Naville et Péret, Breton se montre plus flexible quant aux limites d'une œuvre plastique en rapport avec le surréalisme, mais ne lève pas le doute quant à la valeur révolutionnaire de cette notion. Dans la série d'articles regroupés sous le titre « Le Surréalisme et la Peinture »²²⁷ entamée dans le quatrième numéro de *La Révolution Surréaliste* en juillet 1925 et conclue en octobre 1927, il fait office de négociateur d'un nouveau statut de la peinture. « Absolument moderne », celle-ci n'est plus une peinture des « salles glissantes des musées »²²⁸, du monde extérieur, assujettie au principe imitatif. « L'œuvre plastique, affirme-t-il, pour répondre à la nécessité des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se réfèrera donc à un *modèle purement intérieur* ou ne sera pas. »²²⁹

Si depuis 1924²³⁰ les noms des peintres surréalistes s'imposent au public, avec Max Ernst, Magritte (1927) ou Dali (1929) en chef de file, la peinture surréaliste serait, selon Breton, toujours à la recherche de « sa raison d'être »²³¹. Pourtant, bien que son attitude reste tranchante quant à « la faillite complète de la critique d'art »²³², au « génie perdu »²³³ de Chirico, à l'amour qu'éprouve Braque pour « la règle qui corrige l'émotion »²³⁴, ou – attitude très marquée – à la « valeur marchande accordée aux œuvres plastiques »²³⁵, il faut bien dire

²²⁵ Nous rappelons qu'en dépit de ses propres préoccupations picturales, Pierre Naville fut un des premiers à contester la notion de « peinture surréaliste », position défendue dans la troisième livraison de *La Révolution Surréaliste* : « Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de *peinture surréaliste*. Ni les traits du crayon livré au hasard des gestes, ni l'image retraçant des figures de rêve, ni des fantaisies imaginatives, c'est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiées. », Pierre Naville, *La Révolution Surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, I^{ère} année, p. 27, [Souligné dans le texte.]

²²⁶ Robert Desnos, « Surréalisme », *Cahiers d'art*, n° 8, vol. 1, 1926, p. 31.

²²⁷ Les articles de Breton publiés dans les numéros 4 (15 juillet 1925), 6 (le 1^{er} mars 1926), 7 (15 juin 1926) et respectivement le numéro double 9-10 (le 1^{er} octobre 1927) de *La Révolution Surréaliste* seront réunis dans un volume homonyme paru chez Gallimard en 1928.

²²⁸ « Or, je l'avoue, j'ai passé comme un fou dans les salles glissantes des musées : je ne suis pas le seul. », André Breton, « Le Surréalisme et la Peinture », *La Révolution Surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, I^{ère} année, p. 27.

²²⁹ *Ibidem*, p. 28. [Souligné dans le texte.]

²³⁰ Pour une présentation complète des expositions surréalistes organisées entre 1924 et 1928 voir José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 89.

²³¹ André Breton, « Le Surréalisme et la Peinture », *La Révolution Surréaliste*, n° 9-10, le 1^{er} octobre 1927, III^e année, p. 41.

²³² André Breton, « Le Surréalisme et la Peinture », *La Révolution Surréaliste*, n° 6, le 1^{er} mars 1926, II^e année, p. 30.

²³³ *Ibidem*, p. 3.

²³⁴ « C'est que Braque 'aime la règle qui corrige l'émotion', alors que je ne fais, moi, que nier violemment cette règle », André Breton, « Le Surréalisme et la Peinture », *La Révolution Surréaliste*, n° 6, *op. cit.*, p. 31.

²³⁵ André Breton, « Le Surréalisme et la Peinture », *La Révolution Surréaliste*, n° 9-10, *op. cit.*, p. 36.

que cette tentative pour situer la peinture équivaut en son ensemble à une mise en cause de la Révolution, de la portée révolutionnaire d'une œuvre, qu'elle soit poétique ou plastique.

La Révolution, sur la définition de laquelle on ne peut aujourd'hui que s'entendre, nous la verrons et elle aura raison de nos scrupules. C'est devant elle et seulement devant elle que je juge d'assigner le meilleur des hommes que je connais. La responsabilité des peintres, comme de tous ceux à qui est échu en redoutable partage d'empêcher, dans le monde d'expression qu'ils servent, la survivance du signe à la chose signifiée, alors à l'heure actuelle cette responsabilité me paraît lourde, et en général assez mal de supporter. [...] La portée révolutionnaire d'une œuvre, ou sa portée tout court, ne saurait dépendre du choix des éléments que cette œuvre met en jeu. De là la difficulté d'obtention d'une échelle rigoureuse et objective des valeurs plastiques en un temps où l'on est sur le point d'entreprendre une révision totale de toutes les valeurs [...].²³⁶

Pour ce qui est de l'influence exercée par les prises de positions des surréalistes et par les débats engageant le sujet de la peinture ou autre sur le milieu artistique roumain, nous soulignons qu'autant *La Révolution Surréaliste* que les tracts ou les ouvrages publiés depuis le premier *Manifeste* étaient largement connus à Bucarest et dans ses périphéries. Sans ignorer la forte probabilité d'une rencontre « sur le vif » avec le surréalisme lors de l'exposition collective de 1925, il nous semble que c'est dans la lignée des études de Breton sur « Le Surréalisme et la Peinture » et de toute l'atmosphère intellectuelle qui s'y rattache qu'il serait pertinent de chercher les motivations possibles de l'attitude de Brauner en 1928.

Brauner ne pouvait pas se sentir proche des surréalistes, en raison d'une position ambiguë quant à l'apport de la peinture au Surréalisme, sommée de défendre sa spécificité notamment dans le domaine de l'automatisme pictural, ou en ce qui concerne son alignement sur les principes oniriques, deux dimensions essentielles qui jalonnent la fameuse définition du surréalisme²³⁷. Si lors de la deuxième exposition collective du Groupe d'Art Nouveau de 1929 Brauner et Michăilescu font preuve d'un surréalisme empirique²³⁸, en non pas doctrinaire, thèse défendue par Velescu, ou d'un surréalisme par contamination, selon Ion Pop²³⁹, le refus d'assumer une identité surréaliste reconduit à l'attitude du groupe surréaliste

²³⁶ André Breton, « Le Surréalisme et la Peinture », *La Révolution Surréaliste*, n° 6, *op. cit.*, p. 30.

²³⁷ « SURREALISME, n.m. Automatisme psychique par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, *soit de toute autre manière*, le fonctionnement réel de la pensée. [...] ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'association négligées jusqu'à lui, à *la toute-puissance du rêve*, au jeu désintéressé de la pensée. [...], André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, *op. cit.* [C'est nous qui soulignons.]

²³⁸ Nous renvoyons pour cette hypothèse à l'étude de Cristian-Robert Velescu, *Victor Brauner d'après Duchamp*, *op. cit.*, p. 45 et p. 49-50.

²³⁹ Concernant le sens que Ion Pop donne à ce phénomène de rapprochement du surréalisme « par contamination », il s'agirait « d'un commerce libre avec les idées des diverses avant-gardes, parmi lesquelles le surréalisme avait commencé par tenir une place de choix ». Voir Ion Pop, « Repères pour une histoire du surréalisme roumain », *Mélusine*, n° XI, « Histoire-historiographie », 1990, p. 151.

français qui met, tel le titre d'une étude d'Aragon²⁴⁰ de 1930, *la peinture au défi*. Ainsi, en ce qui concerne la relation du surréalisme à l'art, domaine de référence qui conforte la vocation de Brauner, il faut distinguer entre l'influence effective du surréalisme et les intentions des peintres, qui tels un Picasso ou un Miro n'ont pas cherché à mettre leur art au service du seul surréalisme, mais l'ont considéré comme une source qui pouvait stimuler leur peinture jusqu'à un certain point.

À cette influence s'ajoutent les divers obstacles directement liés aux conditionnements locaux, qui – comme nous l'avons déjà souligné – décalent la réponse de la scène artistique roumaine. Nonobstant, l'exposition de Bucarest de 1929 qui regroupait une série d'aquarelles de Brauner au titre révélateur, « Introvisions », survient au moment où le douzième et dernier numéro de *La Révolution Surréaliste* glorifie la peinture et le cinéma²⁴¹. Le label « peintres surréalistes »²⁴² attribué à Arp, Chirico, Ernst, Magritte, Miro, Picabia, Picasso et Tanguy équivaut à un transfert de capital symbolique sur le compte de la peinture, aspect que ce numéro ne cesse de renforcer par la publication d'un feuillet publicitaire visant « La Femme 100 têtes d'Ernst » (précédée d'un « Avis au lecteur » écrit par André Breton), des reproductions d'œuvres plastiques ou les deux interventions de Magritte, « Les mots ou les images » et le montage²⁴³ au photomaton autour d'un tableau, « La femme cachée » (1929), (**Fig. 52.**) montrant les portraits de seize surréalistes les yeux clos.

Du côté roumain, il faut souligner que si le volume de Breton de 1928, *Le Surréalisme et la Peinture*²⁴⁴ ne passe pas inaperçu dans les colonnes d'*unu*, une attention particulière est accordée à la douzième livraison de *La Révolution Surréaliste*²⁴⁵, signalée avec promptitude par la revue. Fortement marquée par l'exposition de 1929, l'atmosphère surréaliste de

²⁴⁰ On fait ici référence à l'essai « La Peinture au défi », qui préface le catalogue de l'exposition collective de collages organisée à la Galerie Goemans, à Paris, en mars 1930. Le catalogue reproduit des œuvres réalisées par Arp, Braque, Dali, Derain, Duchamp, Ernst, Lissitsky, Magritte, Man Ray, Miro, Picabia, Picasso, Rodtchenko et Tanguy. En ce qui concerne cet ouvrage, la déclaration de Pană montre le degré d'assimilation du surréalisme français à Bucarest. « Pour *unu* et pour mon plaisir personnel, j'ai traduit un essai d'Aragon, *La peinture au défi*. Je l'ai fait publier en feuillet dans la rubrique 'Aquarium'. », Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 320.

²⁴¹ Le scénario d'*Un Chien Andalou* de Louis Buñuel et Salvador Dali est publié dans le numéro 12 de *La Révolution Surréaliste*. Dans une notice de Buñuel précédant le texte on peut lire la déclaration suivante : « La publication de ce scénario est la seule que j'autorise. Elle exprime, sans aucun genre de réserve, ma complète adhésion à la pensée et à l'activité surréaliste. *Un Chien Andalou* n'existerait pas si le surréalisme n'existait pas. », Louis Buñuel, *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, V^e année, p. 34.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ René Magritte, « Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt », *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, V^e année, p. 73.

²⁴⁴ Voir la rubrique « Vestiaire : Livres, Films, Commentaires, Notes », *unu*, n° 14, juin 1929, II^e année, p. 6.

²⁴⁵ Autant le sommaire que les illustrations et les indications techniques de *La Révolution Surréaliste*, n° 12 de décembre 1929 sont reproduits par la rubrique « Vestiaire : Livres, Revues, La chaise électrique ». Voir *unu*, n° 21, janvier 1930, III^e année, p. 8.

Bucarest fait écho à la légitimité récemment conquise par la peinture dans les milieux artistiques parisiens :

Sans de vaines promesses et sans subventions, mais avec une régularité et une force qu'aucune des publications de chez nous n'ont éprouvées, 'unu' entre dans sa troisième année de parution. Doit-on signaler encore ce que la revue signifie pour la purification de notre art et de notre littérature ? [...] Le poème, la peinture et toute manifestation de l'esprit ont retrouvé dans 'unu' une pièce dont les fenêtres large ouvertes donnent sur un paysage aux sapins et sur des chutes d'eau sans entraves.²⁴⁶

On ne saurait sous-estimer l'importance de l'année 1929 pour l'évolution de l'avant-garde roumaine, car c'est le moment d'une affirmation identitaire d'*unu* dans une direction manifestement surréaliste et – pour beaucoup d'artistes, poètes et plasticiens confondus – elle marque l'avènement d'un nouveau régime de création et d'un nouveau rapport critique à l'art qui convergent vers le surréalisme. Dans ce scénario temporel – comme on peut déjà l'entrevoir – le rôle de Brauner s'avère essentiel sous plusieurs aspects.

Ce futur membre du groupe surréaliste de Breton, privilège – il faut le dire – réservé aux peintres, est le premier artiste au compte duquel on inaugure les références directes au surréalisme dans les pages d'*unu*. Il est également une personnalité qui s'impose par l'originalité des techniques surréalistes véhiculées et par le discours critique qui accompagne sa pratique picturale. Dans l'espace d'une année, l'évolution graduelle du peintre qui se découvrait en 1928 « à la lumière d'un accident imprévu », signe indéniable de l'intervention du hasard, vers l'époque des « Introvisions » (1929) est organiquement liée à son rapprochement au surréalisme et à ses préceptes. Ainsi, dans le texte du catalogue d'exposition qui porte la signature du peintre, on lit les déclarations suivantes :

Il est incontestable de voir dans le moment où la peinture s'oppose par un problème au peintre, tout en le transformant pas seulement en artisan mais en rêveur, qu'elle finit par lui imposer une personnalité. [...] Il y a en nous tout un réflexe de la nature que je prends comme point de départ et dont je prends les résultats comme appui. Grâce à ce réflexe je parviens à une indifférence totale par rapport à la nature concrète. [...] L'atelier et le temps matériel deviennent redondants. [...] À travers les images et les analyses pour les 'introvisions' j'envisage la création d'un nouveau seuil de la peinture, caractérisé par un mouvement issu d'un dynamo de l'esprit, non-imprégné par des éléments pris tels qu'ils existent dans la nature. [...] Au-delà de tous les principes plastiques, c'est la vision intérieure, l'instinct qui prédominent. [...] Si une nécessité psychologique m'impose de

²⁴⁶ « 'Unu' fără promisiuni neținute și fără subvenții, cu o regularitate și tărie pe care nici una din publicațiile de aici n-au dovedit-o, intră în al III-lea an de apariție : Trebuie să semnalăm odată ce înseamnă această revistă pentru purificarea literaturii și artei de la noi ? [...] Poemul, pictura și orice manifestare a spiritului au găsit în *unu* o cameră cu ferestrele deschise cu un piasagiu de brazi cu o calcată de ape în libertate. » La rubrique « Vestiaire : Livres, Revues, La chaise électrique », *Ibidem*.

créer, par exemple, un oiseau qui n'a pas de correspondant fidèle dans la réalité, rien ne m'empêchera de le réaliser tel que je me le suis imaginé.²⁴⁷

Un tel exposé s'ajoute inmanquablement à la thèse de Breton de 1925 concernant le « modèle purement intérieur » de l'œuvre plastique, défini comme le seul moyen à fournir une « révision » de la réalité apte à arracher l'homme au fond matériel qui s'est emparé de la vie intérieure. La proximité de Brauner au surréalisme n'est pas exclusivement un retour sur les pas de Breton, de Man Ray ou de Duchamp, parcours obligatoire et implicite, mais elle indique une prise sur soi de l'usage surréaliste du monde et une complicité au « trésor collectif »²⁴⁸. Les échos au *Second Manifeste du Surréalisme*²⁴⁹ et notamment aux aspects concernant l'esthétique surréaliste de l'image attachée à traduire « une force psychique par un moyen qui n'est pas autre que la descente vertigineuse en nous »²⁵⁰ témoignent une fois de plus de l'avènement d'une synchronisation par rapport au centre. Au même temps, le discours de Brauner rejoint les préoccupations de ses amis poètes, tels Voronca, Bogza ou Roll, qui misent eux aussi sur « le miracle d'une poésie nouvelle »²⁵¹ et sur « une écriture imprécise »²⁵² qui renie l'illusion de la pensée exacte et les dogmes de la littérature officielle. Amplement élaborée tout au long de la carrière du peintre, la théorie des « introvisions », telle qu'elle se présente en 1929, serait à voir comme un geste d'adhésion et une participation directe à la ligne théorique du mouvement, à un moment où le surréalisme se faisait incriminer par ses transfuges.

La solution surréaliste est également un objet de convoitise pour le peintre Corneliu Michăilescu, participant lui aussi aux côtés de l'ancienne garde constructiviste, à l'instar de Janco, Maxy ou Teutsch, à l'exposition de 1929. Contre l'imitation ou la banalisation de l'art et encore contre le regard biaisé des défenseurs de l'ordre et de la tradition qui récusent la valeur de « l'activité psychique », de « la génialité créatrice au service d'un nouveau idéal esthétique », de « la création pure »²⁵³, Michăilescu joue le rôle de promoteur d'une nouvelle

²⁴⁷ Victor Brauner, « La deuxième exposition du Groupe d'Art Nouveau (Milița Petrașcu, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Mattish Teutsch, Victor Brauner, L. Brătășanu) », texte de catalogue, Bucarest, 1929.

²⁴⁸ « L'artiste [...] est brusquement mis en possession de la clé d'un trésor, mais ce trésor ne lui appartient pas, il lui devient impossible, même par surprise, de se l'attribuer : ce trésor n'est autre que le trésor collectif. » Dans André Breton, « Position politique du surréalisme » [1935], *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 420.

²⁴⁹ « Pourquoi *La Révolution Surréaliste* avait cessé de paraître. Second Manifeste du surréalisme », *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, V^e année.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 5.

²⁵¹ Gheorghe Dinu [Stephan Roll], « La lampe d'Aladin », *unu*, n° 12, *op. cit.*, p. 2.

²⁵² Ilarie Voronca, « Entre moi et moi », *unu*, n° 19, novembre 1929, II^e année, p. 2.

²⁵³ Nous résumons ici l'intervention de Corneliu Michăilescu dans le catalogue de l'exposition de 1929. Toutes les citations indiquées par des guillemets appartiennent à l'auteur. Voir Corneliu Michăilescu, « La deuxième exposition du Groupe d'Art Nouveau, *op. cit.*

sensibilité. « Le matérialisme de l'époque, écrit-il, se trouve corrigé par la tendance de poétisation et de purification de la sensibilité créatrice. [...] Nous vivons l'époque de la poésie plastique. »²⁵⁴

Bien qu'il escamote toute mention au surréalisme, comme d'ailleurs à l'avant-garde dans son ensemble, l'accord de fond sur un éloignement programmatique de la représentation mimétique et sur le potentiel d'une vision synchrétique de l'art, « la poésie plastique »²⁵⁵, indique un glissement de ces rapports dans la direction du surréalisme, qui sera de plus en plus présent dans le paysage culturel roumain de l'époque. Cette tendance est confirmée chez Michăilescu par une série de toiles réalisées en 1930, « des aquarelles au coloris hallucinant »²⁵⁶, très proches de l'influence de Brauner, qui se désolidarisent manifestement du cubisme ou de l'expressionnisme, aboutissant à ce que Stephan Roll appelle « une poétique onirique, avoisinant le surréalisme »²⁵⁷. À son tour, Maxy, le directeur de l'Académie d'Arts décoratifs, siège des expositions du Groupe d'Art Nouveau, soulignera lui aussi, à l'occasion d'une exposition personnelle du peintre, les éléments de souche surréaliste qui caractérisent l'œuvre de Michăilescu, tels la synthèse de plans artistique et graphique ou la « traduction spontanée »²⁵⁸ d'un ensemble de nature psychique.

Pour ce qui est de l'accueil que les membres d'« Unu » font à cette nouvelle vision plastique, il faut bien dire que les réponses, dans leur unanimité, convergent vers le surréalisme, formulé sans hésitation aucune. Ainsi, dans la rubrique « Court-circuit » de mars 1929, Stephan Roll s'arrête longuement sur l'évolution stylistique de Brauner, à commencer par l'étape de *75HP*, secondée par les tentations de l'expressionnisme ou du « constructivisme froid », pour insister sur une époque plus authentique des « révélations »²⁵⁹ de la subjectivité comme « une table de dissection », de « l'intro-structure » et de la beauté décomposée du rêve. En l'érigant en « soldat littéraire », statut spécifique, selon l'auteur, aux promoteurs des

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ L'avènement d'une « poésie plastique », devinée par Michăilescu, rejoint une forte préoccupation pour l'image revendiquée par les poètes. Ion Pop parle du « caractère figuratif du langage » et d'une « célébration du regard » chez Voronca, surnommé « le milliardaire d'images » par le critique Eugen Lovinescu. Voir Ion Pop, *A scrie si a fi : Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei* [Ecrire et être : Ilarie Voronca et les métamorphoses de la poésie], Bucarest, Cartea Românească, 2007, p. 223 et p. 271.

²⁵⁶ Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 399. En employant la même terminologie pour se référer à Corneliu Michăilescu, ancien membre du groupe de *Contimporanul*, le critique d'art Andrei Pintilie souligne : « C'est aux alentours de 1930 qu'il a commencé à intensifier la force 'hallucinante' de l'image, moins par une structuration quasi minérale de celle-ci, que par une grande inventivité formelle et par la manipulation d'une matière colorée expressive. » Voir Andrei Pintilie, *Ochiul în ureche* [L'œil dans l'oreille], Bucarest, Meridiane, 2002, p. 45. Le point culminant de ce changement de vision est atteint en 1933, lorsque le peintre se soumet volontairement à une série d'expériences à la mescaline, supervisées par le neurologue Gheorghe Nisipeanu.

²⁵⁷ Stephan Roll, *apud* Andrei Pintilie, *op. cit.*, p. 48.

²⁵⁸ M. H. Maxy, « La plastique de Corneliu Michăilescu », *unu*, n° 34, mars 1931, IV^e année, p. 10.

²⁵⁹ Stephan Roll, « Court-circuit. Victor Brauner », *unu*, n° 11, mars 1929, II^e année, p. 3.

grandes révolutions artistiques du début du XX^e siècle, Roll met en évidence la collaboration²⁶⁰ serrée entre la peinture et la poésie : « Aux côtés de Maxy et de Marcel Iancu, Victor Brauner est le peintre de la littérature roumaine. Dans le domaine de l'émotion pure, dans l'intuition, dans l'expression des émotions, Victor Brauner est le plus grand poète. »²⁶¹

Bien que cette association des arts fasse écho à la période intégraliste, il y a néanmoins une différence d'accent et de conjecture entre les deux visions. Tandis que l'identité intégraliste est inséparable de l'idée de synthèse, d'un décloisonnement des arts, l'identité d'*unu* vise la synchronisation des arts et permet l'affirmation d'une poétique individuelle. Lorsque vers la fin des années 20 *Contimporanul* est en manque de communauté, le groupe « Unu » se profile comme une identité collective, il est le fruit d'un effort de solidarité émanant des « prérogatives de l'art »²⁶².

L'usage de la rhétorique encomiastique dénote non seulement l'admiration pour la personnalité de Brauner, mais en subsidiaire, il exprime une célébration d'un projet communautaire et de l'alliance entre les diverses branches d'un programme intellectuel commun. Nonobstant, il ne faut pas négliger un aspect également important, qui concerne l'auteur de l'article, Stephan Roll, et notamment son ample connaissance du mouvement parisien et de ses lignes de force. Pourtant, malgré son statut de membre fondateur de la revue, son rôle décisif dans l'orientation idéologique d'*unu* ou le fait qu'il était devenu l'esprit tutélaire du « Siècle », le lieu de rencontre des avant-gardistes, Roll, comme la plupart de ses collègues, sera peu enclin à se vouer à des préoccupations théoriques. À remarquer qu'un des traits distinctifs de ce genre d'articles-éloge, qui souscrivent à la logique d'une rubrique permanente, est la mise en valeur d'une « surréalisation » des ressources critiques. Indicateur d'un degré élevé d'assimilation du surréalisme et d'une intensification de la conscience poétique des avant-gardistes roumains, l'éloge de Brauner, « le sommet de notre sensibilité »²⁶³, ressortit à la fois comme témoignage réel de lecture critique et comme une manière de faire crédit au mouvement français :

Son acheminement vers le surréalisme est incontestable. C'est la peinture où il se retrouve avec soi-même, dans laquelle il se complaît, et cela pas seulement grâce à l'appellation surréalisme ; il n'y a pas de formule pour la perspective intérieure. [...] La chimie du rêve,

²⁶⁰ « Jamais la peinture, dans sa manifestation et dans son élan, n'a-t-elle été plus alignée sur la poésie que lors des dernières révoltes artistiques. Dans leur manifestation, le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme les ont représentées comme valeurs égales. » *Ibidem*.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² « Son amitié avec Voronca, Roll et Sernet est commandée par l'art, par ses prérogatives. Ses premières illustrations paraissent sur le premier livre de Voronca [...] », *Ibidem*.

²⁶³ *Ibidem*.

la spontanéité étrange, la corrélation entre la matière et la psychose, il les retrouve dans le surréalisme. Le surréalisme, à son tour, en tant que peinture spontanée, l'intègre.²⁶⁴

C'est toujours dans le numéro 11 de la revue, qu'Ilarie Voronca intervient lui aussi, en première page, sur le même sujet de l'exposition du Groupe d'Art Nouveau. En débattant de la réussite artistique de Brauner, Voronca oriente sa chronique à partir d'un schéma de références de souche surréaliste qui rejoint les réflexions de Breton²⁶⁵ sur le rapport entre la peinture et la photographie. Voronca jalonne l'œuvre du peintre en soulignant ses relations avec la poésie, l'anti-mimétisme, l'éloignement des recherches formelles (de la vieille garde intégraliste) et de « la bosse du 'matérialisme' »²⁶⁶, l'appel à la sensibilité, la révélation du sommeil et du rêve, le renouveau spiritualiste du monde.

Tel un poème, un dessin ou un tableau doit enrichir la sensibilité et l'œil avec de nouvelles possibilités de révélation. La REVELATION. Par un filet de lumière, Victor Brauner arrache les poissons de formes à l'obscurité intérieure ou extérieure pour leur faire casser l'écorce du quotidien et de l'habitude, pour faire apporter la torsion d'un ver d'azur sur les tables remplies de manuels et journaux. Autant de rêves que de navires ensevelis en nous.²⁶⁷

Ainsi, couvrant une actualité plastique dont il crédite la nouveauté, sous la plume de Voronca, l'éloge à Brauner permet de faire un bilan de la révolte d'*unu* et de transformer le discours critique en un espace d'accueil pour le surréalisme.

La même chose vaut, quoique dans une moindre mesure, pour la déclaration épistolaire de Sașa Pană qui reconnaît explicitement l'originalité et la spécificité de l'attitude esthétique de son ami peintre : « Brauner est étonnamment nouveau, avec des touches surréelles, des introvisions. Il est le créateur d'un courant nouveau. »²⁶⁸ Dès lors, nous pouvons assigner ces quelques lignes de Pană à un effet de lecture « d'un courant nouveau » et à y recourir comme à un témoignage matériel sur une manière de concevoir l'œuvre qui émane du surréalisme.

La convergence des attitudes des membres d'« Unu », qui participent à travers des textes périphériques (chroniques, lettres, mais pas de manifestes) à la construction d'une

²⁶⁴ « Descinderea lui, de aci, spre suprarealism, devine neînlăturată. E pictura în care el se va găsi, se va complăce ; formula nici nu există perspectivei interioare, manierei de a-i spune astfel de asemenea. [...] Victor Brauner pictează conform lui, din repulsiunile subzistente în el. În suprarealism el găsește chimia visului, spontaneitatea ciudată, corelația între materie și psihoză. Suprarealismul ca pictura spontană îl integrează ». *Ibidem*.

²⁶⁵ Voir André Breton, « Le Surréalisme et la Peinture », *La Révolution Surréaliste*, n° 9-10, *op. cit.*, p. 40-41.

²⁶⁶ Ilarie Voronca, « Victor Brauner », *unu*, n° 11, *op. cit.*, p. 1.

²⁶⁷ « Asemeni unui poem, un desen ori un tablou, trebuie să înăvutească sensibilitatea și ochiul cu noi posibilități de revelație. REVELAȚIA. Cu o undiță Victor Brauner scoate la iveală, din întunerecul din el sau din afară, peștii formelor care sparg coaja de cotidian și de obicinuință, să aducă pe mesele cu manuale și gazete zvârcolirea unui vierme de azur. Atâtea visuri, câte corăbii scufundate în noi. » *Ibidem*.

²⁶⁸ Lettre de Sașa Pană à Geo Bogza, datée du 12 avril 1929, dans *Epistolar avangardist*, *op. cit.*, p. 72.

identité, se voit également confirmée par le secteur de la presse invariablement associé à leur propre action de refus. Si dès la parution de la revue, le « chœur anti-unu »²⁶⁹, selon l'expression de Sașa Pană, est généralement sévère, lançant des accusations d'« anarchisme esthétique », d'« arnaque littéraire » à l'égard des avant-gardistes ou les traitant d'« ennemis du peuple »²⁷⁰, un des critiques réputés de l'époque, Petru Comarnescu, signe une chronique sans parti-pris à l'adresse de Brauner. Nous rappelons que Comarnescu, figure controversée du milieu littéraire et artistique, proche de « la Jeune génération », est à l'origine d'une série d'enquêtes²⁷¹ sur la spécificité nationale dans l'art, accueillie par le quotidien *Politica* [La Politique], lancé en janvier 1927. Néanmoins, Comarnescu accueille avec faveur les toiles de Brauner présentées en 1929 et sa chronique rend compte non seulement de l'esprit progressiste de celui qui deviendra un des plus respectés exégètes roumains de Brancusi, mais également d'une compréhension nuancée du surréalisme.

La position de M. Victor Brauner est très critique. Son surréalisme aurait pu tout simplement relever de la littérature, et non pas de la poésie, comme le voulait la pictopoésie, si ce n'était pour la cuirasse plastique. Ainsi, sa vision intérieure inondée par la 'libido' et par des reflexes paralogiques devient le squelette subtile et intime, parfois intrinsèque à la matière plastique. [...] Cette ambiance uni-expressive reconduit au rêve, l'imagination du sommeil forgeant une réalité intrinsèque qui nous dénuie de notre contenu rationnel. [...] Même du point de vue plastique, nous sommes persuadés [...] qu'à travers des moyens fort différents, des éclats de sincérité, perdus ou retrouvés dans le contact sensible et mystérieux de la communication esthétique, une bonne partie de ses dessins hypersensibles bâtissent le conte de l'inconscient humain.²⁷²

Nourrie notamment du premier *Manifeste*, la chronique de Comarnescu est une attestation des attaches esthétiques du peintre et une confirmation de l'extérieur – voire, dans la presse de masse²⁷³ – du rayonnement du surréalisme dans les milieux artistiques roumains. La posture artistique « critique », le statut ontologique de la poésie, la peinture comme expérience du langage, l'impact profond de la matrice du rêve et de l'imagination saisies par Freud, le rôle de la sexualité, l'« étrange synthèse » des matériaux « authentiques et mystérieusement fantastiques » muant les « sections de l'inconscient » en « sensations graphiques »²⁷⁴, tout cela conduit le critique roumain à conclure à un nouvel ordre de l'art capable de renverser

²⁶⁹ Parmi les revues qui formaient « le chœur anti-unu », Sașa Pană compte : *Opinia* [L'Opinion], *Cuvantul* [Le Mot], *Poporul român* [Le peuple roumain], *Falanga* [La Phalange], *Viața literară* [La vie littéraire] etc. Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 232.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ Dans ses grandes lignes, l'enquête de Comarnescu se proposait de déceler « l'âme roumaine » dans l'art ancien et moderne, afin de faire jour sur la spécificité identitaire du phénomène artistique autochtone.

²⁷² Petru Comarnescu, « L'exposition du groupe d'art nouveau. Chronique plastique », *Ultima oră*, n° 88, 20 avril 1929, II^e année, p. 2.

²⁷³ Lancé à la fin de l'année 1928, le quotidien *Ultima oră* était un organe de presse populaire, de large circulation. Petru Comarnescu était le responsable de la « deuxième page » culturelle du quotidien.

²⁷⁴ La suite d'expressions citées est tirée de l'article de Comarnescu. Voir Petru Comarnescu, « L'exposition du groupe d'art nouveau. Chronique plastique », *op. cit.*

autant « la communication esthétique » que les fondements rationnels de la compréhension du monde.

Le consensus sur le surréalisme de Brauner – qui ressort avec une insistance particulière pendant cette première époque d'indétermination identitaire – vu comme système de pratiques esthétiques et comme grille de lecture légitime des « introvisions » du peintre, confère une valeur constituante à ses recherches de 1929. À son tour, la médiatisation de l'exposition permet l'affirmation d'un projet intellectuel commun, inséparable du milieu surréaliste français, et aide à fixer une identité plus cohérente à la revue *unu*. Une catégorie à part, car ils font partie d'une expérience vécue et partagée entre pairs, les textes critiques contribuent à la dissémination de l'information concernant le surréalisme vers le public et constituent un facteur décisif pour la compréhension de ce mouvement artistique. L'impact stimulant des premiers contacts avec le surréalisme et des débats mis en circulation à Paris donne un nouveau souffle aux efforts de renouvellement artistique de Roumanie et contribue à la formation d'un groupe cosmopolite, à l'écart de toute atmosphère officielle. Aux côtés de la revue, l'exposition acquiert un caractère structurant de la vie artistique, s'élevant en lieux d'échange, de confrontation et de bilan. Si vers 1929 l'investissement artistique de chacun des participants à l'aventure surréaliste du groupe « Unu » est plus facile à tracer, cette première période est à délimiter comme un espace de transition vers un engagement collectif qui – tel qu'il a été illustré par les prises de position de Voronca, Roll ou Brauner – privilégie le surréalisme.

4.2. Le surréalisme en 1929

Au début des années trente, suite à une période (1926-1929) reconnue au demeurant comme « la plus éclatante »²⁷⁵ du point de vue de la production artistique et inséparable d'un virage politique des membres du groupe de Breton, le surréalisme français entre dans une époque de troubles identitaires que la publication du *Second Manifeste du Surréalisme*, en décembre 1929, ne fait que confirmer. Sur fond d'un débat sur l'engagement politique en cours depuis 1927, qui impliquait la participation des surréalistes aux activités du Parti Communiste, le groupe de Breton est affecté par une longue série de divergences internes. Rapproché dans un premier temps des surréalistes bruxellois et visant notamment la collaboration de Nougé,

²⁷⁵ « L'époque comprise entre 1926-1929 apporte une floraison d'œuvres surréalistes qui est souvent reconnue comme la plus éclatante. [...] », André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952, p. 134-135.

Goemans ou encore, plus tard, celle de Magritte, aux côtés de quelques nouvelles recrues (Dali, Buñuel, Char), Breton entend préserver l'hégémonie du mouvement par une réorganisation du noyau surréaliste et l'agréger davantage par l'exclusion²⁷⁶ de ce qu'il considère comme des « réactionnaires ». À ce propos, la lettre-enquête envoyée le 12 février 1929²⁷⁷ à quelques soixante-quinze destinataires en France et en Belgique se voulait une sommation générale, un appel à « l'action commune »²⁷⁸ et à l'éclairage sur la position idéologique des surréalistes et de leurs sympathisants. La correspondance issue de cette lettre est reprise dans un numéro hors série de la revue bruxelloise *Variétés*²⁷⁹ (sous-titrée « Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain »), intitulé « Position du surréalisme en 1929 » et publiée au mois de juin de la même année par les soins d'Aragon et Breton. Ce numéro de *Variétés* est parsemé de ruptures, de réglages de comptes, des commentaires acides, des références relatives à la position d'exilé de Trotski, mais contient aussi un essai sur Freud, des cadavres exquis, de nombreux poèmes, une pièce de théâtre et un panorama impressionnant d'illustrations d'œuvres surréalistes. Il s'impose à la fois comme bilan du mouvement et comme tentative de suppléer à la cohésion du groupe assurée auparavant par *La Révolution Surréaliste*, dont la parution avait été interrompue depuis mars 1928.

Au cours de ses tentatives de raffermir la position des surréalistes et de faire converger révolution politique et révolution poétique, tout en aspirant à un rôle central dans la direction culturelle du parti, Breton devient le sujet d'une longue série d'offensives. Contesté autant par les anciens surréalistes que par ses détracteurs de la presse de gauche et en mal de légitimité auprès du PCF, le leader surréaliste se voit obligé de défendre le caractère révolutionnaire du mouvement dans le domaine artistique et littéraire. Malgré une position en apparence ferme, qui va d'une défense – en 1928 – de « la souveraineté de la pensée »²⁸⁰ et de la contestation

²⁷⁶ Breton publie l'ordre d'exclusion d'Artaud et de Soupault, lors d'une assemblée fin novembre 1926. Voir Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 119. Nous mentionnons que cet ordre du jour est repris dans le dossier hors texte présenté en tête du numéro spécial de *Variétés* de 1929.

²⁷⁷ Lettre manuscrite datée de Paris, le 12 février 1929, rédigée conjointement par Breton et Aragon. « À suivre. Petite contribution au dossier de certains intellectuels à tendances révolutionnaires, Paris, 1929 », *Alentours III, Œuvres complètes*, tome I, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1988, p. 953-956.

²⁷⁸ « Estimez vous que tout compte fait [...] votre activité doit ou non se restreindre définitivement ou non à une forme individuelle ? [...] Si non, dans quelle mesure considérez-vous qu'une activité commune peut être continuée ou reprise ; de quelle nature réelle serait-elle, avec qui désiriez-vous ou consentiriez-vous à la mener ? [...] ». *Ibidem*, p. 953.

²⁷⁹ Pour une description détaillée de ce numéro spécial de *Variétés*, voir Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme (1924-1929)*, *op. cit.*, p. 358-361. Nous précisons que cette livraison tirée à 2000 exemplaires contient cent pages de texte et trente-deux pages d'illustrations. Le numéro complet de *Variétés* « Le surréalisme en 1929 » a été publié en fac-similé dans Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979, p. 192-200.

²⁸⁰ Cette position de Breton est affirmée en réponse à une enquête au sujet de la littérature prolétarienne lancée par le hebdomadaire *Monde* le 4 août 1928. Voir André Breton, « Littérature prolétarienne ? Premières

d'une « possibilité actuelle d'existence d'une littérature ou d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière »²⁸¹ à l'affirmation explicite de son adhésion au marxisme, en décembre 1929, dans le *Second Manifeste*, l'affaiblissement du surréalisme ne tarde pas à se faire ressentir. Le ton très sévère du *Manifeste*, dirigé contre « tous les lâchages, toutes les abdications, contre toutes les trahisons possibles »²⁸² ou la « clientèle de passage » et la « portée dissolvante du séjour de ces traîtres parmi nous »²⁸³, conjugué au reniement de tous les prédécesseurs, à l'exception de Lautréamont, aboutit à une des plus massives épurations du front surréaliste. En dépit de ses ambitions, le *Second Manifeste* s'impose comme un texte éclectique, contradictoire même, qui renoue avec les engagements théoriques et sociaux de 1924 et précise, selon la déclaration de Breton, « l'attitude politique, 'artistique', polémique qui peut, à la fin de 1929, être la nôtre ».²⁸⁴

Comme nous l'avons déjà signalé, la parution du *Manifeste* bénéficie d'une réaction prompte de la revue *unu*, dans un numéro anniversaire de janvier 1930 qui marquait le seuil de sa troisième année de parution. Pourtant, ce n'est pas le seul *Manifeste* ou encore l'ensemble de ce dernier numéro de *La Révolution Surréaliste* qui trouvent un répondant dans la revue roumaine – sous la forme d'une notice publicitaire – mais toute l'atmosphère qui les précède et les détermine. La « boucle offensive des années 1924-1929 »²⁸⁵ est également ressentie par les avant-gardistes roumains qui entrent – sous les gages d'*unu* – dans une nouvelle étape, plus conséquente, avec les recherches et les préoccupations surréalistes. Dans une lettre de février 1929, adressée à son ami poète Bogza, Voronca insiste sur la nécessité de s'approprier une nouvelle méthode pour « dépouiller l'art de son écorce d'artificialité » et « rééditer le cri de '75HP', 'lecteur déparasite ton cerveau' » sous une forme distincte, car « 1929 signifie autre chose que 1924. »²⁸⁶ Cette nouvelle prise sur la réalité, en rupture avec la logique officielle de la littérature et avec l'illusion d'authenticité – cette « ankylose de la sensibilité », affirme Voronca²⁸⁷ –, rejoint la démarche de « purification » de l'art et implicitement du groupe, dans son sens éthique. Très proche du projet révolutionnaire surréaliste, qui s'engageait dans le *Second Manifeste* d'« arracher la pensée à un servage

réponses », n° 14, 8 septembre 1928, p. 4. Pour une analyse structurée de l'émergence du débat sur la littérature prolétarienne en France, voir Jean-Michel Péru, « Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la littérature prolétarienne 1925-1935 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, 1991, p. 47-65.

²⁸¹ André Breton, « Littérature prolétarienne ? Premières réponses », n° 14, *op. cit.*

²⁸² André Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », *op. cit.*, p. 3.

²⁸³ *Ibidem.*

²⁸⁴ *Ibidem.*, p. 5.

²⁸⁵ Stephan Roll, « Court-circuit », *unu*, n° 15, juillet 1929, II^e année, p. 5.

²⁸⁶ Lettre d'Ilarie Voronca à Geo Bogza, datée du 4 février 1929, rédigée à Paris. Voir Mădălina Lascu [éd.], *Epistolar avangardist*, *op. cit.*, p. 162.

²⁸⁷ Ilarie Voronca, « A doua lumină » [La seconde lumière], *unu*, n° 15, *op. cit.*, p. 6.

toujours plus dur, la remettre sur la voie de la compréhension totale, la rendre à sa pureté originale »²⁸⁸, la poursuite de « la poésie pure »²⁸⁹ et des moyens de « purification de l'art et de la littérature »²⁹⁰ et d'une « pureté qui ignore les lois de la morale »²⁹¹ occuperont les colonnes d'*unu* à partir de 1929.

Ce ralliement à l'état d'esprit surréaliste, à une époque dite de « transformation »²⁹², où le groupe français s'éloigne de la plupart de ses adeptes de la première heure et gagne en ennemis, se produira en deux étapes invariablement superposés. Dans une première phase, les membres d'*unu* s'identifieront à une génération de la révolte esthétique et sociale pour entrer progressivement dans une deuxième phase, vers la fin de l'année 1930, dont la portée révolutionnaire est plus manifestement politique. Ainsi, il s'agirait de rendre compte d'une identité artistique en permanente transition, qui va d'une révolution placée sur le plan de l'esprit dont « la seule religion et la seule morale est le poème »²⁹³, dirigée contre l'établissement et la praxis littéraire, à un refus total des normes bourgeoises, de « l'homme pachyderme, de la société obèse, tombée en pâmoison »²⁹⁴ pour s'infléchir en révolte anti-individualiste et en une mise en question de la révolution du poème, « une promiscuité morale »²⁹⁵. Le parallélisme avec le chemin parcouru par le surréalisme français est dès lors étonnant, et comme nous allons pouvoir le constater, il ne s'agira pas d'une simple contamination des stratégies littéraires. Très attentif aux productions artistiques et aux directions théoriques du surréalisme, le groupe *unu* prend un recul nécessaire dans sa première étape de formation qui lui permet de conforter des réalités locales, par ailleurs contraignantes, et de métaboliser les idées du mouvement français. Pour ce faire, ils renouent d'emblée avec le surréalisme du *Premier Manifeste*, tout en mettant en veilleuse la portée sociale et puis politique que celui-ci donnait à sa révolte. En échange, ces deux dimensions refont surface après 1929, période où les efforts de synchronisation esthétique et idéologique

²⁸⁸ André Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », *op. cit.*, p. 2.

²⁸⁹ Gheorghe Dinu [Stephan Roll], « Lampa lui Aladin », *unu*, n° 12, *op. cit.*, p. 2.

²⁹⁰ « Vestiar : Livres, revues, la chaise électrique », *unu*, n° 21, janvier 1930, III^e année, p. 8.

²⁹¹ Geo Bogza, « În vocabulă, divagații și precizări » [Le vocable, divagations et mentions], *unu*, n° 32, décembre 1930, III^e année, p. 3.

²⁹² Dans son unique essai consacré au surréalisme, très subtilement sous-titré « Le dernier instantané de l'intelligence européenne », Walter Benjamin identifie le tournant de l'année 1929 à une « phase de transformation » du surréalisme, qui fait valoir toutes les tensions révolutionnaires accumulées par le mouvement pendant sa « phase héroïque ». Voir Walter Benjamin, « Le Surréalisme », *Œuvres complètes* [1929], II, Paris, Gallimard, 2000, p. 114.

²⁹³ Ilarie Voronca, « A doua lumină », *op. cit.*, p. 9.

²⁹⁴ Notice de Roll en marges du « Poème invective » de Geo Bogza. Voir Stephan Roll, « Vestiaire », *unu*, n° 29, septembre 1930, III^e année, p. 8.

²⁹⁵ Gheorghe Dinu [Stephan Roll], « Șacalul acestui colibri » [Le chacal de ce colibri], *unu*, n° 40, novembre 1931, IV^e année, p. 2.

sont plus marqués et où la posture de la revue *unu* est plus autonome et implicitement plus critique.

4.3. *unu* à la recherche de l'authenticité (1929-1930)

Annoncée au début de ce chapitre comme une étape identitaire qui prend la relève sur une phase de tâtonnement et d'indétermination, la révolution esthétique des surréalistes roumains gagne en cohérence et en ampleur, une fois coupées les attaches qui liaient leur entreprise au « modernisme et à l'avant-garde »²⁹⁶ de *Contimporanul* et la nostalgie de l'intégralisme dépassée. Cette prise de distance vient d'abord en réponse au « rappel à l'ordre » lancé par la revue de Vinea, recensé par la rédaction comme le fruit « d'un orgueil sénile »²⁹⁷ et précède d'un mois la douzième livraison d'*unu*, un numéro anniversaire qui accueille l'article-programme de Roll, « La lampe d'Aladin ». À l'aune de son ambition d'autodépassement²⁹⁸, de se dégager d'une tradition de l'avant-garde locale, cette nouvelle image de la revue n'est pas uniquement nourrie de ruptures et d'écarts, mais également de rapprochements et d'efforts de solidarisation. Les enjeux programmatiques avancés dans le corps de la revue indiqueront dans un premier temps un ralliement à la cause surréaliste et au milieu parisien des débats intellectuels et, parallèlement, une mise à l'épreuve d'un choix politique, d'association avec la révolution prolétarienne venue de Moscou.

Si nous insistons sur cette coïncidence des deux projets esthétique et politique, en réalité inséparables, c'est pour mieux faire ressortir un mécanisme de polarisation des intérêts et des stratégies littéraires ou encore artistiques dans le champ local qui est souvent pris en charge de manière tronquée. Il nous semble donc important de souligner que le surréalisme roumain témoigne de la manifestation enchevêtrée de ces deux aspects et qu'il serait risqué d'essayer de singulariser un événement (de nature programmatique ou historique) que l'on puisse associer à l'instant où la révolte poétique se mue irréversiblement en révolte politique. Pour cette raison et pour conjurer la fausse impression d'un système idéologique trop « cohérent » du surréalisme roumain d'entre-guerre, nous nous proposons de prendre en

²⁹⁶ Note adressée à *Contimporanul. unu*, n° 11, *op. cit.*, p. 4.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ À titre d'exemple, notons la réponse de la rédaction à une chronique-pastiche de Camil Baltazar, poète et rédacteur du journal *Tiparnița literară* [La presse littéraire] (1928-1929) : « Nous aurions préféré une invective [...] à ce pastiche minable de notre vocabulaire d'antan et des américanisms : cow-boy, girls, radium, jazz-band, etc. à la pratique desquels nous avons renoncé depuis longtemps. » Voir *unu*, n° 10, février 1929, II^e année, p. 4.

charge les deux étapes identitaires précédant la dissolution de la revue *unu* de manière couplée.

C'est avec l'article de Roll, « La lampe d'Aladin », un texte à valeur programmatique, qu'une nouvelle ère s'annonce pour la révolte iconoclaste d'*unu* et que le « Manifeste » de fondation trouve son contrepoids. Placé sous le signe de l'écart volontaire, prônant dès la première phrase les vertus du refus, le texte conserve les traces d'une logique de la minorité spécifique aux communautés d'avant-garde et traduit l'actualisation d'une nouvelle identité.

Cet isolement qui nous entoure nous fait plaisir. Nous renonçons, dès le début, à tout intérêt que le public, les confrères ou l'Académie pourraient nous conférer. [...] Face aux 'bourgeois' qui voient notre présentation comme une fronde, notre style ou nos délits avec lesquels on aimerait 'épater' comme un système contrebandier de nature à nous gagner leur admiration, nous insistons qu'ils demeurent dans leur indifférence trop large et nous jurons la main sur le cœur que notre tremblement ne leur est pas adressé [...]. Le jour où 'l'officialité', ce chariot à bœufs²⁹⁹ qui mangent de la brioche, se mettra à genoux devant nous, nos propos seront rendus inutiles [...] et nous ferons mieux de nous interner dans un asile ou de partir à la recherche de nouvelles Indes.³⁰⁰

Fût-elle limitée au seul propos anti-institutionnel, cette tentative de circonscrire l'indépendance d'*unu* aurait dû courir le risque d'accomplir un écart identitaire illusoire et de n'être qu'une réaffirmation de la pérennité de l'avant-gardisme. Pourtant, il nous semble que pour Roll la vraie forme de dépassement tire sa force d'une déclaration de foi beaucoup plus discrète envers la réalité nouvelle qu'est le surréalisme et envers une nouvelle forme de communication du réel, la poésie. Nous renouons ainsi avec l'observation de Marcel Burger qui remarque une qualité particulière des textes programmatiques capables d'introduire indirectement « l'idée de surréalité via des objets de discours privilégiés »³⁰¹, comme le rêve, le merveilleux ou l'écriture automatique. Le surréalisme qui se lit « en filigrane » indique un degré supérieur de subversion du texte, un jeu d'identités qui permet à la fois la reconnaissance immédiate et la dissimulation d'un référent. En d'autres termes, par ses stratégies d'affirmation et de refus, le texte coupe les liens entre le public qui « obéit à une

²⁹⁹ Le plus probablement cette expression est une allusion à la fameuse toile « Chariot à bœufs » de Nicolae Grigorescu (1838-1907), membre honoraire de l'Académie roumaine, formé dans l'esprit de l'École de Barbizon et reconnu comme le fondateur de la peinture roumaine moderne.

³⁰⁰ « Izolarea în care ne-ar vrea cuprinși ne bucură. Renunțăm de la început la interesul ce ar putea să ni-l confere publicul, confrății și Academia [...]. 'Burghejii' care socot frondă prezentarea noastră și un sistem contrabandier de a le intra în admirație, stilul și delictetele cu care am dori să 'epatăm' – insistăm să-i rugăm să rămână pe loc în indiferența lor lălâie față de 'zbugul' nostru, care, jurăm – cu mâna pe inimă – nu li se adresează [...]. În ziua în care oficialitatea, acest car cu boi cu pișcoți în gură, se va trânti cu genunchiul în mers în fața noastră, rostul nostru ne va apare inutil și eșuat, și nu ne va mai rămâne decât să ne internăm într-un azil și să căutăm descoperirea altor Indii. » Gheorghe Dinu [Stephan Roll], « Lampa lui Aladin » [La lampe d'Aladin], *op. cit.*, p. 2.

³⁰¹ Marcel Burger, *Les manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, *op. cit.*, p. 276-277.

mentalité médiocre », « au prêt-à-consumer des serviteurs de la culture »³⁰² et l'homme surréaliste, qui préfère « le zéro de la satisfaction complète » et « abdique de l'éloge immédiat »³⁰³. Cette dimension sera repérable dans les prises de position programmatiques des surréalistes d'*unu* qui, tel que le démontre l'article de Roll, codifient davantage leur geste de légitimation en lui ajoutant la voix d'une subjectivité poétisante :

Nous avons rejoint une magie blanche et adopté comme attitude la spontanéité [...]. On craquait entre les dents le noyau d'une poésie nouvelle qui nous offrait l'amande laiteuse et fraîche d'un goût nouveau. [...] Du grand holocauste poétique nous retenons les sourires de platine d'Isidore Ducasse, de Rimbaud, de Baudelaire, de Robert Desnos, de Paul Éluard [...], visibles seulement à ceux qui ont un supplément de dioptries.³⁰⁴

On observe d'ailleurs l'emploi similaire de la légitimation indirecte dans un poème à titre suggestif de Bogza, « Credo », publié dans le même numéro d'*unu* d'avril 1929, une adhésion hédoniste et antithéologique, pratiquée également par Voronca :

- Je crois à mon âge, aux attributs de chaque âge, au devoir d'intensifier ces attributs.
- Je crois à l'inexistence des existences impérativement nécessaires. [...]
- Je crois aux horizons esthétiques ouverts par la psychanalyse [...]
- Je crois aux rêves.
- Je crois à une vision sexuelle de tout l'univers vivant.³⁰⁵

Néanmoins, pour revenir à l'article de Roll, ni la recherche des effets de révélation de l'image, par endroits surprenante, ni les références au « sommeil vivant »³⁰⁶, à l'invention, à l'horizon affectif de la subjectivité, à la tradition poétique « hérétique » ne singularisent à elles seules le projet antilittéraire d'*unu*. Son potentiel nouveau se traduit en termes de « spontanéité » et prend sa source dans l'alliance à la poésie pure comme idéal de l'authenticité. « Amoureux de la poésie pure, le poète nous intéresse uniquement pour son mystère euphorique. [...] Le poème pur ne pousse que sur les cimes de l'âme comme l'edelweiss. [...] C'est dans la poésie qu'on trouve de quoi apaiser notre soif, l'azyme aux raisins d'étoiles pour notre faim et une pente pour notre fuite [...]. »³⁰⁷

³⁰² Gheorghe Dinu [Stephan Roll], « Lampa lui Aladin », *op. cit.*

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ « Ne-am alăturat unei magii albe, luându-ne ca atitudine spontaneitatea [...]. Sîmburele unei poesii noi trosnia între dinţii noştri oferindu-ne migdala lăptoasă şi neîncepută a unui gust nou [...]. Din marele holocaust poetic reţinem zâmbetele de platină vizibile numai unui procent în plus de dioptrii ale lui Isidore Ducasse, Rimbaud, Baudelaire, Robert Desnos, Paul Eluard. » *Ibidem*, p. 2.

³⁰⁵ « Cred în vîrsta mea, în atributele fiecărei vîrste, în datoria intensificării acestor atribute./ Cred în neexistenţa existenţelor imperios necesare./ [...] Cred în orizonturile estetice deschise de psihanaliză. [...] / Cred în visuri/ Cred într-o viziune sexuală a întregului univers viu. » Geo Bogza, « Crez » [Credo], *unu*, n° 12, *op. cit.*, p. 3. [Nous avons conservé dans la citation traduite en français, la mise en page du poème en original.]

³⁰⁶ *Ibidem.*

³⁰⁷ *Ibidem.*

Dans la perspective de cet aveu fait à la poésie, la spontanéité et l'authenticité sont des termes quasiment synonymes qui agissent sur un double plan : esthétique et éthique. Tenue pour valeur absolue, la poésie, en voulant convoiter la pureté, facilite un retour aux forces intuitives qui résistent à tout embrigadement, et refait un parcours mythique. En tant que force de purification, c'est-à-dire à la fois de récupération d'un état primaire, autonome de la pensée et d'épuration, de nettoyage (« – Lecteur, déparasite ton cerveau », scandaient le « Manifeste » de 1928 et l'« Aviogramme » de 75HP), elle satisfait à une exigence éthique. La poursuite de la pureté poétique, comme solution de recharge des formes d'expression, outre ses incidences éthiques, anime le surréalisme français, prophétisé comme « nouveau mode d'expression pure »³⁰⁸ par Breton dans le *Premier Manifeste*, dont l'allégation à la poésie, à la liberté « à l'état pur » étaient largement appréciées à Bucarest. Bien que le débat sur la poésie pure ne soit pas nouveau, sous l'emprise des mots d'Éluard, dont les recueils *Capitale de la douleur* de 1926 ou *L'amour la poésie* de 1929 étaient tenus en très haute estime³⁰⁹, les surréalistes roumains se donnent pour tâche de mettre en commun ces deux dimensions.

En réponse au mot d'ordre ducassien, Éluard formule sa conception d'une poésie qui purifie le langage et qui est bien davantage ouverte à tous : « La force absolue de la poésie purifiera les hommes, tous les hommes. »³¹⁰ Ce point de vue nous amène à constater l'existence d'un troisième niveau de ce régime de pureté artistique qui vise la libération de la poésie de ses fins littéraires, de son prestige et des « honneurs officiels »³¹¹, de toute vision engagée et encore de « la chemise de force des formules utilitaires et de l'entendement unanime »³¹². Toute la force du désengagement artistique et de la déresponsabilisation est là : « Nous n'avons rien à accomplir, rien à promettre, ajoute Roll, et notre appel est adressé à personne et à n'importe qui. »³¹³ Renouant avec la *Déclaration* dite « du 27 janvier » (1925), « Nous n'avons rien à voir avec la littérature », la mission du poète est de saborder le rituel de l'écriture, le métier et le système de succès littéraire pour dénoncer en fin de compte l'illusion du talent³¹⁴. Cependant la visée antilittéraire, voire démocratisée et antipositiviste réapparaît

³⁰⁸ André Breton, « Manifeste du Surréalisme », *op. cit.*, p. 2.

³⁰⁹ Voir « Vestiaire », *unu*, n° 14, *op. cit.*, p. 6.

³¹⁰ Extrait sans renvois bibliographiques de Paul Éluard publié dans *unu*, en français. Voir « Vestiaire, bibliographie, notes – hors d'œuvres », *unu*, n° 12, *op. cit.*, p. 8.

³¹¹ Ilarie Voronca, « A doua lumină » [La deuxième lumière], n° 15, juillet 1929, II^e année, p. 6.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Gheorghe Dinu [Stephan Roll], « Lampa lui Aladin », *unu*, n° 12, avril 1929, II^e année, p. 2.

³¹⁴ « Le meilleur poème est celui qui n'est connu que par toi. » *Ibidem*.

sous un jour nouveau en 1929 dans l'article programmatique « La seconde lumière » de Voronca :

La dégradation commence par le symptôme d'une conscience qui n'est pas celle de la valeur en soi, mais celle de la valeur rapportée au nombre et à l'entendement grégaire. [...] Dès lors, le poème devient un habit officiel. L'évolution du costume vers le faux est identique à un faux poème. [...] L'homme qui porte en soi un poète tué raconte désormais comment il vient de trouver son talent et sa voie, il parle de ses réalisations en gestation, des intérêts de la communauté d'écrivains [...]. Un réflexe mesquin du confortable, de la nécessité du pain journalier ; un sentiment de certitude facile, la fermeture progressive de l'œil devant les grands mystères qui sont cachés à la vue.³¹⁵

Rien de moins littéraire, donc, que la recherche inconsciente « de la Vérité », « l'abandon absolu de soi », ou « la conscience du désastre irrémédiable, de la relativité et de l'humanité de toute entreprise, du ridicule de l'élixir-formule »³¹⁶. La perspective insistante d'une poésie capable de supprimer l'idée de vocation, de l'orgueil face aux contemporains³¹⁷ ou face à la postérité, et d'accomplir « l'absolu abandon de soi », c'est-à-dire de l'individualité (une catégorie jugée bourgeoise), laisse entrevoir non seulement un rôle gnomique de l'acte créateur, mais le transforme en sa propre contestation, en anti-œuvre. Dans ce sens, Roll aborde même l'idée d'un poème comme épiphanie de l'incrée : « Le meilleur poème est celui que seul toi tu connais ». À l'autre extrémité, vers la fin de l'année 1929, Voronca conclura : « Peut-être qu'il ne faudrait plus écrire pour maintenir un état d'équilibre de pur azur »³¹⁸. Arrachant la poésie au langage et même à la conscience, c'est toujours Voronca qui trouvera pour la poésie un horizon d'authenticité dans la mort. « La mort est l'immense et universelle fusion. C'est le passage de nous tous vers la poésie. Elle est la sublime eucharistie de la révélation et du miracle. »³¹⁹

L'anti-crédation a beau fasciner les avant-gardistes, et parmi eux les surréalistes qui au nom d'une révolution pure, inflexible, entendent nier l'historicité ou la subjectivité de la parole, et implicitement celle de l'œuvre comme produit d'une entreprise artistique. Ils favorisent la négation et le refus comme autant des modalités d'entretenir un état de révolution perpétuelle, par l'entremise de l'automatisme, du récit de rêve. Les surréalistes

³¹⁵ « Pierzania începe cu simptomul conștiinței nu a valorii în sine ci a valorii raportate la numărul și înțelegerea turmei. [...] Poemul devine atunci o îmbrăcăminte oficială [...]. Evoluția în falș a costumului e aceea pentru falșul poem. [...] Omul cu poetul ucis în el, vorbește acum, de felul în care și-a găsit talentul și calea, de realizările lui în gestațiune, de interesele breslei [...]. Un meschin simț al confortabilului, al necesității pâinii cotidiene ; un sentiment de certitudine facilă ; o închidere progresivă a ochiului dinaintea marilor nevăzutelor taine. » Ilarie Voronca, « A doua lumină » [La deuxième lumière], n° 15, juillet 1929, II^e année, p. 9.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ « Nous n'écrivons pas pour vous, sourds contemporains [...]. Je n'écris ni pour l'avenir, ni pour vous, mes aimables cohabitants et confrères », *Ibidem*.

³¹⁸ Ilarie Voronca, « Între mine și mine » [Entre moi et moi], *unu*, n° 19, novembre 1929, II^e année, p. 2.

³¹⁹ Ilarie Voronca, « Radiografie » [Radiographie], *unu*, n° 25, mai 1930, III^e année, p.4.

d'*unu* s'interrogeront longuement sur les conditions d'existence de ce modèle de l'expression pure, dégagée de toute contrainte d'ordre esthétique, moral, rationnel, représenté par la poésie. Pourtant, l'évolution de ce filon n'est pas homogène, et vers la fin de la deuxième année d'activité de la revue, les opinions quant aux assises de l'expression pure commencent à se multiplier.

Chez Roll nous verrons clairement la confiance aux pouvoirs thaumaturgiques du poème, qui se dévoile en deçà de la raison, comme « surréalité », et se partage à travers un rituel, à un minimum de communauté :

Le poème brise les fenêtres du poème. [...] Le sens du monde réel nous échappe. Mais le monde réel est trop restreint face à nos possibilités de création et d'invention. L'éclair d'une image renouvelle toutes les fontaines de l'univers. [...] Seule certitude: le poème. Seule hostie: le poème. Prenez et mangez, ceci est mon corps et notre sang: le poème. Et en haut, au dehors, dedans, partout une inquiétude, un présage ininterrompu [...] Le poète emporte avec lui une trousse d'apothicaire pour apaiser tous les maux de l'os et de la pensée [...]. »³²⁰

Toutefois, chez Voronca le poème est une forme de « transcendance », à la fois virtualité et refuge contre la convention, y compris contre « sa présence funeste dans le domaine de l'art »³²¹ et la reproduction fallacieuse de la réalité. En plus, si son credo célèbre « le miracle de l'écriture », son mal de langage ne participe pas au seul procès de la littérature, il est orienté contre la trahison des mots et de la pensée méthodique ou « sonore ».

Je crois au miracle de l'écriture. [...] Je fais confiance à la mission prophétique du mot, à la religion abstraite et noble de l'écriture. [...] L'écriture demeure ma seule anaphore, [...]. Je me l'imagine sans modèle, sans utilité, sans applaudissements. [...] Je sais, le monde m'offre une série d'éléments donnés, que je ne peux ni amincir, ni augmenter, [...] Chacun d'entre eux est un asservissement. Spontanément, le mot [...] gonfle, il devient une éponge énorme, une traine lourde qui couvre mon regard, mes mouvements, mon corps. Où chercher mon issue ?³²²

Pour montrer la nécessité d'un remède à l'opposition déchirante entre les mots et la pensée et bien encore pour justifier le bien-fondé d'une protestation, d'un « bouleversement des

³²⁰ « Poemul sparge ferestrele poemului. [...] Sensul lumii reale ne scapă. Dar lumea reală e prea puțină pentru posibilitățile de creație și de invenție din noi. În fulgerul unei imagini, toate fântânile universului reînnoite. [...] Singura certitudine: poemul. Singura cuminăcătura: poemul. Luați și mâncați, acesta este trupul și sângele nostru: poemul. Și deasupra, înafara, înăuntru, pretutindeni o neliniște, o continuă prevestire [...] Poetul aduce cu el o trusă de farmacist pentru toate suferințele osului și ale gândului. [...] » Ilarie Voronca, « 'Poeme în aer liber' de Stephan Roll » ['Poèmes en plein air' par Stephan Roll], *unu*, n° 13, mai 1929, II^e année, p. 2.

³²¹ « Cred într-o minune a scrisului. [...] Mă încred în misiunea proorocitoare a cuvântului, în religia abstractă și înaltă a scrisului. [...] Scrisul rămâne anafura [...]. Îl imaginez fără tipare, fără utilități, fără aplauze. [...] Știu, lumea îmi oferă o serie de elemente date, pe care nu le pot nici împutina, nici mări [...]. Fiecăruia din acestea îi urmează de bună seamă o subjugare. Dintr-o dată cuvântul [...] se umflă, devine un burete uriaș, o mantie greoaie îmi acoperă privirea, mișcările, trupul. Unde să caut scăparea ? ». Ilarie Voronca, « Între mine și mine », *unu*, n° 19, novembre 1929, II^e année, p. 2.

³²² *Ibidem*, p. 1.

formules »³²³, Voronca descend à la caverne de Platon. En dénonçant l'historicité de la représentation, l'essence sociale du langage, l'instrumentalisation de la mémoire et des archives, devenues l'apanage « de la paresse et du confort », « de la monotonie et de la fatigue exaspérante »³²⁴, ce qui prime est une image de la langue sujette à la répétition, réifiée et irrémédiablement impure³²⁵. Selon Voronca, les mots échouent à remplir leur fonction de médiation, par un souci d'adéquation, du rapport juste. Entre les émotions, la subjectivité ou la pensée « libre », ils entreposent un écran d'« altérations » et « des fantômes définitifs ». « Décidemment, entre ce qui se passe à l'intérieur de nous et l'écho fragmentaire des mots, il y a une différence de voltage, une insuffisance aortique. »³²⁶

Bien que ce type de problématisation rapproche Voronca des spectres de la première modernité, c'est aux surréalistes qu'il doit sa résolution. Il s'agit d'adopter un rapport poétique au monde, qui privilégie le hasard, l'accident, l'imprévu, le sommeil et le rêve. De même, le récit de rêve, les produits de l'arbitraire qui supposent la mise en présence des réalités éloignées, théorisés par Breton et Reverdy, seront également exploités par Roll³²⁷, connu pour son penchant pour la dictée automatique. En saluant indirectement le processus de l'automatisme, Voronca imagine un rapport autre au monde, résolument poétique. Ce à quoi conduit sa poétisation de la réalité, c'est un envers de la pensée « despotique », voire une écriture qui soit une « déviation de la pensée par le mot »³²⁸, « un mouvement perpétuel », « un flottement perpétuel au-dessous des rapports admis, une respiration inépuisable dans une atmosphère autre que celle des principes et des règlements incontestablement arbitraires »³²⁹. Dans l'idéal, au-delà des lois de la référentialité, les mots « glissent » chez Voronca, ils forment des « associations nouvelles » et l'écriture est « imprécise » et « fragile ».

Dans un article ultérieur publié en janvier 1930, intitulé « Sur le miracle », Voronca poursuit son programme d'action poétique sur le monde, et renoue avec un des paradoxes de son intervention précédente, laissé en suspens. Dans son souci de reconduire les mots vers

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ *Ibidem*, p. 2.

³²⁵ « Les spasmes provoqués par mon insomnie intérieure m'agacent, le moi est devenu un fauteuil roulant, forcément une chaise électrique. J'affirme me débarrasser de la formule et mon affirmation devient la formule. Voilà ! Je dis que je vois, et mon exclamation devient une vision. [...] Il n'y a pas de liberté... [...] Je ne cesse à me demander pourquoi je vis dans cette obsession du mur circulaire. » *Ibidem*.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ « Un arbre est une onomatopée du printemps inaltérable qu'on tient caché en nous. Aucun hasard n'organise mieux la succession des catastrophes que celui de la chance, de la collaboration entre deux phénomènes contradictoires. » Stephan Roll, « Scurt-circuit : Brățara nopților » [Court-circuit : Le bracelet des nuits], *unu*, *unu*, n° 20, décembre 1929, II^e année, p. 6. Voir aussi *Moartea vie a Eleonorei* [La mort vivante d'Eleonora], Bucarest, Unu, 1930.

³²⁸ Ilarie Voronca, « Între mine și mine », *op. cit.*, p. 1.

³²⁹ *Ibidem*.

leur pureté originale, il perturbe les liens sociaux qui définissent leur capacité communicationnelle. En même temps, il agit en pleine conscience de l'isolation qui touche la subjectivité poétisante. « Entre moi et vous, entre moi et moi, les barreaux sont si épais, que même la respiration a du mal à y pénétrer. »³³⁰, ajoutera-t-il en 1930.

Un des double-fonds de son geste de subversion se voit dévoilé dans cet article du numéro 21 d'*unu* qui thématise la découverte de l'intériorité comme espace-temps poétique qui s'oppose aux dichotomies artificielles du monde objectif. Les lignes de force du texte semblent être le fait d'une consonance particulière avec le *Second Manifeste* qui se proposait, entre autres, de « faire le procès des notions de réalité et d'irréalité, de raison et de déraison, de réflexion et d'impulsion, de savoir et d'ignorance fatale, d'utilité et d'inutilité [...] ». ³³¹ De son côté, Voronca dénonce le système de contradictions dans lequel le sujet est pris, qui ne seraient qu'une forme de manifestation « du péché perpétuel » de la séparation des choses de leur « incandescence » originaire.

Si pour combler cette stagnation, en adepte de la spontanéité pure, Breton propose « la récupération totale de notre force psychique, par un moyen qui n'est rien d'autre que la descente vertigineuse en nous », Voronca prône la plongée « dans la substance du paysage intérieur », « une fusion définitive vers l'unité »³³², un avatar du « point suprême » surréaliste. Pour parvenir à « la virtualité de l'union » Voronca recourt une fois de plus à la dictée automatique : « Pendant un certain temps, il m'est arrivé de vouloir contrôler mes sentiments et les aspects de ma pensée par les moyen des notation journalières. J'étais particulièrement préoccupé par l'abandon de plus en plus accentué de l'artificiel et par le détournement ferme de l'institution littéraire. »³³³ Dans cette optique, il cherche à reproduire à son propre compte les mécanismes d'auto-observation et à stimuler les « court-circuits intérieurs qui détruisent tous les ponts de l'esprit »³³⁴, théorisés également par Breton dans le *Second Manifeste*³³⁵.

³³⁰ Ilarie Voronca, « Despre miracol » [Sur le miracle], *unu*, n° 21, janvier 1930, III^e année, p. 1.

³³¹ André Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », *op. cit.*, p. 5.

³³² Ilarie Voronca, « Despre miracol » [Sur le miracle], *unu*, n° 21, janvier 1930, III^e année, p. 1.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ Soulignons le fait qu'entre le texte de Voronca et le *Second Manifeste du Surréalisme* il ne s'agit pas d'une simple coïncidence, mais d'une influence manifestée à plusieurs niveaux, parmi lesquels celui de la rhétorique et celui des enjeux théoriques sont des plus saillants. Le texte suivant de Breton pourra soutenir cette affirmation : « [c]omme dans le monde physique, le court-circuit se produit quand les deux 'pôles' de la machine se trouvent réunis par un conducteur de résistance nulle ou trop faible. En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits. Il ne tient et il ne tiendra jamais à rien tant qu'à reproduire artificiellement ce moment idéal où l'homme, en proie à une émotion particulière, est soudain empoigné par ce 'plus fort que lui' qui le jette, à son corps défendant, dans l'immortel. », André Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », *op. cit.*, p. 10.

Révéle tôt dans la trajectoire artistique de Voronca – nous faisons notamment référence à son poème « 10 heures du matin » de 1928 – l'intérêt pour le potentiel poétique et pour la capacité du rêve à engendrer la révélation touche un nouveau seuil. Le rêve devient une « surface d'éternité », « un flottement au-dessus des pièges » jetés par la convention, une réunion des esprits « d'une simplicité surréelle ». « Une égalité perpétuelle régnait partout, ni hauteur ni descente, ni lisse ni âpre, ni penché vers la gauche ou vers la droite ; il n'y avait qu'une continuation infinie de la même ligne [...] »³³⁶

Au cours de cette même année, sous prétexte d'un hommage à Benjamin Fondane, Voronca relancera ses préoccupations théoriques concernant la réponse onirique à l'inauthenticité de la parole. Son article « Radiographie », publié en mai 1930, achève ainsi une double tâche : il est à la fois une extension de l'écriture automatique et une écriture qui fait grief de la faillibilité de « l'opération de sédimentation des mots »³³⁷ qu'est la dictée automatique. En sollicitant le poème en prose, le récit autobiographique, le dialogue, l'essai ou encore la confession³³⁸, Voronca aboutit à une forme de discours oscillant qui mime le « fonctionnement réel de la pensée ». De plus, ce type d'écriture s'érige en critique de la littérature et de son immobilisme générique. Le poète ne s'arrête pourtant pas là, et choisit de dénoncer l'illusion de l'automatisme, qui ne serait rien qu'un filtre, « le plus souvent faux », de l'intériorité. La négation de la « dictée mécanique » se transforme désormais en pratique de l'automatisme en porte à faux. « Je devrais questionner ici pourquoi j'essaie, devant toutes ces futilités, de ne pas recouvrir d'une négation ferme la faculté de ce flux intérieur : l'écriture. J'écris non seulement 'pour me donner une contenance', [...] mais aussi pour la possibilité, aussi mince soit-elle, de supprimer par mon cisèlement des mots les aspérités de l'espace et du temps [...] »³³⁹

Toutefois, si les « promenades » oniriques invoquées par Voronca étaient restées autant des scénarios poétiques orientés par « une boussole du cœur qui permet la navigation réciproque sur n'importe quelle mer de notre rêve », on aurait eu raison de croire à ses aveux : « Tout est poésie ou rien ». En vertu de nombreux entrecouplements entre la réflexion de

³³⁶ Ilarie Voronca, « Despre miracol » [Sur le miracle], *op. cit.* On remarque la ressemblance frappante entre cette vision totalisante du rêve et celle dévoilée par Roll quelques mois plus tard : « Voilà nos vies confondues sur un même couloir égal. Tu éteins les sons qui traversent les ères, t'approchant d'une éternité passée, une clé dans la main telle une fleur. Je cherche sous tes paupières le vaisseau sans quais [...] ». Stephan Roll, « Margit și Victor » [Margit et Victor], *unu*, n° 23, mars 1930, III^e année, p. 2.

³³⁷ Ilarie Voronca, « Radiografie » [Radiographie], *unu*, n° 25, mai 1930, III^e année, p. 4.

³³⁸ Selon la notation de l'auteur, il s'agit d'une influence qui remonte à André Gide et à son ouvrage autobiographique *Si le grain ne meurt* et moins d'une référence aux *Confessions* de Rousseau. Voir Ilarie Voronca, note en bas de page, *Ibidem*.

³³⁹ *Ibidem*. L'expression entre guillemets est en français en original.

Voronca et les options théoriques de Breton, il nous semble pertinent de voir le poète roumain en lecteur, en commentateur du *Second Manifeste*. Nous savons déjà qu'au centre de cet ouvrage publié à la fin de l'année 1929 demeure l'extension des préoccupations du surréalisme pour « l'expression humaine sous toutes ses formes », pour le langage, et l'intention de frayer une voie à la méthode dialectique « dans le domaine conscient le plus immédiat »³⁴⁰. Comme chez Breton, l'incursion dans l'univers du rêve – solution par excellence aux antinomies abusives qui immobilisent la parole – est troublée chez Voronca par des rémanences du monde objectif :

Mais, laisse-moi te rappeler cette révélation. La salle était archipleine et le vacarme des petits capitalistes [...] qui s'y étaient rassemblés à cause d'une panique collective, bourdonnait dans cette atmosphère aigre [...]. Qu'est-ce que je faisais là, me demandais-je, tandis que je semblais me réveiller et rester debout sans pouvoir rendre compte de ma propre présence dans un rêve qui m'était étranger [...].³⁴¹

En ignorant en apparence toute référence à la troisième partie du manifeste, qui mettait en relief « le problème de l'action sociale » et l'adhésion au matérialisme historique, Voronca préfère rentrer dans le social indirectement, par l'entremise d'un acte manqué. Cela conduit implicitement à la nécessité de reconsidérer l'ensemble de sa réflexion à la lumière de cette intrusion « accidentelle » d'un reste de l'éveil. Il y aura désormais à déterminer non seulement l'échec de la « poétisation », voire de la purification, de l'existence, qui s'historicise par défaut, mais également à cerner ses effets sur la subjectivité. La reconnaissance du monde de la veille prive le for intérieur de son soliloque et le réintroduit dans le circuit social, en lui faisant regagner son humanité.

Nous verrons quasiment le même procédé chez Roll, dans un fragment de son volume *La mort vivante d'Eleonora*, « Pont sur une larme », publié en décembre 1929 dans les colonnes d'*unu*, où en proie aux images oniriques qui se tissent autour de l'être aimé, le rêveur a recours à une digression « réaliste ». « Voilà le caméléon des monnaies modifiant les gestes des individus devant les autels, voilà la manivelle des billets de banque ramassant les gens dans les plis des chiffres, fort loin du jardin en plein ciel des jours. »³⁴² L'incorporation des éléments du quotidien dans la structure déferlante de la phrase vouée aux scènes de rêve,

³⁴⁰ André Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », *op. cit.*, p. 6.

³⁴¹ « Dar să-ți reamintesc revelația : sala era neîncăpătoare, și larma micilor capitaliști [...] adunați acolo de o panică obștească, roia în atmosfera acră [...]. Ce căutam acolo, mă întrebam, așa cum te ridici din somn în capul oaselor și nu poți pricepe prezența ta într-un vis care ți-e străin ». Ilarie Voronca, « Despre miracol » [Sur le miracle], *unu*, n° 21, *op. cit.*, p. 2.

³⁴² « Iată cameleonul monezilor schimbând mișcarea în altare a indivizilor, iată manivela bancnotelor strângând în faldul cifrelor cerul care nu cunoaște decât un imens zero ». Stephan Roll, « Puntea peste o lacrimă » [Pont sur une larme], *unu*, n° 20, décembre 1929, II^e année, p. 1. Nous soulignons qu'à la même époque on publiait dans le dernier numéro de *La Révolution Surréaliste* un article d'André Thirion, « Note sur l'argent ».

l'annexion des bribes de réalité ou bien encore d'une critique anticapitaliste et anti-bourgeoise au « fonctionnement réel de la pensée en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »³⁴³ suggère non tant un détournement de la définition du surréalisme de 1924, mais son élargissement. Loin d'estimer que toute contradiction interne d'une profession de foi surréaliste indique la présence d'une tactique volontaire, même si un échantillon considérable de textes surréalistes pourrait recommander cette hypothèse comme défendable, nous serons enclins à interpréter ces fragments sous l'angle de leur adhésion aux principes dialectiques. Ainsi, en tant qu'émanation d'un rapprochement « arbitraire », la concertation des scènes de rêve aux éléments du vécu évoque la logique de la synthèse hégélienne ou encore celle des « tensions opposées », amplement développée par Breton dans les *Vases communicants* de 1932.

Néanmoins, il ne faut pas négliger un aspect en apparence prosaïque, qui tient à la trajectoire temporelle des découvertes surréalistes. Dans son *Second Manifeste*, Breton déplore l'apparition « [...] dans la voie de l'écriture automatique et [...] des récits de rêve d'un poncif indiscutable à l'intérieur de ces textes [...] tout à fait préjudiciable à l'espèce de conversion que nous voulons opérer par eux. »³⁴⁴ Par la suite, cette « confusion » justifie à ses yeux une nécessité « d'occultation » du surréalisme sans spécifier pour autant les moyens d'y parvenir. Or, d'un côté, cette situation trouve un écho dans les prises de parole des artistes roumains qui concilient des variantes hétérogènes de l'automatisme et du récit du rêve, tout en multipliant les enjeux. Cet éclectisme qui est de rigueur dans les pages d'*unu*, justifie en gros l'évolution irrégulière des connotations esthétiques, éthiques ou même politiques assignées à ces procédés. Largement influencés par le parcours et les préoccupations individuelles des artistes, les rebondissements de cette « occultation » du surréalisme dans les pages d'*unu* seront également soumis à un ensemble de motivations et de conditionnements locaux.

De l'autre côté, il faut tenir compte du fait qu'en inaugurant cette thèse, Breton ne cessera d'affirmer son dédain pour un aspect tout aussi important, qui concerne la socialisation³⁴⁵ du surréalisme. Selon lui, cette stratégie était censée en fin de compte raffermir son groupe et consacrer un minimum de société. À leur tour, dans le numéro anniversaire de janvier 1930, les collaborateurs d'*unu* raniment leur engagement commun de

³⁴³ André Breton, « Manifeste du Surréalisme », *op. cit.*, p. 36.

³⁴⁴ André Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », *op. cit.*, p. 9.

³⁴⁵ « L'approbation du public est à fuir par dessus tout. Il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion. J'ajoute qu'il faut le tenir exaspéré à la porte par un système de défis et de provocations. », *Ibidem*, p. 14.

« purification de la littérature et de l'art autochtones »³⁴⁶ et réitèrent à la fois le desideratum d'une société close de la revue et le défi du public et de la notoriété officielle véhiculés par le *Second Manifeste* :

Afin d'aboutir à un rapprochement ou à une identification à *unu*, nous demandons une passion pour la vérité et pour l'essence, l'abandon des vanités de petite confrérie, le renoncement aux gratifications littéraires pour le nouvel an, aux prix des bouchers au stylo. Toutes les offres au prix fort, tous les appâts jetés vers *unu* par les amateurs de succès et de compromis ont échoué. *Unu* demeurera une solitude de plus en plus illuminée ressemblant à ces fontaines magiques du désert et miroitant une irradiation pure et abstraite.³⁴⁷

Bien que le schéma organisationnel d'*unu* soit légèrement distinct, le directeur de la revue n'étant pas nécessairement son leader d'opinion le plus visible, ce sera pourtant autour de Pană que les engagements de la rédaction s'articulent dans ce numéro anniversaire. Afin de souligner l'appartenance des surréalistes roumains à un projet intellectuel commun, Roll fait l'éloge de Pană, « le commandant et le drapeau d'*unu* »³⁴⁸ et défend l'idée que « l'amitié est un pays sans frontières »³⁴⁹. Selon Roll : « Le rapprochement et la distance perdent leur signification et se confondent dans l'espace, dans un point unanime qui est toujours le même et qui est notre cœur d'amis. »³⁵⁰

Lancé aux alentours de la sortie du *Second Manifeste* – document censé faire le point sur la position surréaliste et la défendre contre ses détracteurs – le message de Roll divulgue des aspects quelque peu paradoxaux sur la manière dont on faisait cause commune à Bucarest en ce début des années 30. Sur fond d'un éloge³⁵¹ très poétique de Pană et de son rôle dans la trajectoire de la revue, le discours de Roll donne lieu à quelques constatations significatives.

Premièrement, son « Court-circuit » s'impose comme une des prises de position les plus véhémentes, ouvertement révolutionnaires et anti-institutionnelles. Tel un nouveau programme, il annonce le dépassement de l'attitude hésitante éprouvée par *unu* pendant sa période de fondation et suggère la mise en œuvre d'une « vitalité nouvelle » :

Une littérature aux sentiers ne fait que des détours ; une littérature comme un lasso jeté autour de toi, t'étreint et tes bras ne seront que des moineaux attachés à un fil d'environ un

³⁴⁶ « Vestiar, cărți, reviste, scaunul electric » [Vestiaire : livres, revues, la chaise électrique], *unu*, n° 12, janvier 1930, III^e année, p. 8.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ Stephan Roll, « Scurt-circuit : Sașa Pană » [Court-circuit : Sașa Pană], *unu*, n° 21, janvier 1930, III^e année, p. 6.

³⁵⁰ « Apropierea și depărtarea se contopesc pierzându-și semnificațiile, în spațiu, într-un punct unanimității, într-un punct același și care e în inima noastră a tuturor prietenilor. » *Ibidem*.

³⁵¹ « Il y a deux ans, cet ami nouveau, ce combattant décidé qui nous épaula tout en regardant de face les milliers de flammes qui envoûteront son être [...] Sașa Pană est venu parmi nous avec tout le sang dans une même coupe, comme un bras ouvert à tous les sacrifices. » [« Acum doi ani, acest prieten nou, acest luptător hotărât se lupta de umărul nostru privind peste o lume de flăcări în care ființa lui va trebui să ardă. [...] Sașa Pană veni între noi cu tot sângele într-o cupă, cu un braț întins tuturor sacrificiilor. »] *Ibidem*.

centimètre seulement autour de ton cou. La liberté sans hypocrisie frétille entre nos mains. [...] La déconsidération du grand pachyderme de l'officialité, des révérences et de la servitude académique, qui sort sa griffe gélatineuse contre notre incorrigible coup de poing. Le jour où le révolutionnaire mange ses grenades dans le bol de lait de l'académisme, il s'écartera de soi-même tel le gant d'où on sort la main perdant sa forme. Le jour où tu t'inscriras sous le sceau de la Société des Écrivains Roumains, ton épée tombera [...] [Nous demandons] le poème comme procédé émanant d'une concession faite à soi-même [...] sans taux d'échange pour la petite monnaie de tous.³⁵²

Avec ce texte de Roll, l'apparente démission sociale qui caractérisait la révolte des surréalistes roumains mise au service du poème, et dégagée tout de même du cadre de la « littérature », se confronte, nous semble-t-il, à un changement fondamental. D'essence impersonnelle, « le révolutionnaire » semble l'emporter sur le poète. La rhétorique quitte le territoire d'une parole « imprécise », discontinue, elle ne souscrit plus à une volonté de bouleverser la doxa en général et la littérature en particulier et recourt à la langue bourgeoise. L'Académie, la Société des Écrivains Roumains sont autant d'objets de refus d'une révolte à caractère social qui, en vue « d'une liberté sans hypocrisie », rend l'autonomie à l'écriture.

Dans le droit fil de sa révolte anti-normative et anti-institutionnelle, un survol des articles de Roll parus après cette date nous confirme l'ancrage social de ses principes éthiques. Ceux-ci trouveront leur assise définitive dans la révolution prolétarienne vers la fin de l'année 1930. Sur le plan artistique, l'activité de Roll confirme l'accord avec les techniques et les propositions théoriques surréalistes qui avaient fasciné l'ensemble des collaborateurs d'*unu*. À la suggestion de Pană, son recueil *La mort vivante d'Eleonora*, une collection de poèmes en prose automatiques, sera le premier livre publié par la toute nouvelle maison d'édition Unu, en mars 1930. À son tour, comme l'annonce le numéro 22 de la revue, Pană publie son propre volume *Diagrammes*, recensé par Bogza comme un exemple « d'intransigence et de persévérance des attitudes pures à l'égard de tout compromis »³⁵³. En somme, la maison d'édition de Pană publiera huit titres pendant cette première année, période pendant laquelle la revue devient un porte-parole du surréalisme.

³⁵² « O literatură cu poteci nu merge și nu înconjoară decât împrejurul tău; o literatură cu un lasso pe care-l arunci pe tine te va lega și mâinile tale nu vor fi decât vrăbii legate cu un centimetru de ață de gâtul tău. O libertate fără ipocrizie se sbate în brațele noastre și se sbuciumă [...]. Desconsiderarea marelui pachiderm al publicului, a oficialității, reverenții și servitudinii academice a scos ghiara gelatinoasă împotriva unui incorigibil bobârnac al nostru. În ziua în care revoluționarul își va mânca granatele în blidul cu lapte al academismului va fi pierdut de el însuși ca formatul mânușii din care ai scos mâna. În ziua în care te vei înscrie în inițialele S.S.R. sau M.R.D., spada ți se va fi deslegat [...]. Poemul cercetat ca procedeu de confesie făcută ție fără reticența care să-l încâtușeze cu prejudecata îmbâcsită și să-l schimbe în monedă mărunță la îndemâna oricui. » Stephan Roll, « Scurt-circuit : Sașa Pană », *op. cit.* [Nous avons respecté la graphie originale du texte]

³⁵³ Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 276.

À suivre les déclaration de Pană, dont la biographie équivaut à une archive de « ces années de militantisme (et parfois d'excentricité) surréaliste »³⁵⁴, nous comprendrons aisément l'impact du mouvement français sur la trajectoire intellectuelle des artistes roumains.

J'étais imprégné par les mots de Lautréamont 'Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie' et de surcroît j'étais persuadé par les vérités reverdiennes concernant l'image [...]. Et le joaillier des vers (Paul Valéry), pendant sa jeunesse combattante, aux côtés du groupe de la revue *Littérature* (dont l'intitulé était de son fait, par antiphrase) n'avait-il pas défendu l'idée que 'la moindre rature violente le spontané' ? Par conséquence aucune absurdité (du point de vue de la logique...normale) ne me semblait – ne nous semblait susceptible d'une correction ou d'une amélioration quelconques.³⁵⁵

En fin de compte, cet extrait de Pană nous fournit une synthèse très suggestive quant au fort rapprochement du groupe Unu au surréalisme et fait office de conclusion à une étape jugée plus esthétique qu'elle ne l'est. Toujours entre « occultation » et spécificité des moyens, la période qui lui fait suite n'est pas tant marquée par une séparation brusque ou par un changement radical d'intérêts que par une modification progressive des enjeux.

4.4. L'adieu au surréalisme (1930-1931)

À l'instar du *Second Manifeste* qui a gagné sa notoriété grâce à son association au « geste surréaliste le plus simple », dans le cas de la revue *unu* le franchissement du seuil politique est marqué par le suicide de Maïakovski. La nouvelle fait vite la une de la rubrique « Vestiaire » d'*unu* et l'évènement sera également retenu dans la biographie du leader du groupe, Sașa Pană. D'abord, il faut souligner le fait qu'*unu* recense ce suicide sous la forme d'une notice informative, dans un style journalistique mais adaptée à l'esprit de la revue :

URSS – Maïakovski est mort en Russie. Dès 1915 un nom qui a apporté la révolte dans le lyrisme russe, par le dynamisme de son tempérament artistique explosif. Parmi les futuristes russes, il a été le plus remarquable. Son agitation d'orateur, d'instigateur et de barde enthousiasmait et brisait les fenêtres de la mansarde des académies visqueuses. Il est mort par suicide. Un chant de cygne en jazz-band pourrait lui servir d'épithaphe.³⁵⁶

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 277.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 276-277. Toutes les citations insérées dans le texte par l'auteur sont en français en original.

³⁵⁶ « U.R.S.S. – a murit în Rusia Mayacovski. Un nume care a răzvrătit lirica rusească prin 1915 cu dinamismul unui temperament în artă exploziv. Dintre futuriștii ruși, a fost cel mai însemnat. Agitațiile lui ca orator, instigator și bard entuziasmau și spărgeau geamurile de mansardă ale academiilor vâscoase. A murit, sinucigându-se. Un cântec de lebadă în jazzband îi poate fi epitaf ». « Vestiaire », *unu*, n° 26, juin 1930, III^e année, p. 3.

Ensuite, ce témoignage d'un suicide qui en apparence aurait pu figurer dans la rubrique des « faits divers » de la grande presse de masse, ne l'est plus, une fois éclairci le contexte. Selon la déclaration de Pană, qui déplore à son tour « la mort de cet illustre poète avant-coureur »³⁵⁷, *unu* était à l'époque la seule revue à avoir commenté la « disparition volontaire du grand poète de la Grande Révolution »³⁵⁸. De plus, en restituant l'atmosphère de cette tragédie, Pană fait jour sur l'intérêt que les surréalistes portaient à l'œuvre de Maïakovski.

On devinait son œuvre, on devait la recomposer à partir des éventuelles citations qu'on retrouvait dans les journaux étrangers. J'avais acheté *Le nuage en pantalons*, en traduction française, à la librairie Hasefer, un mois après sa mort. Le ticket de caisse porte la date de l'achat, le 22 avril 1930, c'est-à-dire aux alentours de sa fin tragique. Ce livre comprenait aussi l'*Ode à la Révolution*.³⁵⁹

Bien que cette démarche d'*unu* occultât le véritable enjeu politique, à savoir la solidarité avec la Révolution russe et la perspective d'assigner une ligne idéologique de gauche à la revue, voire de défendre publiquement les intérêts révolutionnaires prolétariens, ce ne sera que vers la fin de l'année 1930 que leur aspirations prendront forme. Sous un écran d'actualité, on présente au public des informations concernant, par exemple, la parution des trois tomes de l'autobiographie de Trotski, *Ma vie*³⁶⁰, ou le voyage en URSS de Herwarth Walden³⁶¹, le directeur de la célèbre *Der Sturm*, revue abonnée à *unu*. La présence de ces informations n'est pas sans rapport, même du point de vue symbolique, avec la nouvelle trajectoire de la revue. Par l'entremise de la rubrique « Vestiaire » dont nous connaissons le penchant pour le contenu dit « incendiaire » et pour l'incitation à une lecture double, la simple mention de Maïakovski – poète révolutionnaire qui avait fait du communisme sa mission éthique – ou de Walden – membre du Parti Communiste Allemand depuis avril 1919 et militant antifasciste, est le signe d'une solidarité dissimulée. Si la valeur subversive de la note sur Maïakovski était plus réduite, le passage sur Walden, présenté dans la même livraison de mars 1930, est bien plus transparent :

Après avoir conduit l'objectif de son regard à travers l'URSS, Herwarth Walden rédige en intégralité le dernier numéro de *Der Sturm* (März-April 1930). Des pages où la 'littérature' est assujettie aux faits et aux documents. Walden dirige l'intérêt du lecteur vers les soldats

³⁵⁷ Saşa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 288.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ « Vestiaire », *unu*, n° 30, octobre 1930, III^e année, p. 8. Selon le témoignage de Pană, les surréalistes roumains s'étaient procuré l'édition française du livre de Léon Trotski, *Ma vie*, publié chez Rieder, en 1930, et traduit par Maurice Parijine. Voir Saşa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 307.

³⁶¹ « Vestiaire », *unu*, n° 25, mai 1930, III^e année, p. 8.

de l'armée rouge, vers des universités, les provinces ou des villes. [...] Méfiant, le lecteur se demande : Walden n'est-il pas un habile inventeur de contes artistiques, sociaux ? ³⁶²

Suite à la référence à Maïakovski, un hommage funèbre modeste et solennel qui insiste sur son importance pour le monde artistique et célèbre son héritage révolutionnaire anti-bourgeois – ce qui aurait été un arrêt obligatoire pour les surréalistes d'*unu* – est l'occasion d'une référence manquée. Paru en juillet 1930, le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution* n'est pas mentionné par *unu*, malgré l'article consacré par Breton à ce défunt phare qu'était devenu Maïakovski. En fait, *unu* mettra presque deux ans, jusqu'en mars 1932, pour signaler la nouvelle revue de Breton dans le numéro 43 de la revue.

Néanmoins, à en croire les notices biographiques de Pană, datées d'août 1930, les surréalistes roumains étaient bien au courant de ce retour sur scène du surréalisme, qui introduisait un problème crucial pour leur positionnement politique. Persuadés que le changement de titre n'est qu'un prétexte pour donner « un sens général anti-individualiste et matérialiste à la révolution » ³⁶³, les membres d'« Unu » entendent répondre à cette « sommation » par un questionnement de leur propre activité collective. Pană souligne dans sa biographie l'importance de ce moment crucial: « En fin de compte, c'est le point de vue de Roll qui a triomphé et je me suis rallié immédiatement à cette position : nous sommes et nous devons nous manifester en tant qu'écrivains de gauche. Mais nous devons le faire subtilement afin de ne pas risquer de faire supprimer la revue. Le Parti Communiste était dissous par décret. » ³⁶⁴

Nous rappelons que cette situation était rendue encore plus compliquée par le statut des principaux membres du groupe. Roll, devenu membre du Parti Communiste Roumain en 1921, était déjà supervisé par la Securitate, Voronca avait perdu son poste de référent à la Direction de la presse auprès du Conseil des Ministres, et Pană, en sa qualité de directeur sous pseudonyme d'une publication littéraire, risquait, une fois exposé, sa carrière d'agent militaire actif. La situation politique du pays ne tardait pas à avoir des effets sur le statut des surréalistes et sur celui de leur revue. Le retour du Roi Carol II au pouvoir en juin 1930, l'imposition d'un nouveau gouvernement et la montée de l'extrême-droite, annoncent – selon le témoignage de Pană – l'inéluctable : un contrôle rigoureux du contenu de la revue, des

³⁶² « După ce și-a plimbat obiectivul privirii prin U.R.S.S., Herwath Walden scrie în întregime ultimul număr din *Sturm* (Mărz-April 1930). Pagini în care 'literatura' e aservită faptelor și documentelor. Walden conduce intereseul cititorului printre soldații armatei roșii, prin universități, provincii, orașe. [...] Neîncrezător, cititorul se întreabă : nu e Walden un abil născocitor de basme artistice, sociale ? », *Ibidem*.

³⁶³ Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 300.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 301.

procès, dont le plus notoire est celui de Bogza, accusé de pornographie, des interrogatoires, la censure ou encore la destitution, comme dans le cas de Voronca. Ainsi, l'appel à la prudence, la structure tissée d'implicite de la « dernière page », les images ou les phrases pourvues d'un certain double fond avaient le rôle d'assurer leur statut, de faire circuler la revue et de promouvoir ses intérêts.

Cependant, si les références directes au *Surréalisme au service de la révolution* se font attendre, les prises de position légitimatrices d'*unu* sont à déceler par contrecoup. En ce sens, le compte rendu du recueil de Desnos, *Corps et biens*³⁶⁵, publié en juin 1930, fait jour sur une attitude modifiée par rapport à Breton et à la manière dont il comprend l'engagement, sans pourtant renouveler son adhésion, à consacrer le surréalisme en tant que ligne culturelle du Parti Communiste.

Condamné, « avec une certaine tristesse », par Breton dans le *Second Manifeste* pour sa périlleuse activité journalistique, pour avoir récité des alexandrins « sous les étoiles tropicales » et pour son « incompréhension inexcusable des fins poétiques »³⁶⁶, Desnos est définitivement mis à l'index suite à la sortie de son livre de poèmes de 1930. Tandis que les accusations de Breton contre Desnos, l'imitateur vulgaire, « l'escamoteur », l'auteur de « coups de tête dans des murs de carton »³⁶⁷ coulent à flots, *unu* recense ce recueil depuis une position nettement distincte. En ayant recours aux déclarations de Breton de 1924³⁶⁸, à une époque où Desnos « parlait surréaliste à volonté » et pendant laquelle le mouvement jouissait d'une pureté révolutionnaire originale, les surréalistes roumains dressent un portrait élogieux de ce poète qui représente « les corps et les biens du surréalisme »³⁶⁹ :

Entité représentative de la révolution surréaliste, moyennant la formule intime de sa poésie, Desnos [...] est le poète sans contributions volontaires, tellement le fluide de sa poésie fusionne et l'assimile. Breton même a retrouvé chez lui l'argument d'une théorie poétique fondée sur la psychanalyse et l'inconscient. [...] Desnos a approché la poésie comme une énigme et il nous l'a dévoilée encore une fois. Il est l'historien de la poésie. [...] Il est un poète qui nous représente.³⁷⁰

³⁶⁵ Robert Desnos, *Corps et biens*, Paris, NRF, 1930.

³⁶⁶ André Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », *op. cit.*, p. 11.

³⁶⁷ André Breton, « Corps, âme et biens », *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 1, *op. cit.*, p. 13.

³⁶⁸ Il s'agit en fait d'un collage, en roumain et en français, de citations extraites du *Manifeste du Surréalisme* de Breton de 1924. « Robert Desnos est le poète, le 'médium' des 'poésies de rêve', de 'l'écriture automatique' de 'l'époque des sommeils' *où il dort mais il écrit, il parle* est celui qui parmi nous s'est rapproché le plus de la vérité surréaliste, disait Breton en 1924. » Voir « Vestiaire », *unu*, n° 26, juin 1930, III^e année, p. 8.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ « Entitate reprezentativă a revoluției suprarealiste, Desnos rămâne prin formula intimă a poeziei lui [...] poetul fără contribuții voluntare, într-atâta fluidul poeziei lui se contopește și se asimilează ; atât Breton a găsit în dânsul argumentul unei teorii poetice bazate pe psihanaliză și inconștient. [...] Desnos a abordat poezia ca pe o enigmă și-a revelat-o încă o dată. E istoricul poeziei [...] un poet care ne reprezintă [...] ». *Ibidem*.

Cet accueil fait à Desnos, parfaitement intégré en apparence à une logique de légitimation et de réseautage qui passe par des solidarités artistiques, mobilise toute une série d'enjeux supplémentaires. Premièrement, les surréalistes roumains semblent mettre un signe d'égalité entre surréalisme et révolution esthétique. Leur conception non-conformiste de l'art et de la vie met en cause la littérature et ses moyens, trouve refuge dans l'expérience de l'intériorité, étant tout à la fois pourvue d'une vocation éthique et, dans une moindre mesure, d'efficacité politique. N'était-ce pas Desnos qui, confronté à l'option de l'engagement, s'était posé la grande question qui devait désunir le groupe surréaliste : « Avons-nous des qualités pour faire des militants ? Sommes-nous capables de faire des bureaucrates ? [...] Si on me demande d'adhérer, je le ferai mais, ce sera dans les pires conditions. [...] Peut-on être surréaliste et communiste à la fois » ?³⁷¹

Vers la fin de l'année 1931, les surréalistes roumains ressentiront eux aussi la pesanteur de cette « bifurcation ». Cela permet à Roll de formuler non seulement sa réticence pour l'action concertée de l'art et de la politique, mais aussi de plaider pour leur séparation. En prenant les mots de Breton à la lettre, il se légitime par un geste de déshérence et envisage une rupture totale, « un acte d'identité sans prédécesseurs ». À la recherche de « l'étalon d'une nouvelle identité », de nature à instaurer un « nouvel humanisme, une prolétarianisation unanime de l'individu » par un « retour parmi les gens, après tout ce cynisme à leur égard », Roll tranche net :

Je connais un nouveau testament encore plus neuf : l'économie politique ; je connais un Jésus encore plus crucifié, plus prophétique : le prolétaire ; je connais des apôtres dont les doigts tombent dans un laboratoire de radiologie et l'apocalypse d'une danse de zeppelins, et cela ne me fait plus peur. L'âme se forge de nouvelles proéminences, d'autres aspérités, d'autres cristaux. Une génération dont les épaules sont traversées par des constructions nouvelles. [...] Et forcément Maïakovski, ou encore Alexandre Blok, ou une partie des dynamistes russes, le peuple russe avec son fantastique potentiel, pourrait donner une valeur nouvelle à notre structure.³⁷²

Deuxièmement, vu ce détour qui rend compte de l'attitude contrastante des surréalistes roumains en 1930, nous pourrions conclure à un désaccord de principe entre leur vision esthétique et/ou politique du surréalisme et la voie bretonienne qui met le mouvement au service de la révolution...bolchévique. Du point de vue esthétique, l'attitude positive,

³⁷¹ « Assemblée du 23 novembre 1926 », *Adhérer au Parti Communiste ?* apud Carole Raynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 64.

³⁷² « Cunosc un și mai nou testament : economia politică ; cunosc un Isus și mai răstignit, și mai profetic : proletarul ; cunosc apostoli, ale căror degete cad în laboratoarele de radiologie și apocalipsul unei hore de zepelinuri care nu mă mai înspăimântă. Sufletul ia alte proeminente, alte durități și cristale, neegalate. O generație cu umerii traversați de construcții noi. [...] și poate Maiakovski, poate Alexandru Block, poate o parte din dinamistii ruși, poporul rus cu fantastica lui resursă, să dea nouă valență a structurii noastre. ». Stephan Roll, « Des mots sans doigts », *unu*, n° 41, décembre 1931, IV^e année, p. 2.

élogieuse même, envers Desnos indique une idéalisation du surréalisme, une surenchère de sa révolution poétique, un retour à son âge le plus éclatant. Erigé en utopie, l'évolution actuelle du surréalisme, c'est-à-dire celle de l'âge du *Surréalisme au service de la Révolution*, est hors débat pour le groupement roumain. En vertu de ce refus, les préoccupations des surréalistes roumains se poursuivront dans la direction d'une révolte antilittéraire, anti-bourgeoise, vouée à l'authenticité³⁷³, et ils suivront le fil des exploits de la dimension onirique³⁷⁴, comme « unique âme de la réalité »³⁷⁵. Par contre, si ces deux directions ne sont pas nécessairement de date récente, une nouvelle tendance mettra son empreinte sur cette dernière étape de la revue, manifestée sous la forme d'un penchant pour le reportage³⁷⁶.

Le compte rendu sur Desnos nous révèle également une prise de position stratégique, voire politique. Il faut d'ailleurs noter que l'éloge de son recueil de 1930 se fait en pleine conscience de la séparation produite entre Desnos (y compris le pôle de la revue *Documents*, composé de dissidents du surréalisme regroupés autour de Bataille) et Breton. En mars 1930, la revue roumaine annonçait la parution du pamphlet collectif *Un Cadavre*³⁷⁷, lancé le 15 janvier contre Breton, tout en le signalant comme un geste de rupture avec le groupe « La Révolution Surréaliste ». Clin d'œil fait par le groupe surréaliste au pamphlet rédigé en 1924, lors de la mort d'Anatole France, et paru un mois à peine après la première version du « Second Manifeste du Surréalisme », *Un Cadavre* est à la fois une suite de réglages de comptes très violents et un procès du surréalisme, initié par Desnos, mais dont la rédaction porte l'empreinte de Bataille.

Vu les rebondissements du positionnement stratégique d'*unu*, il nous semble pertinent de les prendre en compte comme reflet d'un changement d'optique qui s'opère au niveau de son centre de référence. Si dans un premier temps, *unu* semble prendre ses distances avec l'aile surréaliste de Breton, cette perspective se voit vite confirmée par une calibrage de son attention sur des revues comme *Documents* (1929-1930) de Bataille, *Bifur*, animée de 1929 à

³⁷³ Nous faisons référence notamment à l'article représentatif de Geo Bogza, « L'exaspération créatrice », *unu*, n° 33, février 1931, IV^e année, p. 9-10.

³⁷⁴ Voir Geo Bogza, « La réhabilitation du rêve », *unu*, n° 34, mars 1931, IV^e année, p. 2-5; Gheorghe Dinu [Stephan Roll], « La nouvelle plastique roumaine », *unu*, n° 43, mars 1932, V^e année, p. 4-5.

³⁷⁵ Geo Bogza, « La réhabilitation du rêve », *op. cit.*, p. 3.

³⁷⁶ Voir Paul Sterian « La poésie agressive ou le Poème reportage » (*unu*, n° 35, mai 1931, IV^e année, p. 3), André Far [Geo Bogza], « Le reportage pur » (*unu*, n° 35, mai 1931, IV^e année, p. 7), « Aquarium : Anthologie » (*unu*, n° 39, octobre 1931, IV^e année, p. 12), Gheorghe Dinu [Stephan Roll], « Le golfe prolétaire », *unu*, n° 48, octobre 1932, V^e année, p. 4-5).

³⁷⁷ « Un cadavre – brochure publiée par Robert Desnos, André Masson, Georges Limbour, Dida de Mayo, Antonin Artaud, Leiris, Prévert, Vitrac et autres, suite à leur rupture avec le groupe 'La Révolution Surréaliste.' Voir « Vestiaire- bibliographie, fragments, notes », *unu*, n° 23, mars 1930, III^e année, p. 8. Voir également « Un cadavre », *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Tome I (1922-1939), Paris, Éric Losfeld Éditeur, 1980, p. 19-26.

1930 par Ribemont-Dessaignes, *Cercle et Carré*, fondée en 1929 autour de Seuphor et Torres-Garcia et abonnée à *unu*, ou sur *Le Grand Jeu*, paru dans le sillage du surréalisme en 1928 et actif jusqu'en 1932. Dès le départ, ces revues se placent sur des positions ouvertement anti-surréalistes et concurrentielles, ce qui indique une certaine distanciation d'*unu* par rapport au noyau surréaliste de Breton. Il devient ainsi évident que les conflits internes, les ennuis, et les relations tendues de Breton avec les publications de gauche et surtout avec le Parti Communiste Français, le rendent vulnérable aux yeux d'« Unu » et mettent en doute son autorité.

De ce point de vue, une autre notice de Pană, rédigée, selon les indications de l'auteur, en automne 1930, s'avère révélatrice :

Les événements auxquels se confrontaient les représentants du mouvement surréaliste français nous inquiétaient. André Breton commençait à se faire contredire... Les écrivains s'éloignaient du mouvement, d'autres étaient éliminés (spécialité bretonienne), ou réapparaissaient après un laps de temps. On diffusait des feuillets volants avec des insinuations réciproques, des prises de position, des accusations.³⁷⁸

Progressivement, le centre de gravité de la revue change et ce sera plutôt à Moscou et moins à Paris, que les collaborateurs d'*unu* placeront leur intérêt. Ce changement de perspective et de « croyance », il faut l'observer également dans ses nuances individuelles, car si l'évolution de Roll, Pană, Maxy ou Bogza les rapproche de la cause communiste, Voronca demeura apolitique pendant son activité à *unu*.

Au bout de cette année 1930, ponctuée par le départ de Brauner³⁷⁹ pour Paris et les débuts des peintres Perahim et Herold³⁸⁰, par la rupture³⁸¹ définitive avec *Contimporanul* et par la parution de la revue *Alge*³⁸², *unu* annonce la modification de son format et rend public son attachement nouveau au régime de l'actualité³⁸³.

³⁷⁸ Saşa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 303.

³⁷⁹ La nouvelle du départ définitif de Brauner pour la France est annoncée dans : *unu*, n° 26, *op. cit.*, p. 8.

³⁸⁰ L'accueil des nouveaux entrants dans le groupe « Unu » est annoncé dans : *unu*, n° 28, août 1930, III^e année, p. 8.

³⁸¹ Voir « Le gâteau de funérailles du Père Vinea », *unu*, n° 29, septembre 1930, III^e année, p. 1.

³⁸² Le lancement de la revue éponyme du très jeune groupement « Alge », « des adolescents enthousiastes à la recherche d'une littérature pure » est mentionnée dans *Ibidem*, p. 8.

³⁸³ Voir *unu*, n° 31, novembre 1930, III^e année, p. 8.

5. Second tournant identitaire d'*unu* : politisation de la révolte

5.1. De nouveaux enjeux de la réalité

Pendant cette étape de troubles politiques et, implicitement, de reformation identitaire de la revue, le resurgissement d'un questionnement de la pureté comme dimension esthétique et éthique n'est pas exclusivement une forme de continuité d'un programme collectif qui se déploie dans la durée. Publié dans la livraison de décembre 1930 d'*unu*, l'article de Bogza « Sur le vocable, divagations et mentions » apporte un amendement à ce concept de pureté, qui se trouve alors en danger de rappeler les cadres de la littérature bourgeoise. De plus, dans l'opinion de Bogza, ni la poésie pure, ni la parole, ni l'inconscient ne sont exempts d'un procès de dévalorisation, d'altération, qui découle de leur « fréquentation excessive », de leur entrée dans la littérature et dans le discours de masse. Déçu par la « surréalité » et obligé moralement de conjurer cette inflation de la pureté, le poète contemporain ne peut pas négliger un phénomène encore plus urgent qui fait écran à son besoin de réalité, d'authenticité de la parole. Il dénonce par conséquent « l'habitude de donner aux mots une signification de propreté, non pas dans le sens absolu, de mise à l'écart de toute intrusion étrangère, mais dans le sens d'une *propreté* du point de vue hygiénique. Une hygiène double : physique et morale »³⁸⁴.

Résolument antilittéraire et anti-bourgeoise, sa révolte est tout aussi bien ancrée dans la réalité que la solution qu'il propose. Plus proche de Bataille que de Breton, le poète roumain plaide pour une réintroduction de la violence dans la langue, pour un retour aux dictionnaires où siègent ces mots que les académiciens ont transformés en « cadavres ». Le recours aux mots qui dérangent, au registre du vulgaire, du scatologique, aux connotations sordides ou pornographiques pourrait, à son avis, sauver la poésie de son impureté. En exploitant le goût pour la provocation, pour les tabous mis en quarantaine par la société au nom d'autant d'exigences morales, il conclura : « Le mot [...] qui brille comme l'éclair, comme un scalpel enfoncé dans l'abcès, est le seul mot que j'emporte avec moi, que j'aime et qui est mon seul ange gardien. »³⁸⁵

³⁸⁴ Geo Bogza, « În vocabulă, divagații și precizări » [Sur le vocable, divagation et mentions], *unu*, n° 32, décembre 1930, III^e année, p. 3.

³⁸⁵ *Ibidem*. Il faut également mentionner que cet article de Bogza, réputé à l'époque pour son poème « Journal de sexe » [1929], entraîne la perquisition du siège de la rédaction, la confiscation de cette livraison d'*unu*, sous l'accusation de pornographie, et la sommation de Sașa Pană de comparaître devant le Conseil de Guerre en qualité d'inculpé. Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op.cit.*, p. 310. Voir également la notice de M. H. Maxy (m.h.m.), « Acvarium », *unu*, n° 33, février 1931, IV^e année, p. 12.

La poursuite de l'authenticité par l'entremise d'un pareil effort de s'annexer des réalités qui scandalisent les mœurs et « les oreilles décentes »³⁸⁶ est renforcée par l'introduction aléatoire de nouvelles à caractère sensationnel ou de compte rendus de suicides dans le corps de la rubrique « Vestiaire ». À l'instar de la revue *Documents*, qui dévoilait des images choquantes, telle la photo d'un gangster assassiné dans sa voiture, *unu* recourt à la présentation de faits divers, comme les fiches d'autopsie de l'institut de médecine légale, ou reproduit des tragédies qui frôlent le réel, tels un meurtre dans le rêve ou l'histoire d'un enfant séquestré par un contribuable. Dans cette ligne nous pourrions inclure le numéro « *unu moși* »³⁸⁷, où Moși désigne le nom d'une foire d'un des plus vieux faubourgs de Bucarest, décrit par Roll comme « un continent de la nuit »³⁸⁸ ou comme un « Luna Park » des gens monstrueux et mutilés, par Pană³⁸⁹.

En exploitant au maximum le potentiel de l'image-limite, qui dénonce les réalités censurées par la société, les déchets du système, l'institution du corps, ce numéro spécial affiche en couverture sur papier orange la photo d'une femme invalide, les pieds tordus et le regard perçant, à quatre pattes. (Fig. 37, 38, 39.) On ne saurait souligner suffisamment l'impact iconographique de cette livraison, qui fait alterner des collages de photos de groupe, sur lesquelles la taille des personnages est hors proportions, des représentations obscènes qui renvoient nominalement au grands noms de la critique littéraire, ou encore des photos de sacrifices animaliers. Ancrée dans une atmosphère de protestation contre l'esthétisation bourgeoise d'un monde en déclin, cette insurrection visuelle exhibe une portée critique. Instrumentalisés au nom du reportage pour révéler le réel à saturation, ni l'image ni le langage ne sont libérateurs, car ils reproduisent une réalité infiniment moins vaste que celle qui se présente à leur portée. Dirigée contre les étiquettes littéraires, déjouant les prétentions artistiques, les édifices et les blasons du langage, dénigrant le livre et le journal par l'usage subversif des genres et des registres, cette nouvelle propension vers l'authenticité retourne le mot d'ordre surréaliste. Pour « transformer le monde » et « changer la vie », l'art doit se faire sous les auspices de la réalité, une réalité « réhabilitée », comme l'insinue Bogza.

La réorientation de la revue, annoncée à la fin de l'année 1930, vers une préoccupation pour « l'actualité », trouve une assise concrète dans la pratique du reportage. La revue *unu* avait déjà publié des compte rendus, des collages de faits divers, et les enquêtes des surréalistes n'étaient pas méconnues de ses collaborateurs. Telle une nouvelle manière de

³⁸⁶ Geo Bogza, « În vocabulă, divagații și precizări » [Sur la vocable, divagations et mentions], *op. cit.*, p. 3.

³⁸⁷ *unu*, (moși), n° 46, juin 1932, V^e année.

³⁸⁸ Stephan Roll, « Moși à minuit », *Ibidem*, p. 4.

³⁸⁹ Sașa Pană, « Reportaj. Motociclistul morții » [Reportage. Le motocycliste de la mort], *Ibidem*, p. 2.

combler la tyrannie de la littérature et les pressions de la société qui obstruent la communication authentique, suppléée auparavant par le recours au rêve ou à l'écriture automatique, la perspective du reportage s'impose comme un état purifié de la parole. Parti à la rencontre du réel, le reportage doit renouer les liens de l'écriture avec le public, offrir une vision non biaisée de l'actualité.

Ainsi, « le reporteur » dont Paul Sterian fait l'éloge dans son article « La poésie agressive ou sur le poème reportage », de mai 1931, trouve son meilleur allié dans la réalité et semble l'emporter sur le poète qui a échoué à rendre aux mots leur pureté et leur immédiateté. « À bas les poètes ! À bas les murs ! Que celui aux mille yeux, mille oreilles, mille pieds, mille télégrammes, mille plumes, mille expressions, mille pistolets arrive ! Que le vrai poète arrive ! »³⁹⁰

Quoique cette tentative de révolte poétisante qui s'ignore, aux échos futuristes, demeure sans suite, elle est toutefois le symptôme d'un virage social d'*unu* qui s'engage à répondre à un autre type d'exigences. Au regard des moyens stratégiques choisis par la rédaction d'*unu* pour faire débat sur un sujet, la tactique de l'introduction du reportage est pour le moins étonnante. Il s'agit d'un procédé en deux temps, qui fait semblant d'acclamer l'arrivée du reporteur-poète pour l'invalidier ultérieurement. C'est dans la même livraison d'*unu* que cette opération dialectique de contestation s'opère, le résultat étant d'autant plus fructueux. Il s'agit d'un vrai collage mental qui se trouve concrétisé dans le rapprochement soudain de deux réalités contradictoires, en occurrence la « poésie agressive » de Sterian et le « reportage pur »³⁹¹ d'André Far, un pseudonyme de Bogza. Pour définir le « reportage pur », Bogza fait référence à une écriture « concentrée, rapide » qui repose sur la « concentration de l'observation » et se charge d'enregistrer le monde. Quelques mois plus tard, il revient sur ses pas, pour nuancer sous la forme d'une suite de « mentions » la portée critique et subversive du reportage. Celui-ci devient un instrument de contestation engagé contre le monde journalistique, ou plus précisément contre ces reportages qui marquent les journaux à grand tirage uniquement en vertu de leur « uniformité de style et de contenu, se transformant dans la petite monnaie des actualités »³⁹². Or, la résolution d'*unu* consiste à donner une vie nouvelle au reportage, à lui imprimer « une nouvelle trajectoire, où les faits, dépouillés de tout journalisme, seront à voir dans leur brutalité, leur caractère massif et toute leur force. »³⁹³

³⁹⁰ Paul Sterian, « Poezia agresivă sau despre Poemul reportaj » [La poésie agressive ou sur le Poème reportage], *unu*, n° 35, mai 1931, IV^e année, p. 3.

³⁹¹ André Far [Geo Bogza], « Reportajul pur » [Le reportage pur], *Ibidem*, p. 7.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ *Ibidem*.

Inéluctablement, la préoccupation pour le reportage social vient à la rencontre de la nouvelle ligne idéologique d'*unu*. En entamant ce virage, *unu* s'inspire de la pratique journalistique et sort de sa marginalité. De plus, son intérêt pour le journalisme d'actualité dégage en quelque sorte la voie pour le passage de la presse littéraire à la presse politique. De véritables enquêtes sur le terrain seront menées par Roll, dont l'article « Le golfe prolétaire »³⁹⁴ fait découvrir le quotidien pénible des tatars habitant les plaines de Dobroudja et l'exploitation des porteurs. Ensuite, aux côtés de Bogza qui publie également un « Poème pétrolifère » dans l'avant-dernière livraison de la revue, ce sera Brunea Fox, « reporter dont la tension et le talent dépassent tout le salaire en or qu'on lui paie et la réalité même des colonnes des revues »³⁹⁵, qui consacrera sa carrière à la pratique du reportage, bien au-delà de leur expérience chez *unu*.

5.2. Les seuils d'une révolte sociale

Cette période se fait remarquer au premier chef par les multiples tentatives de redéfinir la cohésion du groupe et la particularité de sa révolte. Dans ses grandes lignes, à partir de 1930 nous pourrions interpréter cette dernière phase d'*unu* en fonction de deux tendances saillantes : une première qui s'approprie l'héritage surréaliste de manière critique, et une deuxième qui cherche à proposer de nouvelles assises littéraires et artistiques à une révolte qui est éminemment sociale et politique. Certes, il faut rajouter que jusqu'à un certain point ces deux tendances évoluent de manière synchronique, elle se superposent et sont largement influencées par le contexte socio-politique local et par la propagande intensifiée du Parti Communiste Roumain³⁹⁶, accusé de menées antinationalistes et antiétatiques des masses, et renforcé par sa montée en popularité suite aux élections parlementaires tenues en juin 1931. En tant que sympathisants des formations politiques communistes, les surréalistes compensent l'illégitimité³⁹⁷ du message soviétique de manière indirecte ou allusive.

³⁹⁴ Gheorghe Dinu [Stephan Roll], « Golful proletar » [Le golfe prolétaire], *unu*, n° 48, octobre 1932, V^e année, p. 4.

³⁹⁵ « Vestiaire », *unu*, n° 11, n° 29, septembre 1930, III^e année, p. 8. Réputé pour son talent, Brunea Fox fait la une de cette rubrique d'*unu* pour son reportage « 5 jours parmi les lépreux ».

³⁹⁶ Nous soulignons le fait que malgré le statut politique illégal du Parti Communiste Roumain, les formations politiques communistes, tels le Bloc des Travailleurs et des Paysans, jouissaient d'un statut légal, qui leur permettait d'organiser des actions de propagande et de participer aux élections.

³⁹⁷ Nous rejoignons ainsi la position de Ion Pop qui traduit l'activité des surréalistes comme réponse à « un complexe d'illégitimité » du communisme en Roumanie. Pour une présentation plus détaillée de ces aspects, voir Ion Pop, « L'avant-garde roumaine et la politique », *Arcadia*, vol. 41, II, Berlin, De Gruyter, 2006, p. 316.

Avant de passer à l'action révolutionnaire et de recourir au reportage, formule qui désindividualise l'écriture, qui lui fait regagner sa pureté communicationnelle et satisfait aux impératifs d'une époque hantée par la « vérité », le groupe redéfinit publiquement sa révolte, toujours à la lumière du surréalisme et ses antinomies. Hésitantes, les prises de position sont parfois contradictoires, oscillant entre l'héritage du premier surréalisme, notamment en ce qui concerne le proteste antilittéraire, la confiance dans le rôle subversif du rêve, d'un côté, et la condamnation de l'antinomie surréaliste qui cherche à concilier révolte de l'esprit et collectivisme, de l'autre. D'autant plus, ils recourent aux leviers du *Second Manifeste*, qui cherchait à combattre « l'indifférence poétique, la distraction d'art » sans avoir rien à voir avec « [...] ni les petits, ni les grands épargnants de l'esprit »³⁹⁸, et renouent leur allégation à la poésie qui les rapproche plutôt de l'article de Breton et Eluard, « Notes sur la poésie »³⁹⁹, publié en décembre 1929. Néanmoins, cette position est vite abandonnée et la poésie se voit accusée de n'être qu'une forme de désengagement social. Pour toutes ces raisons, il devient particulièrement difficile de dresser un schéma compréhensif de ces prises de position, qui portent le plus souvent des marques individuelles ou obéissent aux intérêts des sous-groupes (Sernet-Roll-Maxy ou Bogza-Voronca). Cette difficulté tient bien évidemment aussi à la particularité du médium en question. La revue *unu* est ainsi un espace d'accueil parfois dissonant qui accommode un discours à plusieurs voix, tout en essayant de jouer la carte de la neutralité, nécessaire à sa survie dans le champ journalistique roumain.

Un des premier pas faits dans la direction d'une redéfinition identitaire est l'article signé par Bogza en février 1931, « L'exaspération créatrice ». Ce n'est pas tant un texte réactif, comme semble l'indiquer le titre, mais plutôt une formule de gestion et de bilan de la situation présente de la revue, qui renonce à s'engager dans « la virtualité d'un programme soumis à une quelconque réalisation »⁴⁰⁰. Fondé néanmoins sur « l'exaspération comme substance vitale », « comme symbole de l'authenticité de l'inquiétude », à un regard plus attentif, le discours de Bogza s'avère désécurisant. Cette réaction n'est pas due tant à son attachement pour le « pôle de la révolte », par excellence antilittéraire, en revanche, elle prend appui sur ses jugements répétitifs. Si au seuil de la quatrième année d'activité de la revue, le but du texte est de systématiser, d'archiver la révolte de la revue, alors il est indubitablement une réussite. Malgré sa haute lisibilité, la généralisation des antinomies qui plaide pour un partage du monde relevant du « plus strict antagonisme » entre « deux paysages en violente

³⁹⁸ André Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », *op. cit.*, p. 3.

³⁹⁹ André Breton, Paul Eluard, « Notes sur la poésie », *La Révolution Surréaliste*, n° 12, *op. cit.*, p. 53-55.

⁴⁰⁰ Geo Bogza, « Exasperarea creatoare » [L'exaspération créatrice], *unu*, n° 33, *op. cit.*, p. 9.

opposition », le pôle de la révolte et le pôle de la littérature, ne laisse pas de place à une solution, indispensable à un monde en crise. Dépourvue de contexte, « l'exaspération » contre la littérature-« ambition de confort », contre « la notion d'écrivain » et les livres « esclaves » ou « le livre-fauteuil » aurait trouvé sa juste place dans le sillage du surréalisme ou du modernisme en son ensemble, un horizon que Bogza prend d'ailleurs en considération quand il se revendique d'une tradition du « désespoir », « vieille de plusieurs milliers d'années », qui remonte à « Jarry, Rimbaud, Lautréamont, Poe [...], Wilde, Dostoïevski, Nietzsche, Gide, Dessaignes [...] ». ⁴⁰¹ Pourtant, l'exaspération de Bogza est plus ponctuelle, elle se réduit à une révolte d'ordre social.

Nous rappelons que c'était dans la même livraison d'*unu* que Maxy parlait déjà de la nécessité « d'un dépassement des préoccupations purement contemplatives » ⁴⁰² et des « attitudes et de l'auto-compassion romantiques » vers une nouvelle orientation de la revue. Si pour le surréalisme, la terreur de la littérature passait irrémédiablement par une réaction contre le cloisonnement du savoir et de la société, la critique en acte de Bogza est étrangère à la littérature. « Nous ne nous appartenons pas, ajoute-t-il. Nous appartenons à une contemporanéité qui nous réclame, qui déploie ses problèmes et ses inquiétudes comme les tentacules d'une pieuvre, et auxquelles nous consacrons notre existence entière. » ⁴⁰³ Il nous semble, donc, plus approprié de considérer sa position comme un préambule à un protocole d'écriture qui se distancie progressivement des propos littéraires et se rallie à une cause politique, celle de la révolution prolétarienne.

Longuement débattu et contesté parmi ses camarades, son texte « La Réhabilitation du rêve », paru dans le numéro 33 de la revue, en mars 1931, est reconnu pour sa valeur subversive ⁴⁰⁴. Songeant à « une anthologie du rêve » ⁴⁰⁵ dépourvue toute prétention de « style », « au premier rêve », « au premier suicide » ou encore à la « première folie », synonymes de la « spiritualité pure », Bogza donne une valeur prospective au « rêve, âme de la réalité » et lui associe les attributs de la nouveauté et de l'action.

Je veux le rêve éclair qui puisse scinder l'être et lui révéler un monde nouveau, le rêve [...] plus édificateur que la réalité. Je veux le rêve voyage fantastique vers l'inconscient, je veux le rêve sonde, le rêve solide, le rêve suicide. [...] [Le rêve] surgit de la contre-dynamique d'une extraordinaire action vers le dehors [...] et rien ne m'effraie plus, [...] toutes tes

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁰² M. H. Maxy, « Contributions sommaires au mouvement moderne local », *unu*, n° 33, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁰³ Geo Bogza, « Exasperarea creatoare » [L'exaspération créatrice], *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Nous faisons référence à la déclaration critique de Maxy, retenue dans la biographie de Pană, selon laquelle l'échec de Bogza à « approcher les problèmes théoriques » est racheté par la valeur subversive dont fait preuve la deuxième partie du texte. Voir Saşa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 345.

⁴⁰⁵ Geo Bogza, « Reabilitarea visului » [La Réhabilitation du rêve], *unu*, n° 34, mars 1931, IV^e année, p. 3.

actions sont un rêve, ose tout faire. [...] Comme disait Ilarie Voronca, ceci n'est qu'un commencement. Une réhabilitation du rêve, une réhabilitation de moi-même, une réhabilitation de nous tous est à venir.⁴⁰⁶

Survenue sur fond d'une ambition de pallier l'hypertrophie du rêve, et implicitement de l'amour ou de la poésie, dévalués par leur contact avec le monde bourgeois, la « réhabilitation » ébauchée par Bogza propose une remise à zéro des cadrans humains, jusqu'à un temps (subjectif) où l'histoire n'a pas commencé son cours. Dans ce sens, sa poursuite du « rêve pur » serait un retour au rêve patrimoine commun, qui le rapprocherait des grands propos surréalistes. Pourtant, Bogza oscille curieusement entre une réalité psychique et une réalité sociale, les deux immobilisées par la polysémie du rêve, par un langage commun qui trahit « l'inédit », « la tension », « la beauté convulsive » de cette expérience. L'avènement d'un rêve-action qui pourrait satisfaire autant « aux réalités qui absorbent leurs jus du rêve », les réalités « des faits de grandeur de la planète » et « la réalité subjective », fait écho à la grande force révolutionnaire du prolétariat.

Sans cette capacité de tout dépasser et de tout compenser, la simple connaissance des choses sera à jamais au détriment de l'action, et le monde dévoilera ses raisons puissantes pour maintenir les choses inchangées et toute tentative de les modifier paraîtra une aberration, une aberration accomplie néanmoins avec passion lorsqu'on commence à tout ignorer et à agir aveuglément.⁴⁰⁷

Nous pouvons retrouver la même attitude chez Roll, dans un « Court-circuit »⁴⁰⁸ de juin 1932, où il fait l'apologie d'une refondation du monde, d'un « nouveau rythme » qui doit rétablir le présent sombré dans la « promiscuité », devenu une extension du chaos déclenché par la guerre. La nouvelle ère, lieu d'accomplissement « d'une prophétie marxiste », devrait compenser par la force constructive du prolétariat, la destruction provoquée par la guerre et devancer les révolutions artistiques qui « portaient l'en-tête de l'avant-garde », s'élevant en expression absolue de la créativité, de « l'avant-garde authentique ».

Les nouvelles recrues d'*unu*, tel le jeune poète et peintre Miron Radu Paraschivescu, qui signait par le nom de plume Miron Radu, avancent une position plus radicale. Dans un article « de direction », selon Sașa Pană, paru en octobre 1932, qui prétendait montrer les

⁴⁰⁶ « Vreau visul trăsnit care să despice ființa și să-i reveleze o altă lume, [...] mai edificator decât însăși realitatea. Vreau visul voiaj fantastic în subconștient, vreau visul sondă, visul sinucidere. [Visul] este din contra dinamul unei extraordinare acțiuni în afară [...] nimic nu mai sperie [...] e vis tot ce faci, îndrăznește orice [...]. Dar, așa cum a spus Ilarie Voronca, toate acestea nu sînt decât începutul. O stare a visului, o reabilitare a mea, o reabilitare a noastră, va urma. » *Ibidem*, p. 5.

⁴⁰⁷ « Fără această puțință care să compenseze și să covârșească pe celelalte, simpla cunoaștere a lucrurilor va fi întotdeauna în detrimentul acțiunii, ele își vor desvălui puternice rațiuni de a rămâne așa cum sunt și orice încercare de a le schimba ar părea o aberație, aberație care se înfăptuiește totuși atunci când cu pasiune începi să nu mai știi nimic și să acționezi orbește. » *Ibidem*.

⁴⁰⁸ Stephan Roll, « Scurt-circuit : 'Act de prezență' Ilarie Voronca » [Court-circuit : 'Acte de présence' Ilarie Voronca], *unu*, n° 46, juin 1932, V^e année, p. 6.

limites du surréalisme et la nécessité d'une « situation [de la poésie] dans la dynamique de la vie sociale »⁴⁰⁹, voire d'un art engagé, Miron Radu n'hésite pas à relativiser l'avant-garde dans son ensemble: « En fait, le mouvement d'avant-garde n'existe pas. Il n'existe que le premier symptôme d'un nouveau courant organique, une revendication de la vérité immanente, au-delà de l'instant. Selon son positionnement dans le temps, il peut signifier une évolution ou une destruction. »⁴¹⁰ Cette vision le rapproche dans une certaine mesure de la position qu'adoptait Aragon en 1929, dans le dernier numéro de *La Révolution Surréaliste*, par rapport à la modernité désignée comme une « fonction du temps », « le point névralgique d'une époque »⁴¹¹.

En 1931, date où les grands changements étaient toujours à venir, la « réhabilitation » promue par Bogza se rajoute à une plaidoirie pour la révolte antilittéraire. Exprimé dans son adresse au nouveau groupe « Alge », formé une année auparavant, et publié par *unu* en mai 1931, son appel à la révolte « réaliste » épouse, en apparence, les finalités déontologiques que les nouveaux apprentis d'« Alge » devraient défendre. « Nous menons une existence déchirée par des préoccupations et des visions qui ne sont représentées par aucune poésie, aucun roman, aucune étude qu'on nous donne à titre d'exemple. [...] Nous sommes résolument en possession d'un fort désir de la nouveauté, d'une apparition qui ne soit pas une contribution, mais un renversement. »⁴¹² Rapportée dans un premier temps au nouveau groupe « Alge », sa « profession de foi » s'oriente également vers le monde journalistique en général, devenu irrémédiablement impur, qui doit regagner son efficacité et sortir de son indifférence.

À la proue de la mobilisation idéologique de la revue pendant une période de crise interne et de conflits, générés entre autres par « le coup de revue »⁴¹³ de Roll qui s'était proposé de créer un *unu* alternatif, Bogza était devenu le principal responsable des articles de fond. Sa position se radicalise et l'idée de révolution traverse comme un fil rouge ses prises de position théoriques. Lorsqu'il publie l'article « Déclaration lors de l'ouverture d'un lycée » en octobre 1931, militant pour une « révolution-révision d'un état de lieux » à travers un

⁴⁰⁹ Miron Radu, « Schimbarea la față a cuvântului » [La transfiguration du mot], *unu*, n° 48, octobre 1932, V^e année, p. 1.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ Louis Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, V^e année, p. 58.

⁴¹² « Trăim o existență sfâșiată de preocupări și viziuni pe care nu le regăsim reprezentate în nici una din poeziile, romanele, studiile ce ne sînt oferite ca exemplu. [...] posedăm cu îndârjire o puternică dorință de altceva, de o apariție care să nu fie contribuție, ci o răsturnare. » Geo Bogza, « Profesii de credință pentru grupul Alge » [Profession de foi pour le groupe Alge], *unu*, n° 35, mai 1931, IV^e année, p. 5-6.

⁴¹³ Sur cet épisode de crise concernant la création d'une alternative à *unu*, à l'initiative de Roll, voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 345.

questionnement généralisé de toutes les « bassesses de la planète »⁴¹⁴, Bogza est déjà un personnage hautement controversé de la scène littéraire. Son « Poème invective » lui vaut un long procès qui accroche dans son sillage toute la communauté d'*unu*. Survenue sur ce fond conflictuel à plus d'un titre, sa mise à l'écart volontaire du groupe concernera sa fidélité pour Voronca, qui devient entretemps le bouc émissaire des grands combats de la revue contre les institutions littéraires.

La série de révolutions qui bouleversent la trajectoire de la revue est néanmoins loin de s'achever avec le procès de Bogza, commencé le 29 mai 1932, et un autre scandale symbolique, centré autour de la figure de Voronca, inaugure le protocole des exclusions du groupe. Mentionnons en passant que depuis sa 33^{ème} livraison, *unu* disposait d'une nouvelle rubrique, « Inventaire », dont le rôle était de « fixer une attitude ferme par rapport à une série de noms autochtones »⁴¹⁵ et de faire « une révision des valeurs fausses ou vraies ». Il y avait donc une atmosphère de conflits et d'intolérance qui fait que le groupe dépasse l'étape des remontrances vers des mises à l'index publiques et des exclusions.

L'inculpé est Ilarie Voronca, qui s'était progressivement éloigné de la revue et qui publie en secret un recueil de poèmes, « Incantations », avec le soutien de la maison d'édition la Culture Nationale et la Société des Écrivains Roumains. Ce sera Roll son plus âpre accusateur, qui profite de cette conjoncture conflictuelle pour récupérer sa place centrale au sein du groupe et pour imprimer une nouvelle orientation à la revue. Interpellé par Pană pour défendre sa position et pour exprimer son attitude éthique, Voronca préfère garder le silence sur son geste et « éviter la légende de David et Goliath »⁴¹⁶, raison pour laquelle le numéro 40 d'*unu* paraîtra en affichant deux pages vides à la place de son article.

Selon les mots de Pană, cet événement engendre une des plus graves crises de la revue, mais sa signification ne demeurera pas négative. « Le saut qualitatif »⁴¹⁷ d'*unu* se traduit non seulement par un changement d'attitude « plus révolutionnaire, unanime, sans réticences »⁴¹⁸, mais également par une séparation du surréalisme, son dépassement et le

⁴¹⁴ Geo Bogza, « Declarație la deschiderea unui liceu » [Déclaration lors de l'ouverture d'un lycée], *unu*, n° 39, octobre 1931, IV^e année, p. 4.

⁴¹⁵ « Inventar » [Inventaire], *unu*, n° 33, février 1931, IV^e année, p. 11. À titre d'exemple, nous restituons ici quelques « entrées » d'un nouveau canon littéraire institué par *unu*. Ainsi, dans la catégories des « indexés » on retrouve les mentions suivantes : Aderca – décrépitude prématurée ; Alecsandri – le poète du monument du confort poétique ; Arghezi – des compromis ; Bacovia – monotonie, retardataire au niveau de la sensibilité ; Barbu – aspirant à l'université ; Caragiale – 'le seul fort de toute notre littérature' ; [...] Eminescu – détruit par ses lecteurs, Rebreanu – apostolat national [...]. »

⁴¹⁶ *unu*, n° 40, novembre 1931, IV^e année, p. 1.

⁴¹⁷ Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 351.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

ralliement aux problèmes sociaux, « au service de la révolution et de la libération de l'homme »⁴¹⁹.

Si le texte de Roll, « Le chacal du colibri », publié en novembre 1931, demeure emblématique de l'exclusion de Voronca, accusé d'individualisme et d'avoir trahi l'esprit de la révolution assimilé à un « acte suprême d'altruisme et d'abandon de soi », ce n'est qu'un mois plus tard que cette révolution prend sa juste place dans le corps de la revue. Signé par Roll, le texte « Les mots sans doigts » clôt ce qu'Aragon – pour se référer à l'intervalle 1924-1929 – appelait « une année mentale »⁴²⁰. Si au début des années 30 le surréalisme était animé par deux calendriers⁴²¹ superposés, celui de leur participation à la ligne culturelle du Parti Communiste, d'un rapprochement de Moscou, et celui de la maturation d'une idéologie surréaliste qui les acheminait vers le marxisme, le groupe Unu vise la dissociation des deux termes du syntagme « la révolution surréaliste ».

Dès le début, cette nouvelle époque d'*unu* se place sous le signe de la rupture, d'une « secousse de l'évolution » et « d'une nouvelle géographie de la morale ». Sans détours, en employant une rhétorique du combat, ce nouveau manifeste est autant un appel à la révolte que son acquiescement: « Avance, brise, sois iconoclaste et arrogant. [...] Sachez qu'il n'y a pas d'identification rétrospective. [...] Une nouvelle ère commence à bifurquer. [...] Un nouveau pragmatisme, une prolétarianisation unanime de l'individu. »⁴²² Toutefois, dans le cas des artistes roumains, il n'y aura pas de confusion sur la nature de cette révolte, puisque son autolégitimation est également une rupture par rapport à l'avant-garde et à leur propre passé artistique. « Rappelle-toi les adolescents qui ont entamé il y a quelques années une révolte artistique [...] une révolte comme une manivelle issue de leur chair [...] Les manifestes adorables des spartacus littéraires, le cynisme d'une apparente infailibilité, la pureté de l'action – n'étaient qu'une réaction, une effervescence. »⁴²³ En revanche, ce qui les sépare du dadaïsme, « une mitrailleuse aux confetti », selon Roll, ou du surréalisme, qui a donné « sa couleur fondamentale et la plus durable à l'époque »⁴²⁴, c'est la « révélation » « d'un

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ Louis Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, V^e année, p. 62.

⁴²¹ Pour cette distinction nous renvoyons à Laurent Jenny, *Je suis la révolution, Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008, p. 98-99.

⁴²² « Fugi, sfărâmă, iconoclast și arogant [...]. O identificare retrospectivă nu va găsi. [...] Și o epocă a început să se bifurce. [...] Un nou pragmatism, o proletarianizare unanımă a insului. » Stephan Roll, « Cuvinte fără degete » [Mots sans doigts], *unu*, n° 41, décembre 1931, IV^e année, p. 1.

⁴²³ « Amintește-ți de adolescenții, porniți acum câțiva ani cu o răscoală artistică [...] ca o manivelă crescută din carnea lor nouă [...] Manifestele adorabile de spartacuși literari, cinismul unei aparente infailibilități, puritatea unei acțiuni – care nu era decât o reacțiune, o efervescență. » *Ibidem*.

⁴²⁴ Benjamin Crémieux, « Inquiétude et reconstruction », *NRF*, mai 1931 cité avec indication d'auteur et de titre par Roll dans son article « Les mots sans doigts » de décembre 1931.

nouveau subjectivisme » adapté à une réalité plus haute. Il faut noter qu'autant Pană que Roll assignent une signification particulière à leur descendance surréaliste et notamment à l'influence d'Éluard, Aragon ou Breton dont l'expérience artistique a été une « phase alchimique » qui a largement contribué à l'élaboration « des armes de chasse pour l'avenir ».

En vertu d'une mission nouvelle « d'équarrissage littéraire vu comme un acte politique positif »⁴²⁵ et de l'image contrariante que le surréalisme dégage sur la scène internationale, surtout dans ses relations avec le Parti Communiste et dans son refus d'accepter la prééminence de la littérature prolétarienne, *unu* poursuivra la condamnation de ses ambiguïtés structurelles. Roll revient sur ces aspects dans un « Court-circuit » de juin 1932 où il entend dénoncer l'échec du surréalisme à faire une révolution qui puisse contenir « la vérité historique du monde »⁴²⁶. Les accusations contre le surréalisme se mettent d'accord sur son isolement constitutif des problèmes sociaux, sur « l'égoïsme »⁴²⁷ et « l'individualisme » de son évolution.

Au bout du compte, le difficile compromis d'Aragon⁴²⁸ qui, poussé par l'ultimatum communiste⁴²⁹, se désolidarise du groupe surréaliste de Breton, en mars 1932, et rejoint les rangs du Parti Communiste, donne une nouvelle impulsion au groupe « Unu » pour tourner la page. Ils n'hésiteront pas, toutefois, à lui reprocher ses oscillations de l'époque de « Front rouge », poème écrit à Moscou et paru en août 1931. Après avoir reçu de la part de Breton le tract collectif « Paillasse (Fin de l'affaire Aragon) »⁴³⁰, *unu* duplique le geste d'Éluard qui avait décerné à Aragon un « certificat »⁴³¹ d'exclusion du groupe et publie dans ses pages un extrait de cette sentence de condamnation faite par les mots de Lautréamont: « Toute l'eau de la mer ne suffirait pas à laver une tache de sang intellectuelle. »⁴³² La brochure de Breton,

⁴²⁵ Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 360.

⁴²⁶ Stephan Roll, « Court-circuit : 'Act de prezență' Ilarie Voronca » [Court-circuit : 'Acte de présence' Ilarie Voronca], *op. cit.*, p. 6.

⁴²⁷ Miron Radu, « Schimbarea la față a cuvântului » [La Transfiguration du mot], *op. cit.*, p. 1.

⁴²⁸ A titre d'information nous mentionnons que la revue roumaine enregistre l'exclusion d'Aragon du groupe surréaliste dans : « Aquarium », *unu*, n° 47, septembre 1932, V^e année, p. 8.

⁴²⁹ Pour une présentation plus détaillée de la trajectoire d'Aragon vers le parti communiste, voir Carole Reynaud-Paligot, « Du congrès de Kharkov à l'affaire Aragon », *Parcours politique des surréalistes, 1919-1969*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 111-127.

⁴³⁰ « Paillasse (Fin de l'affaire Aragon) », (Paris, mars 1932) est signé par le groupe surréaliste belge (« Protestation », Bruxelles, mars 1932), par Éluard (« Certificat », le 23 mars 1932), par Maxime Alexandre et Pierre Unik (« Autour d'un poème », le 5 avril 1932), Tristan Tzara (lettre ouverte parue dans le *Journal des poètes*, le 22 décembre 1932). Voir *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, (1922-1969), t. I 1922-1939, *op. cit.*, p. 250.

⁴³¹ Nous faisons ici référence au tract d'Éluard « Certificat » adressé à Aragon le 23 mars 1932. Voir Paul Éluard, *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 833-835.

⁴³² « Aquarium », *unu*, n° 47, septembre 1932, V^e année, p. 8.

« Misère de la poésie »⁴³³, lancée à la défense d'Aragon frappé par l'accusation d'instigation au meurtre pour son poème *Front Rouge* et contre « toute tentative d'interprétation d'un texte poétique à des fins judiciaires », ne reste pas non plus sans écho à Bucarest. Cependant, le groupe Unu lui applique une lecture retorse et entend condamner Breton pour avoir dirigé « la campagne d'exclusion d'Aragon »⁴³⁴. À cette époque, le scandale déclenché par « l'affaire Aragon » se superpose de manière tout à fait significative à la polémique créée autour de l'exclusion de Voronca et le procès de Bogza, appelé lui aussi à rendre des comptes et à défendre la lettre du texte.

Pour les collaborateurs d'*unu*, et surtout pour le chef de file de sa contrée politique, représenté par Roll, les enjeux soulevés par l'affaire Aragon touchent à la fois à la question de l'authenticité de l'adhésion à la révolution prolétarienne, dans le sens d'une participation à l'élaboration de la pensée révolutionnaire en dehors de toute préoccupation esthétique, et à un ralliement sans réserves sur le terrain littéraire à la cause du prolétariat. Dans son article « Suggestions avant un procès », paru en novembre 1932, un mois avant la cessation de l'activité de la revue, Roll disqualifie l'ambition d'Aragon de concilier ces deux dimensions lorsqu'il publiait « Front Rouge ». En définitive, il juge fallacieuse la posture surréaliste dans son ensemble, tout en employant à peu près la même rhétorique que les dirigeants communistes ou les opposants de gauche instrumentalisaient en France.

Rallié lui-aussi du côté des politiques sociales, le groupe surréaliste français mène son combat sans vouloir renoncer définitivement à ses anciens repères, dominé par des effusions métaphysiques, par un subconscient qui a failli résoudre ses crises de conscience [...] et poursuivant un nirvana appelé successivement suicide, sadisme littéraire ou encore automatisme psychique. [...] Tous les poèmes d'Eluard, Breton, Tzara, Desnos, la prose de Cendrars, Dessaignes, André Breton ou Aragon persistent dans le domaine pur de la bourgeoisie artistique, ils sont des fleurs gracieuses sur le cercueil de la culture, comme une agonie délirante aux rêveries paradisiaques. Tant pis pour ceux qui entrevoient la vérité et lui attachent uniquement la moitié de leur croyance, du courage il faut en profiter pleinement. Il y a une nouvelle génération derrière eux, toute nouvelle et vierge, prête à s'en débarrasser.⁴³⁵

⁴³³ André Breton, « Misère de la poésie » (mars 1932), reproduit dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, *op. cit.*, p. 213.

⁴³⁴ Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 371. Pană défend la même perspective dans une lettre adressée à Geo Bogza : « Une scission ou plutôt une élimination a eu lieu sur le front surréaliste français : celle d'Aragon, à cause d'inadvertances fréquentes et de lâchetés. J'ai reçu de la part de Breton quelques brochures et manifestes qu'il a publiés avec les autres membres du groupe à cette occasion ('Misère de la poésie', 'Paillasse !', 'Certificat', etc.) » Voir la lettre de Sașa Pană à Geo Bogza, datée du 7 juillet 1932, dans Mădălina Lascu [éd.], *Epistolar avangardist*, *op. cit.*, p. 125.

⁴³⁵ « Grupul suprarealist deasemeni trecut pe planul unei politici sociale, luptă nevrând să scape definitiv de amprente lui vechi, dominat încă de efuziuni metafizice, de subconștientul care n-a reușit să îi soluționeze criza de conștiință [...] cercetând o nirvana numită rând pe rând sinucidere, sadism literar, automatism psihic etc. [...] Aragon, Breton, Éluard, Desnos, Cendras rămân în domeniul pur al burghezismului artistic, rămân ca florile glorioase pe catafalcul acestei culturi, ca agonia delirantă cu reveriile ei paradiziace. Acei care își dau seama și

Par un étonnant effet de symétrie, si l'aventure surréaliste des collaborateurs d'*unu* commence par « un voyage vers l'inconscient, vers l'au-delà », tel que le laisse entrevoir le poème de Voronca publié en 1928, ou par les « introvisions » de Brauner, qui datent de la même année de la fondation de la revue, nous pouvons considérer qu'elle s'achève en 1932 sur un procès œuvré par ses sympathisants d'antan, suivi d'une « auto-dénonciation » et par sa propre mise à mort. Orchestré par Roll, le procès du surréalisme déroulé dans l'avant-dernier numéro de la revue concerne son manque de prosélytisme, la faillite de son engagement politique jugé inconsistant. L'indignation se fonde sur le refus des surréalistes d'abandonner leurs premières tentatives de lutte menées sur le terrain esthétique et de rejoindre définitivement les préceptes de l'idéologie prolétarienne. Selon les mots de Roll :

Leur transition à la révolution sociale aurait été authentique si elle avait été menée avec toute l'abnégation, le seul moyen de s'intégrer à l'avant-garde véritable, à l'avant-garde permanente qui nécessite des individus impartiaux, résolus, avec une personnalité compréhensive, universelle et non pas l'individualisme moniste qui entraîne inéluctablement l'échec. [...] Pour cette raison, comme beaucoup d'autres, ils demeurent immobilisés dans l'avant-garde, la fausse avant-garde, investiguée à l'aide des élucubrations mystiques, des effervescences verbales, par l'entremise des formules diagnostiques de Freud [...]. La métaphysique d'antan doit être remplacée par le matérialisme scientifique contemporain, par les besoins implicites et les droits impératifs de l'homme [...].⁴³⁶

Effectivement, au début des années 30, l'alignement des surréalistes sur les thèses du communisme se voulait limité au seul domaine de la politique culturelle, ce qui leur a apporté la menace d'exclusion de la part des dirigeants officiels du parti et la critique acerbe de l'opposition de gauche qui les voyait comme des partisans de l'art pour l'art et comme des représentants de la décadence bourgeoise. De concert avec les détracteurs des surréalistes et surtout avec la stratégie inflexible du Parti Communiste qui questionne à tout pas la solidarité du groupe de Breton et n'hésite pas à leur imposer le reniement du surréalisme, *unu* devient à son tour une tribune d'accusation. Dans le droit fil des déclarations exprimées tout au long de la dernière année d'activité de la revue, si peu favorables aux surréalistes, l'article de Roll est un très bon exemple de cette stratégie. Il est néanmoins difficile de juger dans quelle mesure ce « procès » intenté au surréalisme se répercutait sur le compte de l'activité surréaliste de la

vin numai pe jumătate, cu atât mai rău pentru ei, curajul trebuie avut în întregime. O generație alta e în spate, nouă, virgină, gata să renunțe la ei. » Gheorghe Dinu [Stephan Roll], « Sugestii dinaintea unui proces » [Suggestions avant un procès], *unu*, n° 49, novembre 1932, V^e année, p. 2.

⁴³⁶ « Trecerea lor la revoluția socială ar fi fost autentică dacă s-ar fi făcut cu toată abnegația și numai atunci s-ar fi integrat în adevăratul avangardism, în avangardismul permanent care cere oameni întregi, definitivi, cu o personalitate reflexă, universală și nu individualismul monist care duce fatal la eșuare [...]. De aceea ei vor rămâne ca mulți alții, constipați în avangardism, de falsul avangardism cel cercetat cu elucubrații mistice, cu efervescențe verbale, în formulele diagnostice ale lui Freud [...] Metafizica de altă dată trebuie schimbată în materialismul științific de azi [...] în nevoile firești și în drepturile imperative ale omului, în energia sa infailibilă pusă în primul plan al naturii. » *Ibidem*.

revue et dans quelle mesure il est un exercice d'autocritique indirecte. De toute façon, la pression du contexte socio-politique est telle, que la rédaction d'*unu* se met d'accord sur une solution encore plus radicale, un écart complet et provocateur, qui met un terme à l'existence historique du groupe et de la revue.

5.3. L'autodissolution d'*unu*

La « Dénonciation » publiée dans le dernier numéro d'*unu*, son cinquantième, paru en décembre 1932, est un manifeste d'autodissolution. Ce point final est autant le signe d'une impasse identitaire que la célébration d'un manifeste d'indépendance : « En disparaissant, *unu* a garde sa pureté, elle n'a pas connu de compromis »⁴³⁷, conclut Pană. Placé dans horizon de la tradition dadaïste du suicide littéraire, le recours d'*unu* à cette rupture définitive est un geste calculé, une réponse déterminée qu'on aurait pu anticiper.

En premier lieu, *unu* défend son statut de revue d'avant-garde dont l'inscription dans la société est conditionnée par deux facteurs essentiels : le goût de la protestation et du refus (du public, des institutions littéraires, de la société) et la précarité temporelle et matérielle qui découle de cette attitude. Si l'éclectisme de *Contimporanul*, sa capacité à concilier ouverture et tendances innovatrices et un certain conservatisme des prises de position de ses collaborateurs lui vaut sa longévité et un certain prestige dans le champ, la trajectoire d'*unu* est une affirmation perpétuellement renouvelée de sa posture éphémère. Toutefois, cette marginalité longuement exploitée et débattue par *unu*, n'est pas uniquement à prendre en charge comme une valeur esthétique ou éthique, puisqu'elle est constamment déterminée par des questions matérielles, par les réalités du marché. Sans valoriser le lien avec le grand public, en reniant d'ailleurs son inscription dans la société, *unu* transforme son épitaphe en éloge de son minimum de communauté.

Dénonciation. Ce cinquantième numéro ferme le tiroir de la cinquième année. Unu a débuté comme un filet d'eau, sans connaître son itinéraire, mais conscient de tous les obstacles à travers lesquels elle devra percer ses tunnels et rassurée qu'au-delà elle rejoindra l'océan qui puisse la relancer vers les cieux. Son premier numéro a eu quatre lecteurs authentiques, tandis que celui-ci est attendu par cinq cent. Dans un pays éminemment agricole nous avons gagné le derby du poème.⁴³⁸

⁴³⁷ Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 387.

⁴³⁸ « Denunț. Acest al cincizecilea număr încheie seratarul anului cinci. *Unu* a pornit ca un izvor, fără să își bănuiască itinerariul dar cu siguranța obstacolelor prin care va trebui să-și sape tunele și cu precizia că undeva îl

Cette valorisation finale de son impact médiatique dissimule néanmoins deux échecs fondamentaux, qui ont marquée la carrière de cette revue et qui se trouvent reflétés dans son geste final. Premièrement, la non-définition identitaire initiale d'*unu*, son brassage volontaire des repères de légitimation, devenu plus tard un culte de la déshérence, de souche surréaliste, place la revue roumaine dans un vide relationnel. Si d'un côté, *unu* avait pu contrecarrer cette impasse et s'annexer à *Contimporanul*, comme *Punct* l'avait fait avant elle, ou entretenir au moins un champ de solidarité journalistique, comme *Integral*, elle aurait, de l'autre côté, pu se relayer ailleurs et charger *Alge* de promouvoir ses intérêts. Ensuite, vu sa marginalité locale, *unu* pourrait également gommer les frontières et faire entendre sa voix au centre. Les deux rédactions parallèles d'*Integral*, l'une située à Bucarest et l'autre à Paris, se sont avérées hautement efficaces comme stratégie d'internationalisation de la revue, qui a assuré son héritage tout en se réinventant. La collection « Integral », dirigée à Paris par les soins de Voronca, fait publier non moins de cinq volumes, dont la plupart profitent de la collaboration des artistes tels que Brancusi, Chagall, Delaunay ou Brauner. Le groupe « Infra-noir » qui relancera le débat sur le surréalisme roumain pendant sa très courte activité après la Seconde Guerre mondiale prouvera également que le réseautage externe sert à lui seul à légitimer une entreprise artistique et à accélérer la visibilité d'un groupe périphérique.

En marge de toutes ces stratégies potentielles, ce qui contrarie le plus est l'attitude désengagée d'*unu* envers *Alge*. Formée par agrégation, par la coalition d'un réseau de revues éphémères qui transfèrent leur capital symbolique sur son compte, *unu* préfère se tenir à l'écart de ses propres « épigones »⁴³⁹. Certes, *Alge*, une revue de lycéens, n'avait ni la force ni l'expérience pour assurer la longévité d'*unu*. Pourtant, vu l'étroitesse du milieu, on ne peut ignorer l'existence des liens concurrentiels qui se cachent derrière l'émulation formelle dont fait preuve *unu* dans ses relations avec *Alge*. Malgré son statut éphémère et malgré son manque de visibilité cette revue refait débat à la fin de l'année 1939, lorsque ses membres Gherasim Luca et Paul Păun s'attachent à former le prodigieux groupe surréaliste « Infra-noir ».

așteaptă oceanul care îl va înapoia cerului. Primul număr a avut patru autentici cititori, numărul de față e așteptat de cinci sute. Într-o țară eminamente agricolă, am câștigat derby-ul poemului. » Sașa Pană, « Denunț » [Dénonciation], *unu*, n° 50, décembre 1932, V^e année, p. 1.

⁴³⁹ Pour nuancer notre affirmation, nous renvoyons à la déclaration de Sașa Pană, exprimée dans une notice de sa biographie : « [u]n nouveau groupe formé de cinq jeunes hommes enthousiastes nous interpellent les manuscrits à la main. Afin qu'ils ne paraissent pas une annexe épigonique de notre activité, car ils étaient tous doués, audacieux et non-conformistes, nous leur avons conseillé de faire paraître leur propre publication, et lorsqu'ils réussissent à s'y affirmer ils deviendront les invités d'*unu*. » Voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 289.

En ce qui concerne l'attitude d'*unu* par rapport à *Alge*, sous un angle exclusivement technique, nous ne pouvons pas parler d'un manque de solidarité. La filiation surréaliste, l'influence réciproque, les liens qui se tissent entre les membres des deux rédactions, indiquent une relation d'échange et d'interaction, fondée sur la mise en commun des ressources en vue de dynamiser l'espace des revues.

Néanmoins, l'obstination avec laquelle *unu* refuse de prendre en charge son legs artistique rappelle au niveau anecdotique la position antinataliste revendiquée par les surréalistes lors d'une enquête sur la sexualité datant de février 1928, très proche de la date de naissance d'*unu*. Ainsi, en répondant à la provocation de Breton sur la question de la paternité, les surréalistes donnent des réponses des plus surprenantes : « Prévert, se veut provocant, 'C'est à tuer immédiatement'. Tanguy dit son dégoût, 'je trouve ça odieux'. [...] Unik surenchérit 'si l'on me donnait à choisir entre le fait d'être né et le fait de ne pas être né, je choisirais la seconde éventualité'. Breton tient à en dire davantage : 'La triste plaisanterie qui a commencé avec ma naissance doit se terminer avec ma mort'. »⁴⁴⁰

Sur le plan esthétique, on pourrait parler d'une ambition à demeurer en rupture totale pour mieux préserver sa société close et même exclusive, une société qui varie très peu du point de vue de la composition de son comité rédactionnel. Le seul rôle de leader d'opinion souffre des modifications d'une période à l'autre, mais celui-ci est majoritairement assumé par Roll. La sociabilité interne d'*unu*, réservée à un réseau très mince de collaborateurs, entre dans une époque d'ouverture vers la fin de la revue, qui se synchronise avec son tournant politique.

Au bout du compte, force est de constater que la radicalité de son nouveau programme et les enjeux sociaux et politiques que celui-ci levait, justifient la décision d'arrêter l'activité de la revue. Insérée à son début dans le champ journalistique des revues d'avant-garde, *unu* ne peut plus s'appuyer sur le même statut lorsqu'elle change d'orientation. Ses ambitions plus « réalistes » demandent un nouvel espace d'accueil et un nouveau public, en dehors de toute connotation littéraire. De même, suite aux nombreux conflits et polémiques qui ont affecté la trajectoire de la revue, il y a un autre changement qui s'annonce et qui touche particulièrement au projet collectif d'*unu* et à la manière dont ses membres se revendiquent d'un contexte du partage. Surtout après 1930, le scandale causé par le numéro « roumain » de *Der Sturm*, le départ de Brauner pour la France, comme la « crise de rédaction » entraînée par la solidarité de l'aile Roll-Sernet, indiquent toutes un tournant identitaire qui affecte la

⁴⁴⁰ George Sebbag, « Claude Cahun surréaliste off », dans *Le surréalisme et la science, Mélusine*, n° XXVII, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2007, p. 225.

communauté d'*unu* dans son ensemble. Les collaborateurs de la revue s'éloignent progressivement de l'exigence communautaire qui avait marqué leur projet d'action commune tandis que leurs prises de position acquièrent une touche individuelle. On pourrait inférer, donc, que dans l'évolution de ce groupe, il y a une transition vers un projet idéologique qui entraîne la mise en sourdine du « moment » ou du « projet esthétique »⁴⁴¹ de la première heure. Il nous semble que la virage politique et l'intérêt pour la société, conçu dans sa dimension positive, humaniste et non pas uniquement dans une lignée contestataire, anti-bourgeoise, met en cause la notion de communauté qui avait crédité l'existence et l'efficacité du groupe. Cela détermine, en fin de compte, sa dissolution. Le passage du rêve communautaire surréaliste au rêve communiste fait que l'expérience du groupe « Unu » se distingue une dernière fois de la direction française du surréalisme. Si au début des années 30, lors des pires conflits et provocations que le groupe ait jamais subis, le problème de la survivance et de la continuité du mouvement est vital pour Breton, au bout de sa cinquième année, le groupe « Unu » et implicitement la revue qui le sous-tendait cessent leur activité et annoncent leur propre abolition.

⁴⁴¹ Pour cette distinction nous renvoyons à l'ouvrage de Vincent Kaufmann, *Poétiques des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 5.

CONCLUSION PARTIELLE

Dans ce chapitre nous avons voulu repérer la trajectoire du surréalisme dans le champ culturel roumain, tel qu'elle a été actualisée par la revue *unu* pendant l'intervalle 1928-1929. De même, nous nous sommes proposé d'évaluer la dynamique de ce rapprochement du surréalisme dans la durée et de constater les diverses modifications esthétiques et/ou politiques que les enjeux du surréalisme français ont pu apporter au contexte artistique local.

Dans un premier temps, le rapport entre un surréalisme émergeant et le champ des revues roumaines d'avant-garde (*Contimporanul*, *Punct* et *Integral*) vouées au constructivisme international, se fonde sur le questionnement de la spécificité et de la nouveauté de la révolte surréaliste et répond majoritairement à une préoccupation des revues roumaines pour l'actualité artistique. L'inventaire des textes ou des tracts surréalistes qui ont trouvé leur juste place dans les pages des revues constructivistes locales nous a permis de mieux cerner les étapes de la gestion du courant en Roumanie et d'éclairer, par la suite, ses paliers d'infiltration, tels qu'ils ont été mis en contexte dans les colonnes de la revue *unu*.

Dans un deuxième temps, nous avons voulu montrer comment, vers la fin des années 20, le raccordement des milieux d'avant-garde aux débats esthétiques et éthiques avancés par le surréalisme portent sur une conversion identitaire de l'espace des revues, la plupart éphémères, au centre duquel le groupe Unu s'est voulu une réplique du modèle communautaire de Breton. Formée à l'aune des ambitions d'*Integral* et de *75 HP*, la revue *unu* exploite les ressources du réseau artistique local et vise à combler le vide d'autorité critique généré par le déclin de *Contimporanul*. Dans un climat artistique et politique très éprouvant, le ralliement du groupe « Unu » aux thèses du surréalisme s'est avéré un processus inégal, ponctué de contradictions, mais qui consacre néanmoins la revue roumaine comme une plateforme de débat très souple. Celle-ci se fait remarquer par sa capacité d'accommoder un courant aussi controversé et aussi intimement lié aux questions sociales et politiques tel que le surréalisme aux enjeux artistiques locaux.

Dans un troisième temps, en vue d'une meilleure compréhension du rayonnement du surréalisme français vers les marges, nous avons dégagé trois étapes majeures qui ont marqué la trajectoire identitaire d'*unu*. Pour schématiser, nous avons essayé de faire ressortir un calendrier esthétique et idéologique de la revue lié aussi organiquement que possible à sa dynamique interne, à son réseau de sociabilité et aux enjeux suscités par le parcours du surréalisme français.

Ainsi nous avons pu singulariser une première étape de tâtonnements identitaires qui couvre l'intervalle de la fondation de la revue, 1928-1929. Vu que la plupart des surréalistes roumains à venir faisaient partie de l'ancienne garde intégraliste, cette période met en cause autant la position stratégique et l'orientation doctrinaire du surréalisme à cette époque, que sa phase antérieure, celle du surréalisme émergent. Dans ce sens, nous avons démontré l'impact des documents, des tracts et plus particulièrement de la lecture des textes parus dans *La Révolution Surréaliste* sur l'instauration d'un état d'esprit surréaliste et sur la formation intellectuelle des artistes roumains, parmi lesquels Victor Brauner se fait remarquer en premier.

La deuxième étape d'*unu* concerne notamment l'intervalle 1929-1930. Cette période confirme le ralliement des collaborateurs d'*unu* au système d'adhésion surréaliste et fait valoir un processus d'identification des artistes roumains à une génération de la révolte esthétique et sociale. Marquée d'une part par le projet révolutionnaire élaboré dans le *Second Manifeste du Surréalisme* et par la nécessité de démarcation identitaire, consommée par la dénonciation des structures littéraires représentées par *Contimporanul*, d'autre part, cette étape équivaut à un premier grand tournant identitaire. Il s'agit de la mise en place d'un projet esthétique de souche surréaliste, dont les lignes de force sont dictées par la révolte antilittéraire et antidogmatique, assujetties à une poursuite de l'authenticité, de la pureté poétique.

Bien que nous ayons insisté sur le rapport de contiguïté de deux dernières étapes de la revue, en ce qui concerne la période 1930-1932, nous avons pu distinguer une troisième période dans l'évolution d'*unu*. Nous avons insisté sur le fait que celle-ci rend visible un deuxième tournant identitaire de la revue, éminemment influencé par la révolution prolétarienne et par le recentrement des intérêts du groupe vers Moscou et encore vers les groupes qui s'opposaient à l'aile surréaliste de Breton. Pour cette étape, il nous a semblé important de souligner la manière dont le franchissement du seuil politique se mue en une critique du surréalisme et de son attachement pour l'action concertée de l'art et de la révolution idéologique prônée par le Parti Communiste.

Significative pour la capacité des marges culturelles à contribuer au rayonnement d'un mouvement littéraire et à en produire des avatars locaux, la présence de ce noyau artistique du surréalisme roumain nous a permis de mettre en relief l'habileté du surréalisme à se distinguer parmi les mouvements littéraires et artistiques qui ont fait école. Par sa longévité, par l'étendue de ses enjeux qui dépassent la sphère du littéraire s'achevant sur une très ferme coordonnée éthique, par sa détermination à mélanger ferment contestataire et objectifs politiques, le surréalisme est devenu – comme l'avouaient ses sympathisants roumains –

« une étiquette du temps »⁴⁴². Essayer de saisir les rouages de sa productivité diglossique semble indispensable à la compréhension de sa dimension internationale. Pour cette raison, le cas des revues roumaines qui se sont accordées au surréalisme en deux étapes successives – premièrement par l’entremise du groupe « Unu » (1928-1932) et deuxièmement, après la Guerre, par la participation du groupe « Infra-noir » (1945-1947) – permet de mettre en perspective la contribution roumaine au réseau surréaliste européen.

⁴⁴² Saşa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op.cit.*, p. 646.

TROISIÈME PARTIE : DISPERSION DU RÉSEAU

INTRODUCTION PARTIELLE : DE L'AVANT-GARDE AU RÉALISME SOCIALISTE

Du point de vue artistique, la période des années 40-50 représente un intervalle de réflexion très controversé, vu le caractère intensément politisé de l'espace culturel du second après-guerre. Dans ce qui suit, notre intérêt est de saisir la réalité artistique de ces décades très mouvementées à l'Est comme à l'Ouest, marquées par la transformation radicale de la société. Plus précisément, nous allons placer notre faisceau d'interrogations à l'intersection du projet avant-gardiste et du projet du réalisme socialiste afin de mieux comprendre, pour le cas spécifique de la Roumanie, les enjeux esthétiques de cette rencontre et pour offrir une vision plus cohérente de leur « alliance ». Créneau alternatif, cette démarche est une restitution d'une histoire en mal de légitimité. Bien qu'elle anime un public très friand de polémiques, la relation de l'avant-garde avec le socialisme a longtemps été un sujet de tabouisation pour une grande partie de la critique locale qui porte en général un regard univoque et réprobateur sur une période qui se déploie de manière très inégale.

Pour ce qui est de notre questionnement, nous nous proposons, dans un premier temps, de reconfigurer un point terminus de l'avant-garde roumaine, en l'occurrence la deuxième vague surréaliste qui émerge sur fond de soviétisation du pays. Deuxièmement, en amont de la dispersion du groupe surréaliste, nous nous attachons à déceler les stratégies du contre-discours communiste au moyen desquelles, une fois lancé le système de normalisation et de consolidation des thèses du réalisme socialiste, s'effectue une première historicisation de l'avant-garde.

S'il fallait dresser une fiche signalétique du groupe surréaliste de Bucarest, nous devrions mentionner d'abord qu'ils sont les représentants de la dernière période d'effervescence de l'avant-garde européenne sur le sol roumain, qui se situe en amont de la Deuxième Guerre mondiale et se prolonge jusqu'en 1947. Invariablement, autant au niveau esthétique qu'au niveau idéologique cette nouvelle communauté artistique, il faut le dire, très restreinte, affiche des liens de continuité et de complémentarité par rapport aux surréalistes des années 30, regroupés autour de la revue *unu* et de *Alge*.

Formé à Bucarest à la fin de l'année 1939 à l'initiative de Gherasim Luca et Gellu Naum, ce nouveau groupe accueille également Paul Păun, Dolfi Trost et Virgil Teodorescu.

Forcés par les contraintes de la guerre les deux initiateurs venaient de quitter Paris, où par l'intermédiaire des peintres roumains Victor Brauner et Jacques Hérold ils s'étaient rapprochés des cercles surréalistes et avaient fait la connaissance d'André Breton. Pourtant, pour des raisons implicites, Luca et Naum ne pourront mettre en place l'aventure surréaliste du groupe qu'ils avaient projeté qu'après la cessation des conflits, en 1944, année marquée par la conclusion de l'Armistice¹ de Moscou avec les Alliés. Cependant, sans vouloir trop anticiper nous devons mentionner que malgré le fait qu'on a affaire à un groupe extrêmement prolifique qui jouit d'une notoriété internationale et, qui plus est, du soutien explicite de la branche surréaliste d'André Breton, le contexte politique local qui pèse fortement sur ses activités artistiques et sur son évolution s'avère incompatible avec son engagement et mène à la dissolution du groupe des surréalistes en 1947. De même, il faut tenir compte, dans un contexte européen plus vaste, qu'à bien des égards, ce dénouement fût également influencé par les nombreuses controverses qui affectaient le surréalisme international, menacé par l'échec², lors de son retour sur scène après la guerre.

Dans le cas des surréalistes roumains, l'impasse du mouvement nous intéresse dans la mesure où elle coïncide avec l'instauration du réalisme socialiste en Roumanie. Comme on sait, la sortie de la Roumanie de la guerre hitlérienne n'a rien d'un tableau de la victoire, car le pays est confronté à une forte crise économique, à des graves déséquilibres politiques internes et des contraintes diplomatiques internationales. À ce contexte éprouvant s'ajoutent des soucis concernant le sort de la monarchie et le glissement des membres de l'opposition vers la gauche communiste. Malgré l'apparence démocratique du nouveau régime instauré en 1944³, le contrôle soviétique ne tarde pas à se faire ressentir moyennant un appel progressif à

¹ Si le 22 juin 1941 la Roumanie entre en guerre contre l'URSS aux côtés de l'Allemagne fasciste, l'aggravation et la détérioration de ses relations avec le Reich se font ressentir vers 1944 et se conjuguent avec de fortes offensives militaires soviétiques qui menacent ses frontières. Ainsi, entre l'alternative d'une capitulation immédiate devant l'Armée Rouge et une action antihitlérienne de concert avec des divisions soviétiques, la Roumanie est forcée de choisir la dernière solution et de se rallier à la coalition antihitlérienne. Le 23 août 1944 l'évacuation des troupes allemandes qui se trouvaient sur le territoire de la Roumanie est mise en œuvre par l'Armée Rouge et en juillet 1945 le pays reçoit la plus haute distinction soviétique de guerre pour sa participation à la défaite du Troisième Reich. Pour un tableau plus ample de la situation de la Roumanie pendant la Deuxième Guerre mondiale, voir Gheorghe Zaharia, « La vie politique en Roumanie (1940-1944) », *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et des conflits contemporains*, n° 140, octobre 1985, Presses Universitaires de France, Paris, p. 53-68.

² Dans son article « De la nécessité de l'engagement surréaliste et de son échec » Peter Bürger souligne le fait qu'il y a une relation consécutive entre les principes des surréalistes, entrés pendant l'immédiat après-guerre dans un état de relative insuffisance, et l'engagement politique de quelques-uns des membres du groupe de Breton avec le Parti Communiste. Voir Peter Bürger, « De la nécessité de l'engagement surréaliste et de son échec », dans Wolfgang Asholt, Hans T. Siepe [éds.], *Surréalisme et Politique, Politique du surréalisme*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 57-73.

³ Suite à l'Armistice, le 12 septembre 1944 une Commission Alliée (soviétique) de Contrôle était chargée de veiller à l'élimination des matériaux susceptibles de perpétrer l'idéologie fasciste.

la censure orientée, dès ses premières heures, contre la liberté de la presse. Tout au long de l'année 1945 on voit paraître les premières listes⁴ de publications interdites, qui s'amplifieront de manière dramatique au fil des années suivantes. Cette période marque le début d'un processus de confiscation de l'art par un régime autocratique et la mise en place consécutive d'un projet de limitation des transferts et de la mobilité culturelle. Il faudra désormais tenir compte du fait que l'échec idéologique du surréalisme ne peut pas être jugé indépendamment de cette pression de plus en plus manifeste du facteur politique. Comme nous allons le constater, c'est sous l'influence de ce contexte spécifique qui détermine un sentiment d'isolation de plus en plus pesant, que le groupe surréaliste roumain se disperse laissant entrevoir les signaux de la limitation de la liberté artistique au nom de l'art dirigé, de la propagande.

Il s'agira ici de comprendre la façon dont l'idéologie communiste s'approprie les appuis idéologiques du surréalisme et ses impératifs moraux énoncés au nom de l'art et les transforme progressivement en têtes d'accusation, afin de perfectionner cette technique sous la forme d'une dialectique entre l'art progressiste et l'art décadent, avec ses multiples versions. En ce qui concerne le passage de la construction du socialisme à la construction du communisme, qui inaugure – pour paraphraser la fameuse intervention de Vaclav Havel⁵ – une esthétique de la banalité, nous essaierons de déceler les cadres de son implémentation dans la sphère de l'art, en portant une attention particulière aux stratégies de transformation de l'avant-garde en bête-noire de l'art réaliste soviétisé.

Du point de vue des délimitations temporelles de la période artistique que cette étude s'est chargée d'évoquer, ce sont les années 40, étape d'affirmation du groupe surréaliste de Bucarest (entre 1944-1947), et les années 50, synonymes d'une libéralisation culturelle contrôlée et de l'historicisation du modernisme, qui présenteront un intérêt central. A remarquer que c'est en 1957 que l'espace culturel roumain enregistre la parution d'une première analyse critique dédiée au surréalisme, rédigée par Alexandru Piru⁶ intitulée « Le

⁴ Si les premières listes de publications interdites comptaient en 1945 quelques pages seulement, en 1946 seront enregistrées environ 150 pages avec 2000 titres et en 1948 la censure aura déjà dressé une liste de 523 pages et 8000 titres. Voir Adrian Marino, *Cenzura în România. Schiță istorică introductivă* [La censure en Roumanie. Esquisse historique introductive], Craiova, Aius, 2000, p. 13.

⁵ Vaclav Havel, « Lettre adressée au Dr. Gustav Husak, Secrétaire général du Parti Communiste Tchécoslovaque, avril 1975 », in Jan Vladislav, *Vaclav Havel or Living in the Truth*, London, Faber&Faber, 1986.

⁶ Alexandru Piru, « Suprerealismul românesc în primii ani de dupa 1944 » [Le Surréalisme roumain dans les premières années d'après 1944], *Caiete critice* [Cahiers Critiques], n° 1, Bucarest, ESPLA, 1957. Dans sa préface à l'anthologie de Sașa Pană, Matei Călinescu fait référence à cette première étude critique, tout en soulignant le fait que le travail de Piru présente la « dernière phase d'activité de l'avant-garde littéraire chez nous sous un angle négatif », voir Matei Călinescu, « Avangarda literară în România. O încercare de definire a

surréalisme roumain des premières années d'après 1944 » et publiée dans *Caiete Critice* [Cahiers critiques] où le jeune critique littéraire, disciple du Călinescu, conteste ouvertement la valeur artistique de ce mouvement.

Cependant, la chronologie de l'avant-garde serait incomplète sans l'apport du projet éditorial de Sașa Pană⁷, une collection de portraits d'écrivains rédigés entre 1936-1946 et préparée pour la publication en 1948. Le volume aurait dû s'intituler *Precizări* [Mentions], mais le nouveau contexte politique⁸ s'avère défavorable à une récupération, même critique, de cette étape artistique. Compte tenu d'un tel contexte où aucune réactualisation de la modernité avant-gardiste roumaine n'était plus tolérée⁹ et qui fait que le volume reste à l'état d'épreuves, il est pourtant étonnant de constater que ce n'est que très tard, en 2012, qu'il entrera dans le circuit public.

Nous nous proposons dans notre travail d'approcher un ensemble de travaux qui portent la signature de surréalistes roumains, notamment les 8 plaquettes¹⁰ parues dans la collection surréaliste et publiées en français par les éditions : Surréalisme, les Éditions de L'Oubli et Négation de la négation. Notre analyse se penchera sur : *La Dialectique de la dialectique: Message adressé au mouvement surréaliste international* (1945), *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets* (1945)¹¹, *L'Infra-Noir: préliminaires à une intervention sur-thaumaturgique dans la conquête du désirable* (1946)¹², *Esprits animaux*

noțiunii de avangardă în literatură » [L'avant-garde littéraire de Roumanie. Tentative de définition de la notion d'avant-garde en littérature], dans Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă, op.cit.*, p. 28.

⁷ Le volume devrait sortir le 28 octobre 1948, mais ce n'est que très récemment, en 2012, sous la direction de Vladimir Pană et de Ion Pop, qu'il entre effectivement en librairies. Dans sa version originale il réunissait des articles publiés par Sașa Pană dans la revue *Orizont* (1944-1946). Voir Sașa Pană, *Precizări* [Mentions], Bucarest, Tractus Arte, 2012.

⁸ L'ouvrage de Sașa Pană était pris en charge par les Éditions des Fondations Royales, dissoutes après la promulgation de la loi de la nationalisation du 11 juin 1948. La même année, l'opposition du Parti Démocrate est éliminée et le pouvoir est repris par le Parti des Travailleurs Roumains, qui avait triomphé aux élections et avait instauré le monopartisme. On parlait déjà à l'époque de dogmatisme culturel suite à la réforme scolaire qui affectait le Ministère de l'Éducation, l'Académie Roumaine et les instituts de recherche. À noter que c'est le 13 avril 1948 que la nouvelle Constitution d'inspiration soviétique est mise en place.

⁹ Ion Pop, « Avant-propos », dans Sașa Pană, *Precizări, op. cit.*, p. 5.

¹⁰ Écrites exclusivement en français, les plaquettes de la collection surréaliste se trouvent en consultation dans le Fonds André Breton de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris. La majorité des plaquettes étaient des œuvres collectives à fonctions multiples, alternant manifeste et programme, catalogue d'exposition et lettre d'adhésion. Les 8 plaquettes ont été republiées dans le volume *Infra-Noir* avec le Catalogue de l'exposition de 1946, Paris, Éditions La Maison de Verre, 1996. Mentionnons à titre d'information que les plaquettes avaient le même format : 7 pages, non rognées, pliées, 8,5 x 11.

¹¹ Ce texte accompagne l'exposition commune de Gherasim Luca et Dolfi Trost, 7 - 28 janvier 1945.

¹² Publié dans la même collection « Surréalisme » que la *Dialectique de la Dialectique*, ce texte poétique signé par les 5 membres du groupe a été présenté à l'occasion de l'exposition de Gherasim Luca, Paul Păun et Dimitrie Trost, en 1946, à la Librairie Prométhée, rue Brezoianu. Concernant l'emplacement de l'exposition, Magda Cârneci indique plutôt Căminul Artei. Voir Magda Cârneci, « Evreii în avangarda românească », *Rădăcini și ecouri ale avangardei în colecțiile de grafică ale Bibliotecii Academiei Române* [Les Juifs de l'avant-garde roumaine, Racines et échos de l'avant-garde dans les collections de graphique de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine], *op. cit.*, p. 18. À l'exception de l'article final, « Une Question », le texte avait la forme d'un cadavre

(1947), *Le Secret du vide et du plein* (1947), *Eloge de Malombra : cerne de l'amour absolu* (1947)¹³, *La Conspiration du silence* (1947) et *Le Sable Nocturne* (1947).

Ensuite, en vertu des options méthodologiques qui visent l'étude des revues et des publications comme une interface de l'espace culturel où s'articulent les principales plateformes de discussion, notre analyse retiendra la manière dont le procès de condamnation de l'avant-garde se déroule dans les pages de la revue *Arta Plastică* [L'art plastique] (1954-1968). En plus, afin de nuancer la perspective, en fonction de leur rapport à la trajectoire des avant-gardistes de la vieille garde nous allons nous appuyer sur la contribution des revues littéraires et artistiques, telles : *Probleme de literatură și artă* [Problèmes de littérature et art]¹⁴, *Scânteia* [L'étincelle], *Flacăra* [La Flamme], *Dreptatea* [La Justice], *Rampa* ou encore *Adevărul* [La Vérité].

1. Politiques du réseau

1.1. Mise en perspective de l'alliance entre art et politique

Pour le cas spécifique du groupe surréaliste roumain, notre investigation est concernée par un intervalle artistique synonyme avec la politisation d'une révolution artistique qui, dans son étape héroïque¹⁵, ne misait guère sur une vocation politique inhérente. En outre, par rapport aux surréalistes de la première vague, les nouveaux surréalistes posent différemment le problème de la légitimité de l'art. Comme on sait, les surréalistes d'*unu*, particulièrement dans l'étape finale de l'activité de la revue, ont entrevu dans la révolution prolétaire un moyen plus concret pour donner forme à leurs aspirations sociales et politique. Leur rapprochement de la question révolutionnaire et leurs convictions politiques de gauche engagent une critique

exquis et servait de catalogue de l'exposition. Les mots en italiques placés aléatoirement dans le texte représentaient les titres des travaux.

¹³ À remarquer que ce texte signé à 5 mains était également un éloge du film *Malombra*, réalisé en 1942 par Mario Soldati (adaptation cinématographique du roman d'Antonio Fogazzaro), qu'une problématisation du calligraphisme, esthétique formaliste développée dans l'Italie des années 40, aux antipodes du courant réaliste de l'époque, et implicitement antifasciste.

¹⁴ *Probleme de literatură și artă* [Problèmes de littérature et art], 1948-1955, périodique édité par l'Institut d'Études Roumaines et Soviétiques.

¹⁵ Dans son *Histoire du surréalisme*, Maurice Nadeau place les années 1923-1925 sous le signe d'un âge héroïque, d'élaboration et de consolidation des directives du mouvement. Entre 1925-1930, « la période raisonnée », selon Nadeau, le problème de l'action révolutionnaire commence à se poser avec beaucoup d'emphase, sans négliger la question d'une possible implication sociale. À partir des années 30 le surréalisme s'identifie à la révolution politique d'expression soviétique. Cf. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1948.

implicite du surréalisme qui – dans l’opinion des participants à l’aventure d’*unu* – était à associer avec une révolution esthétique. Pour Saşa Pană, Bogza, Trost ou Roll l’action concertée de l’art et de la politique devient vers 1932 incompatible avec leurs nouveaux engagements pour de la cause du prolétariat.

Compte tenu de cette étape et de la « deuxième vague » surréaliste qui suit après la Guerre, il faut mentionner que le bilan entre l’art et la politique reste un problème très controversé dans l’histoire de la réception du courant d’avant-garde dans son ensemble. Le plus souvent, la démythification du réalisme socialiste et du communisme favorise des lectures¹⁶ qui s’attachent à récupérer l’autonomie de l’art ou à tracer ses filons silencieux, cherchant à insister sur la « résistance » héroïque des artistes face aux pressions de l’espace politique. La littérature dédiée à cette zone d’intérêt met en lumière l’existence d’un premier courant traditionaliste de l’investigation, qui tient compte, dans son ensemble, des postures héroïques / déshonorantes, des prises de position ou encore de divers gestes de soumission face à l’autorité du Parti. Un deuxième courant choisit de gommer les enjeux politiques soulevés par l’avant-garde dans son expression locale et préfère exploiter le versant esthétique.

S’érigeant en représentant de la première ligne de lecture de l’avant-garde, le critique littéraire Nicolae Manolescu, qui dans son ouvrage impressionnant accueille « 5 siècles de littérature » roumaine, fait le point sur l’avant-garde exclusivement à la lumière d’un processus de politisation de la littérature, recensé comme trait distinctif du courant. En vertu de la mission dont il est muni, celle de porter un jugement critique sur la littérature roumaine et implicitement de la classer aux yeux d’un lectorat avisé, Manolescu propose des choix de lecture exhaustifs et des étiquettes correspondant au système axiologique dont les lieux de constitution sont éminemment esthétiques, voire sans aucune incidence sur la politique, et qui sont de nature à pouvoir assigner ou refuser, selon le cas, la « valeur » du littéraire aux auteurs sous examen. Selon l’opinion du critique littéraire, aucun avant-gardiste ne serait digne de cette panthéonisation de l’histoire, du fait de leur « trahison » de la cause du modernisme, de leur « renoncement à l’ontologique et à la métaphysique en faveur de la révolution verbale » ou encore et surtout du fait de leurs options politiques « kominternistes ».

La Dialectique de la dialectique de Gherasim Luca n’est pas seulement anti-bourgeoise, mais elle est aussi un programme communiste à l’état pur. [...] Gherasim Luca est un

¹⁶ Pour une mise en perspective de la réception de l’avant-garde roumaine à travers les filtres littéraire, ethnique, politique ou encore « politiquement correct », voir Ioana Both, « Comment peut-on être roumain ? Brève histoire de la réception critique des avant-gardes roumaines », dans Thomas Hunkeler [éd.], *Paradoxes de l’avant-garde. La modernité artistique à l’épreuve de sa nationalisation*, op. cit., p. 177-196.

adepte de la globalisation de type kominterniste de la littérature. D. Trost, Paul Paun, Gellu Naum et Virgil Teodorescu l'accompagnent (ces trois derniers, auteurs de la *Critique de la misère* de 1945, avec les mêmes idées de souche bretonienne), prêts à leur tour, à apporter leur contribution, un onirisme mal tempéré par une attitude « non-oedipienne » en matière d'amour, sur les traces de Sade, Freud, Breton et, voilà, Engels ! Il est en quelque sorte étonnant que le marxisme grotesque des derniers avant-gardistes soit passé presque inaperçu. Si on lui avait dûment prêté notre l'attention, on aurait pu observer la double trahison du projet moderniste de réforme par les avant-gardistes, et leur radicalisme aurait été évalué avec plus de circonspection : d'un côté, le renoncement à l'ontologique et à la métaphysique en faveur de la révolution verbale, et de l'autre, la dégradation de la haute contestation morale et artistique par les moyens d'une politique matérialiste triviale.¹⁷

Si nous insistons sur la lecture du phénomène avant-gardiste local telle qu'elle a été fournie par Manolescu, c'est-à-dire par une figure d'autorité du paysage de la critique littéraire roumaine sur son versant académique, c'est parce que nous considérons que sa position est emblématique pour un phénomène plus vaste qui fait coïncider le processus de réception de l'avant-garde avec un procès des options politiques de ses membres. En plus, sur le fond d'une réticence unanime envers un régime politique qui, il faut le rappeler, n'a pas suivi une trajectoire idéologique unitaire, le texte de Manolescu ne laisse plus de place aux nuances qui pourraient tracer des lignes de démarcation entre des étiquettes telles que « communiste », « trotskiste », « léniniste », « marxiste », « dialecticiens du matérialisme », « critiques de gauche de la société libérale »¹⁸. Implicitement, cette ambiguïté terminologique sera adoptée par une large partie de la critique qui contribue de cette manière à pérenniser non seulement une grille de lecture « éthique », mais une attitude qui entrave dans la durée toute tentative de récupération de la gauche artistique, sans tenir compte des étiquettes qui viennent s'ajouter à ce statut.

Ensuite, comme le souligne Ovidiu Morar¹⁹, auteur de plusieurs études récentes consacrées à l'avant-garde roumaine ou tchèque, par exemple, la scène de la réception du phénomène semble occupée par une tendance « littératuro-centriste », également signalée par Cernat dans sa monographie consacrée à la revue *Contimporanul*. Morar met cette attitude critique sur le compte d'une tradition qui remonte aux années 60-80 lorsque les exégètes²⁰ de l'avant-garde recensent ce phénomène artistique à travers le filtre d'un « purisme esthétique »,

¹⁷ Nicolae Manolescu, « Avangarda și politizarea literaturii » [L'Avant-garde et la politisation de la littérature], *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* [L'Histoire critique de la littérature roumaine. 5 siècles de littérature], Pitești, Pararela 45, 2008, p. 823.

¹⁸ *Ibidem*, p. 821-824.

¹⁹ Ovidiu Morar, *Avangardismul românesc* [L'avant-gardisme roumain], Bucarest, Éditions de la Fondation Culturelle « L'Idée Européenne », 2006.

²⁰ On pourrait invoquer ici les opinions critiques de Ovid S. Crohmălniceanu (*Literatura română între cele două războaie mondiale* [La littérature roumaine de l'entre-deux-guerres] (1967), vol. II, Bucarest, Minerva, 1974), Mircea Scarlat (*Istoria poeziei românești* [L'Histoire de la poésie roumaine], III, Bucarest, Minerva, 1986) ou Marin Mincu (*Avangarda literară românească* [L'avant-garde littéraire roumaine] (1983), Bucarest, Minerva, 2000).

choisissant d'ignorer sa relation avec la sphère politique. C'est à noter que cette option de la critique littéraire détermine plus qu'un rétrécissement du regard porté sur une étape artistique qui prônait le décloisonnement des arts, la destitution des hiérarchies entre peinture, architecture ou poésie, domaines dans lesquels ses tenants s'investissaient avec une égale maîtrise. Une telle attitude univoque a engagé par la suite une vraie pénurie de catalogues monographiques ou de groupe, de restitutions épistolaires et d'éditions critiques, centrées sur les artistes de l'après-guerre qui ont beaucoup misé sur les manifestations collectives et sur les expositions.

Si, sur le plan local, les dés sont jetés entre le ton politique de l'artiste et sa réception littéraire, l'espace international est marqué par un rapport de forces encore plus radical. Par exemple, Boris Groys²¹ ou Jean Clair²², malgré les contextualisations distinctes qu'ils assignent à l'avant-garde, lisent son projet comme un panégyrique aux résonances totalitaires. La critique poststructuraliste ou postcoloniale traite, quant à elle, le phénomène avec plus de clémence. On questionne le potentiel critique des expérimentations formelles, reprochant à l'avant-garde l'obstination avec laquelle elle se détache de la réalité, de la sociabilité ou de l'histoire, tout en se laissant emporter par un désir paradoxal de changer la vie. La préférence pour le processus d'infiltration des politiques radicales au sein du projet de l'avant-garde préoccupe une large partie de la critique de spécialité, tandis que les questions progressistes ou démocratiques affiliées à l'avant-garde ne surgissent que sporadiquement.

C'est pourquoi, en marge de ces trajectoires critiques qui s'approprient l'avant-garde de manière évaluative, le fil rouge de cette démonstration s'attache plutôt à l'indissociabilité des deux révolutions²³, artistique et idéologique, comme principe de fond. Non seulement est-il plus intimement associé avec le projet de l'avant-garde, et celui du surréalisme en particulier, mais la coïncidence des deux révolutions nous oblige à reconsidérer les stratégies

²¹ Boris Groys plaide pour une continuité manifeste entre le projet avant-gardiste et la réalisation du projet politico-esthétique de Staline, dans le sens où l'époque stalinienne, héritière directe de la poétique constructiviste, est l'aboutissement du desideratum avant-gardiste de transformation de la société. Voir Boris Groys, *Staline œuvre d'art totale*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

²² Si dans ses *Considérations sur l'état des beaux-arts, Critique de la modernité* (Paris, Gallimard, 1983), l'auteur positionnait l'avant-garde et le réalisme socialiste dans le même creuset téléologique, redevable d'un paradigme illusoire du progrès, de l'abolition de l'histoire, soumise à la fatalité d'une esthétique de la répétition, son approche devient plus radicale dans le fameux essai *Du Surréalisme considéré dans ses rapports aux totalitarisme et aux tables tournantes* (Paris, Mille et Une Nuits, 2003). Pour Jean Clair, l'aventure surréaliste porte les stigmates d'une esthétique cacophonique, elle est un alliage bizarre de poussées anarchiques de gauche, de passions socialistes et obscurantismes occultes, engagée dans un flirt échoué avec le communisme au nom d'une scientificité rétrograde et ambiguë. Évidemment, les réactions contre la position de Jean Clair ne tardent pas à se faire remarquer, la plus significative étant celle de Régis Debray dans son *L'Honneur des funambules: réponse à Jean Clair sur le surréalisme*, Paris, Échoppe, 2003.

²³ Pour une analyse très pertinente de cet aspect, voir Carole Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes, 1919-1969*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

pratiques du mouvement et à accorder plus d'attention à la réhabilitation de ses enjeux esthétiques.

Un autre facteur qui, dans l'espace intellectuel et artistique roumain, fait que les frontières du surréalisme sont trop facilement tracées, se rattache à la situation délicate de l'engagement politique²⁴. L'engagement s'inscrit dans une tradition précairement assumée, dont les connotations historiques abondent en défaveur du phénomène sous examen. L'affiliation idéologique à gauche, datant pour la plupart des artistes roumains dès la période d'*unu* et, dans une moindre mesure d'*Alge*, leurs relations avec le Parti Communiste illégal pendant l'entre-deux-guerres, leurs collaborations externes et surtout l'alignement des grandes figures de l'avant-garde sur les thèses du régime communiste ont « imposé » leur mise sous silence. Après 1989, début de la période post-communiste, la force de l'anathème est toujours présente et indique une division politique de l'historiographie²⁵, préoccupée par les extrêmes du système (les victimes, les organismes de répression, la dissidence, la résistance). Par conséquent, le ton est polémique sans exception, le discours moralisateur et l'exile un exemple de mauvaise conscience.

Dans l'espace français, l'affiliation des surréalistes à l'idéologie de gauche est un phénomène de visibilité plus intense et plus articulée du point de vue théorique, légitimé comme une conséquence culturelle de la crise morale et intellectuelle de l'immédiat après-guerre. De plus, l'homologie structurale entrevue par Breton entre la rupture esthétique et la révolution politique et son « échec », nous oblige à faire une constatation plus nuancée. Le divorce prononcé en 1935²⁶ entre Breton et les directives du Parti Communiste Français ne représente pas la destitution des enjeux originaux qui avaient cautionné l'idéalisation du parti par Breton, mais, *grosso modo*, leur déplacement explicite vers les zones du socialisme utopique²⁷. Le surréalisme ne pouvait pas courir le risque de compromettre son capital

²⁴ Pour une analyse plus ciblée du concept et de son évolution, voir Benoît Denis, *Littérature et engagement, De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.

²⁵ On fait référence ici à l'analyse sociologique de Mihai Dinu Gheorghiu, *Les intellectuels dans le champ du pouvoir. Morphologies et trajectoires sociales*, Iași, Polirom, 2007, p. 12 et 31.

²⁶ Selon Jacqueline Chénieux-Gendron, exégète du surréalisme et une des proches du leader du mouvement, Breton n'avait pas été exclu du Parti Communiste Français en 1933, pour la simple raison qu'il n'avait pas renouvelé lui-même sa carte de membre en 1928. En 1933 Breton est exclu de l'AEAR. Pour une présentation plus complexe de ces aspects nous renvoyons à Jacqueline Chénieux-Gendron, « Breton, Arendt positions politiques ou bien responsabilité et pensée politique ? », Wolfgang Asholt, Hans T. Siepe, [éds.], *Surréalisme et politique. Politique du surréalisme, op. cit.*, p. 86.

²⁷ De retour à Paris en 1946, Breton accorde un entretien au *Figaro littéraire*, occasion de confirmer son admiration pour Charles Fourier, dont l'œuvre était, à son avis, une anticipation du projet surréaliste. L'Exposition Internationale Surréaliste de 1947 vient renforcer cette affinité, matérialisée dans la disposition de l'exposition, un dérivé symbolique de l'étiologie libertaire de Charles Fourier et une confirmation de la prévalence des mythes, garants irrationnels de l'harmonie humaine. À voir Guy Girard, « De l'autre côté du pont, les

révolutionnaire et choisit, par conséquent, de renouveler ses relations avec les garants de la première garde du marxisme-léninisme. Une fois constaté l'échec de l'alliance entre esthétique et politique, une tournure tactique s'impose, conduisant le leader du mouvement vers la gauche révolutionnaire non-stalinienne, renforcée par son engagement de 1947 aux côtés de la Troisième Internationale. Cet aspect s'est avéré essentiel pour une approche cohérente de la trajectoire des surréalistes roumains fidèles à Breton, nous permettant de suivre les traces de leur engagement, au-delà des labellisations véhiculées par leurs critiques.

Dans une lettre adressée à Victor Brauner, en 1946, Gherasim Luca fait part de sa position, et implicitement de celle du groupe surréaliste de Bucarest, concernant la signification du moment 1935 et son impact sur l'évolution du surréalisme :

La déchirante expérience politique du mouvement surréaliste de 1935 nous a guéris de toute tentation de forcer par la raison, par la forme et au prix de renoncements sans fin à notre position de base, deux raisons d'être qui, dans l'état actuel de nos connaissances, refusent à devenir une. Il ne s'agit pas seulement de deux moyens différents, opposables dans l'espace – esthétique et politique – il s'agit d'une vraie fissure temporelle entre la vitesse conquérante des démarches surréalistes dans le réel (suivis de près par les conquêtes physiques et biologiques de la science moderne) et le déplorable retour du côté de la politique révolutionnaire.²⁸

L'adoption d'une telle position critique n'absoudra pas les surréalistes de l'étiquette de marxistes, ni n'allégera le procès mis en place par les communistes contre l'avant-garde. Si dans le contexte français, la compatibilité très controversée entre le surréalisme et la ligne culturelle du Parti entraîne l'abdication des surréalistes ou des prises de position radicales²⁹, le dénouement forcé survenu en Roumanie traduit une situation paradoxale et dramatique. À cet égard, on a affaire à des paradoxes de parcours du modernisme et de la condition avant-gardiste même. Ainsi, il faut souligner que si les idéologues des années 30 sanctionnent les virages philo-communistes, et souvent clandestins, des artistes regroupés autour des revues *unu* ou *Alge*, deux décades plus tard, l'avant-garde est remise sous accusation et sanctionnée par les nouveaux gardiens du socialisme. Or, comme on le verra plus loin dans notre

paysages harmoniques. Fourier et le surréalisme », in *Cahiers Charles Fourier*, n° 17, décembre 2006, p. 75-88. En ligne : <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article358>.

²⁸ Correspondance de Gherasim Luca adressée à Victor Brauner. Lettre rédigée en français, s.d., position 6/144, <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=8818LUC&no=FondsBraunerB4LUC&id=8818LUC>. [Consulté le 7 janvier 2014.]

²⁹ Les surréalistes publient en 1935 le texte *Du temps que les surréalistes avaient raison*, signé par Breton et par tous les membres du groupe. Ce document représente l'acte officiel de rupture avec le Parti Communiste. Afin de mieux discerner le rapport de forces qui s'était installé entre Breton et les représentants du Parti, il faut souligner que ce dernier avait entamé une stratégie de minimisation de l'apport de Breton à sa ligne culturelle, qui culmine en avril 1935 lors du Congrès des écrivains pour la défense de la culture, à Paris. Sanctionné pour son attitude envers le délégué russe, Ilya Ehrenburg, Breton n'aura plus l'occasion de prendre la parole pendant la durée du Congrès, épisode considéré comme décisif pour la rupture avec le Parti. L'épisode est amplement décrit dans Robert Short, « Politics of Surrealism, 1920-1936 », *The Journal of Contemporary History*, I, n° 2, 1966, p. 20.

démonstration, dans ces nouvelles conditions, l'avant-garde se fait accuser d'être l'expression du capitalisme corrompu, un système qu'elle avait elle-même combattu depuis ses débuts.

Mentionnons également que l'activité surréaliste de Bucarest se développe simultanément aux nombreuses campagnes de presse³⁰ lancées après 1944 et qui entament un long processus transformateur de l'histoire. Parmi les plus retentissantes, nous comptons : la campagne « contre la tour d'ivoire » (1944-1945, 1947, 1948), secondée par un appel public contre « la trahison des intellectuels » (1946), « la campagne pour l'implémentation de la culture de masse » ou celle « contre les 'crisistes' »³¹ (1946-1947), « contre le décadentisme et autres ismes » (1947-1948), « contre les derniers ennemis du peuple » (1947-1948) et la « campagne du triomphe de la culture à sens unique » de 1948. On voit aisément que le rayon d'action de ces campagnes recoupe une grande partie des accusations qui seront associées à l'avant-garde, comme leur individualisme par exemple, illustré par la campagne « contre la tour d'ivoire ». En outre, il faut néanmoins ajouter que ces campagnes rempliront une fonction « polémique » dans un contexte culturel drastiquement affecté par le déficit de légitimité³² face à l'ordre traditionnel et face à la nouvelle société socialiste sans classes. Malgré la connivence « révolutionnaire » entre le discours d'avant-garde et le discours attaché au culte du prolétariat, le contexte politique roumain confirme l'impossibilité de leur pratique simultanée.

En ce qui concerne les diverses stratégies d'affirmation adoptées par les anciens avant-gardistes qui cherchent à « réhabiliter » leur réputation auprès d'un nouveau régime politique, l'historienne de l'art Magda Cârneci souligne le fait que les artistes qui se font remarquer comme des sympathisants³³ du Parti Communiste pendant l'entre-deux-guerres³⁴ entrent

³⁰ Pour une description très précise de ces campagnes dont l'intitulé est de leur fait, voir Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană* [La Trahison des intellectuels. Rééducation et Répression], Bucarest, Éditions Cartea Românească, 2005, p. 68-69.

³¹ Par ce terme, qui est un effet de traduction d'un texte du roumain vers le français, nous souhaitons désigner un groupe d'adeptes et de promulgateurs de l'idée d'une crise de la culture. Le noyau des « crisistes » s'est formé principalement autour du journal quasi-indépendant *Jurnalul de dimineață* [Le Journal du matin], qui affichait en première page la rubrique culte, « Discuții » [Discussions], dont le responsable était Virgil Ierunca. Cette rubrique réunissait des opinions pour et contre la crise de la culture, un thème très prisé par l'opinion publique. Voir *Ibidem*, p. 186.

³² Mihai Dinu Gheorghiu lie ce déficit de légitimité aux modifications de statut social qui ont affecté le concept d'élite. Selon l'auteur, la lutte entre l'ordre bourgeois traditionnel et la nouvelle société sans classes mène à une surenchère du principe de légitimité. Dans ce contexte, toute prise de position risquait d'être considérée soit comme un geste d'adhésion soit une contestation de cette catégorie. Voir Mihai Dinu Gheorghiu [éd], *Littératures et pouvoir symbolique*, op. cit., p. 25.

³³ Pour une discussion plus ample concernant la trajectoire de chaque membre du groupe surréaliste de Bucarest après sa dissolution, voir Monique Yaari, « The Surrealist Group of Bucharest », dans *Paris-Bucharest, Bucharest-Paris. Francophone Writers from Romania*, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 95-136.

³⁴ Nous renvoyons surtout à des artistes tels que : Gheorghe Dinu, Scarlat Calimachi, Ion Călugăru, M.R. Paraschivescu, Geo Bogza, Aurel Baranga, M. H. Maxy, Hans Mattis-Teutsch ou Jules Perahim.

dans l'idéologie communiste une « continuation des courants humanistes et socialistes d'avant-guerre »³⁵. L'auteure place cette continuité sous un double angle : celui d'un refuge des artistes face « aux valeurs occidentales méprisables après la catastrophe de la Guerre » et, ensuite, face à la « confusion de l'après-guerre ». À la différence des artistes « irrécupérables », affectés par un fort endoctrinement, les artistes engagés, « les artistes d'avant-garde sympathisants ou membres en illégalité du Parti Communiste des années 30-40 », sont placés plutôt du côté d'une « croyance en l'utopie communiste ». Aussi justes soient-elles, ces remarques demeurent générales et approximatives, situation que seulement une analyse cas par cas pourrait équilibrer.

Il faut donc une assise pour cette évolution de l'adhésion à gauche des surréalistes roumains, qui pour la plupart s'est avérée bien plus qu'une sympathie. L'engagement est un phénomène qui s'accomplit sur des nombreuses années et le trait d'union entre les surréalistes roumains et le groupe de Breton est essentiel pour la compréhension de leur statut idéologique. De ce fait, la convocation d'un contexte culturel national différent (en occurrence, le cas français) dans l'approche du groupe « Infra-noir » devrait au moins contribuer à la mise en évidence de certains enjeux nationaux – mais antinationalistes –, telle que la question de l'alliance à une idéologie, qui était celle de l'internationale surréaliste.

Beaucoup de scénarios ont été construits autour de l'engagement des artistes roumains, oscillant entre l'accusation de trahison et d'opportunisme, entre l'utopie et la caricature, ou plus spécifiquement entre « un communisme de circonstance », prolongation de l'affaire Aragon (1932) selon Stelian Tănase³⁶, et « un accident d'itinéraire » dans la vision de Virgil Ierunca³⁷. Il est évident que même à présent cet épisode de la collaboration suscite toujours des disputes qui, au nom d'un jugement éthique, se mettent pour la plupart d'accord sur la pactisation comme erreur monumentale.

Pour autant, en ce qui concerne le transfert transnational d'influence entre le champ culturel français et le milieu surréaliste roumain, la stratégie surréaliste de pragmatization de

³⁵ Magda Cârneci, « Evreii în avangarda românească », *op. cit.*, p. 60.

³⁶ Stelian Tănase, *Avangarda românească în arhivele Siguranței* [L'avant-garde roumaine dans les archives de la Securitate], *op. cit.*, p. 8.

³⁷ Virgil Ierunca, *Dimpotrivă* [Tout au contraire], Bucarest, Éditions Humanitas, coll. « Polemici », 1994. Dans le *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses Environs*, publié à Paris en 1982, Virgil Ierunca faisait le bilan de l'activité du groupe de Bucarest : « Pour la littérature comme pour la peinture roumaine, qui à partir de 1948 seront réaliste-socialistes ou ne seront point, le nouveau surréalisme – et plus précisément la trinité Gherasim Luca-Paul Păun-D. Trost – a représenté non seulement un projet de liberté de création qui se voulait un véritable défi au nouveau 'sens de l'histoire', mais aussi une éthique de l'héroïsme sans limite qui tendait à faire du surréalisme une 'sur-vérité' ».

l'art, dans le sens d'une utilité sociale et non pas de l'utilitarisme³⁸, semble pertinente. A l'instar de leurs homologues français, les surréalistes de Bucarest cultivent leur adhésion à la gauche politique comme une mission salutaire qu'ils ne cessent jamais de questionner.

1.2. Situation du réseau d'avant-garde aux alentours de la Deuxième Guerre mondiale

Actifs du point de vue artistique pendant la Deuxième Guerre mondiale, les artistes roumains profitent de l'intervalle d'apparente liberté qui met fin à leur clandestinité et aux contraintes de la guerre, pour convertir l'isolation culturelle en une activité très intense. Les artistes qui prennent la relève du surréalisme se font remarquer vers la fin de la troisième décennie. Ils émergent sur fond d'un recul de l'avant-garde en Roumanie, largement influencé par la traversée d'un moment politique controversé, fortement nationaliste et antisémite, qui entraîne la mise en sourdine et un manque d'intérêt consécutif pour les directions novatrices dans l'art durant les années trente.

Notons également que dans ce nouveau contexte d'après-guerre, les tenants des anciennes revues d'avant-garde *Contimporanul* et *unu*, publications qui cessent leur activité éditoriale en 1932, se voient obligés, comme le souligne Serge Fauchereau, de faire un « mouvement de recul » temporaire :

Până reste en contact épistolaire avec les surréalistes de Paris, mais publie peu ; Janco est revenu à un expressionisme anguleux guère convaincant ; Brauner a constaté le peu de succès de ses peintures surréalistes ; Perahim menacé par la Garde de Fer fasciste a dû fermer sa deuxième exposition en 1936 ; [...] et les nouvelles revues sont confidentielles et très éphémères. Plus durable, par exception, *Meridian* (1934-1936 et 1941-1945) qui paraît à Craiova, a un programme assagi, sans ligne directrice ; au moins fait-elle place à de nouveaux venus qui, avec Luca, relanceront le surréalisme : Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu et Dolfi Trost.³⁹

Il faut remarquer que dans le cas de ce nouveau groupe surréaliste, seulement une partie de ses animateurs avait une certaine expérience dans le domaine du journalisme littéraire, voire des liens avec l'ancienne garde des années 30. Comme on le sait, Gherasim Luca et Paul Păun avaient fait leur début dans la revue *Alge* de Aurel Baranga et ont également collaboré à la

³⁸ « Croit-on qu'elle [l'œuvre d'art] peut s'accommoder à l'utilitarisme communiste ? [...] Le P.C. est entré aujourd'hui dans la ronde infernale des moyens, il faut prendre et garder des positions clés, c'est à dire des moyens d'acquérir des moyens. Quand les fins s'éloignent, quand les moyens grouillent à perte de vue comme des cloportes, l'œuvre d'art devient moyen à son tour, elle entre dans la chaîne, ses fin et ses principes lui deviennent extérieurs [...]; l'écrivain garde l'apparence du talent, c'est à dire à trouver des mots qui brillent, mais, au-dedans, quelque chose est mort, la littérature s'est changé en propagande. », Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 2004, p. 261.

³⁹ Serge Fauchereau, « Le surréalisme roumain (III) », *Caiete critice* [Cahiers critiques], Revue éditée par la Fondation Nationale pour la Science et l'Art, n° 6, 2011, p. 76.

seule livraison de la revue *Viața imediată*⁴⁰ [La vie immédiate] lancée par Geo Bogza une année après la cessation de l'activité de la revue surréaliste *unu*. Quant à lui, le jeune poète Gellu Naum⁴¹ ne se fait reconnaître que plus tard, en 1936, après la publication d'un recueil de poèmes, *Călătorul incendiar* [Le voyageur incendiaire], illustré par Brauner. Ainsi, dans ce contexte peu productif pour l'avant-garde, qui s'avère particulièrement long du point de vue de son déploiement dans la durée, ponctuée comme nous l'avons vu par un nombre réduit de parutions éditoriales, la parution, en 1939, du poème-manifeste *Plamânul sălbatic* [Le poumon sauvage] signé par Paul Păun est un moment extrêmement important pour la dynamique du surréalisme roumain dans ses moments de transition. Rédigé par un artiste assez bien intégré dans les rangs du surréalisme pratiqué par le groupe d'« Unu », le poème-manifeste est une protestation qui sanctionne les dénonciateurs de l'intérieur du surréalisme, Gheorghe Dinu en particulier ; il est aussi un signal d'alarme qui attire l'attention sur la nécessité d'un nouveau type d'engagement révolutionnaire.

[...] maintenant mes doigts sont des ruelles/ que parcourt, à l'aube, le sang des démonstrations/ maintenant mes yeux sont / l'acier bleu de la révolte/ [...] le poumon plus sauvage, je rentre / rempli par le vent blanc de la folie/ rempli par des lames d'épées des montagnes / par le souffle des milliers de gens,/ rempli de poignées et d'orage. // Assombri/ le poumon de la révolte.⁴²

Nous devons mentionner que pendant l'époque de la guerre, et plus précisément en 1942, Păun écrira encore un poème « La grande pâle »⁴³ dont les thèmes rebondiront sous la forme d'une vision onirique de souche surréaliste dans la plaquette *La mer pâle*, publiée en 1945. De son côté, Virgil Teodorescu fait sa première expérience poétique plus radicale en 1940

⁴⁰ Nous rappelons qu'aux côtés de Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun et Jules Perahim avaient signé le manifeste « La poésie que nous voulons faire » publié dans la revue *Viața imediată*, décembre 1933, numéro unique.

⁴¹ Les volumes de poèmes qui suivront, *Libertatea de a dormi pe o frunte* [La liberté de dormir sur un front] (1937), *Vasco da Gama* (1940), *Culoarul somnului* [Le couloir du sommeil] (1943), illustrés par Jacques Hérold, et le volume en prose *Medium* (écrit entre 1940-1941 mais publié en 1945) parlent tous de la rigidité artistique de cette époque et se revendiquent d'un type de sensibilité artistique manifestement surréaliste, rehaussé par l'engagement actif du poète dans l'activité du groupe surréaliste de Bucarest (1944-1947). Son implication dans l'élaboration de la ligne théorique du mouvement de Bucarest a été largement influencée par son expérience parisienne. En 1938, Gellu Naum poursuivait ses études de doctorat en philosophie à la Sorbonne (une thèse sur Pierre Abélard), occasion qu'il a mise à profit pour faire des vastes lectures dans le domaine de la démonologie, de la magie et de l'alchimie. Quand, par l'intermédiaire de son ami Victor Brauner, il rencontre André Breton et les surréalistes, le poète roumain est invité à collaborer à la revue *Minotaure*. À la suggestion de Breton, Brauner et Naum devaient participer à un numéro de la revue qui traitait le thème du diable. De retour forcé en Roumanie, Naum n'aura plus l'opportunité de voir son texte sur « La démonialité de l'objet » dans les pages du *Minotaure*.

⁴² En roumain en original, *apud* Ion Pop, *La littérature roumaine d'avant-garde*, op. cit., p. 336.

⁴³ Bien que très syncopée, pour des raisons politiques, l'activité poétique de Păun continue en 1942 avec un long poème sensuel rédigé en français, « La grande pâle ». « [...] Dans tes yeux ouverts de beaucoup au-delà de leurs bords, / Avec le peigne roux je débrouille les pâles animaux hivernants/ Et dans ta gorge coule une robe liquide./ Maintenant tu sens le cheval éventré, la salle de morgue, tant de fois interdite, cachée/ [...] J'ai ta tête transformée en marécage de poils/ Pendant que sur mes bras/ Si blancs et si clairs/ Je tiens son corps comme une petite cuillère [...] ». Paul Păun, « La grande pâle », manuscrit autographe daté et titré par l'auteur, 12 pages.

lorsqu'il publie un texte « bilingue », *Poemul în leopardă*⁴⁴ [Poème en léoparde], un tandem exotique surréaliste concertant une langue poétique inventée, parlée en Léopardie, et le roumain, en « traduction ». C'est toujours en 1940 que Teodorescu participe à l'ouvrage expérimental « Diamantul conduce mâinile »⁴⁵ [Le diamant dirige les mains], suite de « textes oculaires » qui rentrent dans le sillage du cadavre exquis, qu'il réalise en collaboration avec Trost et Păun. En ce qui concerne Dimitrie (Dolfi) Trost, ce sera plutôt dans les pages de la revue *Meridian*, parue en plusieurs livraisons intermittentes avant 1945, qu'on rencontre son nom.

Vu l'activité relativement précaire, pendant les années précédant la guerre, des futurs membres du groupe vu par Sarane Alexandrian comme « le plus exubérant, le plus aventureux et même le plus délirant du surréalisme international »⁴⁶ nous comprendrons aisément l'abondance de projets éditoriaux et d'expositions déployés après 1944. En même temps, nous pouvons mieux rendre compte du profond attachement de ces artistes à la cause surréaliste et de leurs stratégies pour contrecarrer aussi bien les empêchements physiques de la guerre (mobilisation, politique antisémite des régimes dictatoriaux successifs) que l'interdiction de publier, supplée par ailleurs par son corollaire : la pénurie du papier. La décision d'écrire en français est peut-être une des stratégies les plus efficaces qu'ils ont menées afin de préserver une certaine dynamique de leur activité artistique et de surmonter l'isolation et l'irréalité⁴⁷ de la guerre.

Non seulement pour rendre un juste hommage à leur acharnement artistique, mais pour mieux saisir la continuité et le métabolisme d'un projet artistique, pour le comprendre dans son « fil », dans son déroulement, nous insistons sur les rapports temporels qui se tissent entre la production d'une œuvre et sa publication effective. Dans ce sens, la correspondance de

⁴⁴ Virgil Teodorescu, *Poemul în leopardă* [Le poème en léoparde], Bucarest, Éditions de L'Oubli, 1940. Exemple unique avec des stylomancies réalisées par Trost, un glossaire et la carte de la Léopardie. À titre d'exemple, nous citons un fragment du poème: « [...] fur toe sisik anghilă trisparit olars to fofu elars boe caon/vieon ciofran tini sabroe vestiadais aroe/veon in estanog viti toi blookdoog disda/anod toe aisik presenot ion allos i chiminads vilod bri ion Wisig ofi toe plints chi Amaza plindigoe/anod toe hrrar aspi ermetulai cerod ion ooo bali [...] ».

⁴⁵ Virgil Teodorescu, Dolfi Trost, Paul Păun, « Diamantul conduce mâinile » [Le Diamant conduit les mains], Bucarest, collection « S Surréaliste », 1940. Manuscrit inédit. Une autre version de la technique du cadavre exquis sera exploitée par Gherasim Luca sous la forme de l'« objet objectivement offert ».

⁴⁶ Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 221.

⁴⁷ « Combien de fois je me suis senti dégoûté par chaque mot que j'écrivais, par cette écriture [...] à la main et cette main en plomb si irréaliste, inexistante et fautive (ou bien réelle, ça m'est égal) de la vitrine d'une boutique d'antiquités. [...] Dans ce monde inhumain et contre-humain que je vois naître devant moi, presque malgré moi (je n'ai fait que prononcer une formule, appuyer sur un bouton, je ne suis qu'une boule de neige dans l'avalanche des déterminants) il ne peut plus s'agir de désirs qui poursuivent des plaisirs [...] », Voir Gherasim Luca, *Un loup vâzut printr-o lupă*, illustré de 3 vaporisations de Trost, Bucarest, Éditions Négation de la Négation, 1945 (1942), p. 80. Publié en roumain, le texte a été traduit en français par Luca et publié aux Éditions José Corti. Voir *Un loup à travers une loupe*, Paris, Éditions José Corti, 1998, 96 pages.

Gherasim Luca adressée à Victor Brauner entre 1943 et 1966, aussi bien que les envois réguliers à Breton (livres, lettres, affiches d'exposition etc.) attestent une activité quasi-clandestine exercée pendant la guerre.

Ainsi jugeons- nous important d'insister sur l'antériorité de quelques projets qui ont paru seulement après la fin de la guerre. Chronologiquement, l'ouvrage qui s'impose serait *Medium* de Gellu Naum, un premier volume d'essais programmatiques écrits entre 1940 et 1941 mais imprimé seulement en 1945. Recensé comme œuvre paradigmatique qui contient la grande série de thèmes obsessionnels du poète surréaliste, elle est également une mise en page de ses préoccupations théoriques : « l'attente active », le hasard objectif et ses applications, la « contiguïté maldororienne de l'espace »⁴⁸, l'arbitraire du sens, l'objet surréaliste, le « refus de toute autre réalité que celle du rêve, le refus de toute autre vérité que celle de la vision »⁴⁹, la nécessité d'une poésie engagée, etc. Toutefois, gardant à l'esprit le moment où elle a été produite, *Medium* présente un double intérêt documentaire⁵⁰ nous dévoilant quelques indices liés à la sociabilité conflictuelle du groupe, dès ses débuts. Il y a eu toujours, et nous allons revenir sur cet aspect, des disputes internes qui remontaient à une négociation parfois déficitaire des aspects éthiques et théoriques du surréalisme, qui ont entraîné une distribution de l'hégémonie morale du groupe entre Naum et Luca, les deux garants du mouvement.

Rien ne saurait égaler la monotonie de ces jours, où je vois de plus en plus rarement mes amis, nous parlons toujours plus rarement des choses qui nous intéressent, l'atmosphère est en général pénible, un état de contradiction a priori. Parler ou ne pas parler c'est le même. L'important est que nous sommes devenus nos propres ennemis, que dans nos pupilles apparaissent des lueurs qui avaient disparus, qu'enfin on ne fraternise plus. Sauve qui peut. Dans la terrible aventure où nous nous sommes jetés, il y a quelques années, je crois qu'il faut d'abord écarter nos propres barrières. Sur ces immenses lacs gelés où nous flottons selon le désir toujours secret des patins, nos serremments de mains étaient peut-être trop cordiaux.⁵¹

⁴⁸ Ion Pop, *La littérature roumaine d'avant-garde*, op. cit., p. 359.

⁴⁹ Gellu Naum, *Medium*, Bucarest, 1945, p. 34. Pour la traduction française voir : Ion Pop, « Repères pour une histoire du surréalisme roumain », *Mélusine, Histoire-historiographie*, vol. XI, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 154.

⁵⁰ Afin d'illustrer le côté biographique de *Medium*, nous renvoyons à un témoignage du poète Gellu Naum. « Ce livre, imprégné de littérature par endroits, tentait de réunir, assez grossièrement, quelques données de mon existence [...] La période pendant laquelle j'ai vécu et j'ai écrit *Medium* fut synonyme pour moi, et pour l'humanité en général, des années vécues à bout de nerfs, [...] les années de la guerre, pendant lesquels on s'est vus fourvoyés dans une vie où rien n'était plus reconnaissable, une vie hostile, rude, écrasante, assassine. [...] Imagine-toi mon état (récemment retranché de Montparnasse, de l'intimité avec les textes d'Albert le Grand ou de Paracelse, des expériences et des discussions poétiques avec Victor Brauner, Hérold ou avec les autres amis), à cheval au milieu d'une steppe, affamé, plein de poux, déterminé à ne pas faire usage de mon arme que je traînais avec moi, m'attendant à tout moment à être tué soit par ceux qui se défendaient, soit par 'les nôtres', cas où ils auraient découvert le dossier de mon ancienne activité politique... », dans Sanda Roşescu, *Despre interior-exterior. Gellu Naum în dialog cu Sanda Roşescu* [Sur l'intérieur-extérieur Gellu Naum en dialogue avec Sanda Roşescu], Piteşti, Paralela 45, 2003, p. 52.

⁵¹ Gellu Naum, *Medium*, apud Rémy Laville, *Gellu Naum, poète roumain prisonnier au château des aveugles*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 78.

Si Naum nous confirme ici, par anticipation, les défaillances inhérentes qui touchent la dynamique du groupe, et qui seront surmontées à peine vers la fin de son existence, par l'intermédiaire de ses textes « en attente », Luca dévoile deux autres coordonnées essentielles pour sa communauté artistique : l'isolation et le drame de la guerre. C'est le cas du *Vampire passif*⁵², le premier texte en français de Gherasim Luca, achevé le 18 novembre 1941 mais publié à Bucarest en 1945. Toujours dans la même ligne, nous signalons également le texte *Un loup à travers une loupe*⁵³ écrit en 1942 et publié aux Éditions de l'Oubli en 1945.

Ainsi, au-delà de la problématisation de quelques thèmes clé pour l'univers surréaliste (« le désir désiré », le rôle de l'arbitraire dans la création artistique, la permutabilité lyrique des couleurs, l'antirationalisme, le somnambulisme, la poursuite d'une femme jamais-née, l'amour dans tous ses états), le texte dénonce successivement « le monde inhumain et contre-humain » qui enferme le poète. Sous cet aspect, le tout dernier paragraphe du fragment « L'objet volé », datant du 24 octobre 1942 et placé en guise de conclusion, transcrit le drame de cette isolation poétique et humaine et fait jour sur l'impact insurmontable de l'histoire sur la création.

Certainement, au moment où j'écris ces lignes, une terrible machine infernale du désir est mise en marche, c'est peut-être moi-même qui le fait, peut-être ce sont mes amis de loin ou ceux que je ne connais pas encore, mais la condition de vie terrible qu'on est obligés de mener fait que même notre vol le plus incandescent ressemble à un atterrissage forcé, à une agonie. J'écris ces lignes dans l'espoir qu'elles seront lues par un chef de bande suffisamment féroce pour m'accueillir parmi les siens, une bande de voleurs civils, d'assassins civils et de brigands civils où j'aimerais passer les jours qui restent jusqu'à la fin de la guerre.⁵⁴

Un autre élément qu'on peut déduire de l'activité « en sourdine » des futurs membres du groupe surréaliste de Bucarest concerne la délimitation nette de deux figures pivotales au sein du réseau de sociabilité du mouvement. Dans ce sens, il faut mentionner que du point de vue d'une dynamique de l'autorité et du partage du pouvoir, les rôles principaux sont à assigner à Gherasim Luca et à Gellu Naum. Ils auront un rôle décisif dans l'orientation théorique du mouvement et ils seront responsables de l'éclatement de disputes coutumières de ces sociétés closes que sont les groupes surréalistes. Le poids de leur activité préalable, leur expérience parisienne et leur apprentissage à l'école des surréalistes d'*unu* contribueront à leur

⁵² Voir Gherasim Luca *Le vampire passif*. Avec une introduction sur l'objet objectivement offert, un portrait trouvé et dix-sept illustrations, volume revu et mis au point par Nadèda et Philippe Garrel, Paris, José Corti, 2001. Selon Petre Răileanu, dans une archive privée de Bucarest, on aurait découvert le manuscrit en roumain du *Vampire passif*, « dont les différents segments ont été très soigneusement datés par Luca : 1 novembre 1940, 31 janvier 1941, 22 février 1941 et 18 novembre 1941 », Voir Petre Răileanu, « Gherasim Luca, inventeur de l'amour », *Hyperion : On the future of Aesthetics*, vol. VII, n°3, automne, 2013, p. 53.

⁵³ Gherasim Luca, *Un lup văzut printr-o lupă*, op.cit.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 96.

consécration comme leaders du mouvement. Ils seront par la suite responsables de la relance du mouvement après la guerre et se chargeront, aux côtés de leurs amis, de le délimiter par rapport à la première époque du surréalisme, jugé dépassée, et par rapport au surréalisme européen, menacé de dispersion.

Si du point de vue esthétique le positionnement de ces artistes avait été clarifié dès 1933, à l'époque du manifeste « La poésie que nous voulons écrire », (« Nous voulons mélanger à l'encre avec laquelle nous écrivons un peu de la sueur et du sang qui coulent à torrents sur le visage de la plus récente histoire »⁵⁵), c'est au printemps de l'année 1945 que les surréalistes lancent le manifeste « Critique de la misère »⁵⁶. Selon la tradition des manifestes surréalistes⁵⁷, le groupe de Bucarest profite pour appréhender d'un seul trait des questions esthétiques et politiques. En renouant avec leur engagement révolutionnaire, ils déplorent la réception déficitaire du surréalisme en Roumanie, dénoncent « le grand écart identitaire »⁵⁸ qui les sépare des anciens surréalistes et de la première avant-garde en général et font un plaidoyer pour l'art comme « effort permanent pour la libération de l'expression humaine sous toutes ses formes, libération qui ne peut être conçue en dehors d'une libération totale de l'homme ».⁵⁹ Pour ce qui est de l'écart esthétique, pour reprendre les termes de Chénieux-Gendron, ou du « dialogue » qui se développe « à l'intérieur du champ artistique roumain »⁶⁰, tel que le souligne Pop, les signataires de la « Critique de la misère » entendent se démarquer de « la révolution verbale » :

[...] pour les modernistes de Roumanie, le problème est resté, évidemment, un problème formel. Les théoriciens de *unu, 75 HP* etc., de passage en France, sont restés surpris de voir que la révolte surréaliste dépassait l'image poétique. [...] Cette préoccupation, *seulement formelle, seulement poétique*, est vraiment un produit unique, caractéristique des mouvements d'avant-garde chez nous. C'est de là que découle, d'un côté, l'échec de l'esprit nouveau en Roumanie et, de l'autre côté, une compréhension confuse, réactionnaire

⁵⁵ « La poésie que nous voulons écrire », *op. cit.*, apud Jean Weisgerber, *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. 1, *op. cit.*, p. 508.

⁵⁶ Gellu Naum, Paul Paun, Virgil Teodorescu, *Critica mizeriei* [Critique de la misère], Bucarest, Collection surréaliste, 1945.

⁵⁷ Comme le suggère Ion Pop dans son ouvrage sur l'avant-garde roumaine, le manifeste de 1945 fait écho au *Deuxième manifeste du surréalisme* (1930), aux débats menés dans les pages de la nouvelle revue *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933) ou bien aux prises de position de Breton exprimées dans sa « Position politique de l'art d'aujourd'hui » (le 1^{er} avril 1935, à Prague). Voir Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, *op. cit.*, p. 293.

⁵⁸ Selon Jacqueline Chénieux-Gendron une des caractéristiques essentielles du surréalisme français serait « le grand écart identitaire ». Elle indique trois directions identitaires qui définissent le projet surréaliste : d'ordre géopolitique, d'ordre politique et d'ordre esthétique. Voir Jacqueline Chénieux-Gendron, « Grand écart identitaire. Le politique et l'esthétique dans le surréalisme français. Trois moments : 1935, 1947, 1969 », *Synergies Canada*, n° 3, 2011, <http://synergies.lib.uoguelph.ca/article/view/1405/2323>. [Consulté le 9 janvier 2014].

⁵⁹ Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, *Critica mizeriei*, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁰ Ion Pop, « Surréalisme roumain et dialogue européen », *Mélusine*, n° XIV, « L'Europe surréaliste », Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, p. 209 et p. 217.

du surréalisme, compréhension d'ailleurs caractéristique pour la Roumanie, et dont la responsabilité pèse entièrement sur les épaules des poètes. Elle demeure toujours dans la tête de ceux qui voient le surréalisme comme une 'révolution verbale', ceux qui *prennent le surréalisme comme point de départ*, sans avoir jamais eu un contact réel avec tout cela.⁶¹

Il y a eu, tel qu'on peut l'observer, une réaction des « surréalistes » de la première garde, qui – bien qu'elle ne fût jamais exprimée de manière directe, comme réponse à une provocation ou à une menace visant l'équilibre symbolique des rapports du champ – est d'autant plus importante.

Ainsi, et *a fortiori* à cette époque très mouvementée, les prises de positions sont à chercher entre les lignes ou plus spécifiquement dans l'histoire croisée des trajectoires. Si on tente de mettre sur un même échiquier (spatial et temporel) l'activité d'un groupe éclaté, comme celui de « *unu* », et l'activité d'un groupe en formation, « Infra-noir », les résultats sont des plus surprenants. En accord avec Serge Fauchereau, qui signalait un « mouvement de recul » de la part des surréalistes de *unu*, *Alge* ou des autres revues éphémères de la troisième décennie (*Viața imediată*, *Radical*, *Meridian*), nous soulignons que cette attitude leur est assignable uniquement sur le plan artistique.

Du point de vue politique, pendant toute la durée des années 30, les « ex-unistes » et les « ex-alguistes » (en particulier Sașa Pană, Gheorghe Dinu et M. H. Maxy) ont soutenu l'activité cachée du Parti Communiste roumain. On sait déjà que les préoccupations pour une visée plus sociale de *unu*, et implicitement de ses signataires, deviennent de plus en plus explicites vers la fin de 1930, année où Roll prévoyait de relancer la revue et faire « un saut qualitatif »⁶² par le biais d'un ton politique de gauche plus prononcé. Pourtant, la situation politique fut telle que les avant-gardistes sympathisants du Parti Communiste illégal ont progressivement réalisé que leurs propos étaient intenables, au moins sous une forme explicite, dirigeant leur militantisme vers des publications de gauche ou en ayant recours à d'autres formules du littéraire, comme le reportage. Bien qu'ils n'aient jamais hésité à exploiter la moindre occasion pour faire valoir les préceptes du marxisme-léninisme, leur ton reste plutôt allusif et leur activité clandestine.

Le 23 août 1944, au moment de l'arrivée victorieuse de l'Armée Rouge à Bucarest, ce n'était pas uniquement le pays qui paraissait scindé entre plusieurs fronts et partis, mais au sein même de la mouvance surréaliste, deux factions en disputaient la titulature de « surréalistes ». Qui étaient, donc, les surréalistes, les vrais, en Roumanie après 1944 ?

⁶¹ *Ibidem*, p. 5. [Souligné par l'auteur.]

⁶² Pour un tableau complet de cet épisode, voir Sașa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], p. 305. « Roll veut qu'on donne une orientation de gauche à notre revue. Une attitude de proteste, de non-conformisme organisé, antibourgeois. Je suis nettement aux côtés de Roll, malgré les risques impliqués par mon statut d'officier actif. »

Entièrement ignorée par la critique, cette histoire des rapports entre les anciens surréalistes et les nouveaux est significative à plus d'un titre.

Pour commencer, il faut noter qu'il ne s'agit pas nécessairement d'une relation entre groupes, pour une raison simple qui tient plutôt à la chronologie qu'à l'idéologie ou à l'orientation proprement dites des deux factions. En ce sens, l'apparition d'un groupe coïncide avec l'institutionnalisation d'un autre. On rappelle que l'aventure des dernières franges de l'avant-garde roumaine s'arrête vers 1934, à l'époque du très politique « Surréalisme ou la fausse avant-garde »⁶³, moment où les revues n'existaient plus depuis 1932⁶⁴ et le label *unu* désignait une maison d'édition. Dans ce contexte, le témoignage de Sașa Pană, ancien directeur de revue, maître à penser des surréalistes, archiviste notoire du mouvement, membre du Parti Communiste et journaliste littéraire, après 1944, vient confirmer aussi bien l'institutionnalisation du mouvement que la nature de leur engagement.

L'avant-garde n'a pas été uniquement littéraire. Cela aurait d'ailleurs été impossible. Une affirmation vérifiée : ceux qui étions regroupés autour de la revue protestataire, non-conformiste, anti-bourgeoise *unu* (1928-1932) et, par la suite, autour de la maison d'édition homonyme, nous nous sommes tous retrouvés, pendant les années lourdes du gouvernement d'Antonescu⁶⁵, enrégimentés de manière organisée dans la lutte illégale, conspirative, dirigée par notre Parti communiste. Il est vrai que quelques-uns d'entre nous étaient depuis longtemps des cotisants du A.O.R. (l'Aide ouvrière rouge). Les quelques éventuelles exceptions ne font que confirmer la règle générale. En profitant des opinions qu'on faisait circuler par rapport à nous, pendant ces années de l'avant-garde militante, des « modernistes » (comme on était étiquetés) et adjectivés, dans le plus inoffensif des cas, moyennant des épithètes tels que « les originaux », les « cinglés », les « pornographes », nous avons réussi à faire glisser – surtout dans la page de notes et polémiques virulentes, qu'on signait collectivement « tous pour un et un pour tous » – des textes considérés comme subversifs à l'époque.⁶⁶

⁶³ Gheorghe Dinu [Stephan Roll], « Suprerealism sau falsa avangardă » [Surréalisme ou la fausse avant-garde], *Cuvântul liber* [La parole libre], n° 2, novembre 1933, p. 10. « Les moments critiques d'aujourd'hui, l'agonie spasmodique du système doit transformer chacun d'entre eux en des soldats redoutables, les placer aux premières lignes, dans l'avant-garde de la vérité, dans les colonnes de feu de la nouvelle culture prolétarienne. » *Apud* Ion Pop, « L'avant-garde roumaine et la politique », *Arcadia. International Journal of Literary Culture*, vol 41, n° 2, Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 322.

⁶⁴ Toujours en 1932, la publication prolétarienne *Bluzele albastre* [Les vestes bleues], qui comptait parmi ses collaborateurs quelques membres de l'avant-garde, a été « assassinée », pour reprendre l'expression de Sașa Pană. (Voir Sașa Pană, *Născut în 02*, *op. cit.*, p. 435). Ce journal faisait partie d'une longue série de publications légales, de véritables « poches camouflées » du Parti illégal, par l'entremise desquelles les communistes propageaient leur mot d'ordre.

⁶⁵ Nommé par décret royal du Roi Carol II, le 5 septembre 1940, Ion Antonescu devient Premier ministre et chef de l'état roumain, chargé de former un gouvernement d'union nationale. Le lendemain, suite à un coup d'état, Antonescu obtient des prérogatives dictatoriales et facilite la formation d'un état légionnaire. Le 14 février 1941, la Garde de Fer, qui s'était emparé des leviers du pouvoir par une tentative de putsch le 21 janvier, est éliminée et le 22 juin 1941 Antonescu conduit la Roumanie en guerre contre l'Union Soviétique, aux côtés de l'Allemagne. Son cabinet est révoqué le 23 août 1944. Voir Ioan Stanomir, « La transition de la Roumanie vers le Communisme », *Communisme*, n° 91-92, 3^e- 4^e trimestre, 2007, p. 5-31.

⁶⁶ Sașa Pană, *Născut în 02*, *op. cit.*, p. 644.

Cette perspective nous amène à un deuxième constat au sujet de la relation entre ces deux maillons roumains du surréalisme international et sur le contexte que nous sommes en train de restituer. Autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du champ national, tout au long des années 30, le mouvement de *unu* cherche à accumuler des strates de confirmation de son activité, et la rivalité pour le label « surréaliste », plus visible chez cette vieille garde, vise le maintien ou la sauvegarde des attributs de la consécration. Implicitement, ces rapports tendus à plus d'un titre se transforment en une dispute pour la fonction de relais du surréalisme international.

Ensuite, cette querelle – qui définit en fin de compte la structure de tout le champ – est une modalité de défense d'un répertoire dans lequel les avant-gardistes de *unu* pensaient leur activité. Cette dimension transparaît facilement dans la déclaration de Sașa Pană, qui qualifie les nouveaux entrants comme des « avant-gardistes ... retardataires ».

Scânteia a pris la parole contre le surréalisme retardataire, visant nominativement la personne de Gellu Naum, qui avait publié récemment une plaquette, *Le couloir du sommeil*. Ce titre, Robert Desnos même l'aurait envié. L'auteur de cette notice (non-signée) dénonce le poète « complètement absent du chantier de l'actualité. [...] une poésie de libertés, de cynismes, d'associations bizarres » et ainsi de suite. Si l'auteur de cette notice avait eu plus de patience, il aurait pu annoncer et enregistrer l'exposition de graphies colorées des non-conformistes tels D. Trost et Gherasim Luca. Nous n'avons jamais participé à de telles activités. Les pages de la revue *Orizont*, quant à elles, n'ont jamais été ouvertes à ceux qu'on considère des avant-gardistes... retardataires.⁶⁷

Suffisamment explicite pour nous indiquer une polarisation nette du champ, ce type d'attitude est un appel au jugement dont l'impact est augmenté par la divulgation du support : un commentaire de presse. L'actualité, l'apanage impératif de la presse, devient donc un autre levier de la dispute, car en matière d'art, la scène roumaine de l'après-guerre ne peut plus contenir une querelle des anciens et des nouveaux et, conséquemment, elle ne peut plus créditer un présent pour l'avant-garde. Or, dans le droit fil de l'argumentation de Sașa Pană, le « pape » local du surréalisme, qui s'est chargé de bonne heure de l'archivage de l'avant-garde, collectionnant frénétiquement tout ce qu'on pouvait y rattacher⁶⁸, lorsqu'on est confrontés à une avant-garde dite « retardataire », nous sommes censés observer au moins deux évidences. La première, et la plus générale, est liée à l'existence d'une heure de pointe de tout phénomène artistique tandis que, la deuxième, plus circonstancielle, laisse entrevoir que le surréalisme aurait vraisemblablement consommé la sienne.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 657.

⁶⁸ L'archive de Sașa Pană est devenue un mythe du monde littéraire. Selon ses propres témoignages, il collectionnait des « cartes postales, des tickets, des lettres, des découpages des journaux », « des photos, des programmes de spectacles, des nécrologes, des notes ou des articles critiques », préservées soigneusement dans des boîtes classées chronologiquement. *Ibidem*, p. 16.

Entre 1944 et 1947, Saşa Pană dirige la revue prolétaire *Orizont*⁶⁹ [Horizon], sous-titrée revue de « Littérature, art, culture et pensée sociale » qui se recommandait comme « la première publication littéraire de la nouvelle étape de la culture roumaine inaugurée par les événements du 23 août ». ⁷⁰ Cette revue complétait le canevas des publications relancées après l'avènement du socialisme et confirmait la consécration de l'avant-garde :

Les journaux portaient des noms anciens, mais leur contenu était un autre, presque invraisemblable. Dans *Viitorul* [L'avenir], organe du Parti national-libéral, on retrouvait la signature d'Eugen Schileru, qui écrivait sur le surréalisme, sur Geo Bogza, le poète tellurique ; dans *Fapta* [Le Geste] de Mircea Damian on évoquait B. Fundoianu. [...] Le Parti Communiste y était également présent avec *Scânteia* [L'étincelle] désormais légale.⁷¹

Troisièmement, comme nous l'avons déjà dit, ces rapports symboliques jouent également sur le terrain du politique et concernent une disparité au niveau de l'engagement. En matière de prises de positions politiques, nous constatons que l'adhésion au communisme et la contribution consécutive à son épanouissement de la part des anciens surréalistes est incontestable, tandis que l'implication politique de la nouvelle communauté artistique émergente est beaucoup plus complexe.

Pour conclure, une telle rencontre entre une communauté artistique en retrait et une autre communauté en formation dans un même champ national – dont la légitimation passe par le même centre parisien de référence – est spécifique pour le surréalisme dans son étape internationale. Si l'on admet que deux moteurs nationaux contribuent à son projet international, cela n'indique aucunement un défaut d'arbitrage du centre, ou un défaut de synchronisation de la part d'une des deux fractions artistiques. Il nous semble plutôt que ce phénomène tient à la diffusion et à la circulation du surréalisme qui entraîne implicitement une asymétrie de réception.

L'intervalle qui nous intéresse à ce point de la démonstration, de 1935 et 1947, et qui comprend les deux moments de consécration des groupes respectifs et leur relation de coprésence et concurrence est un exemple tout à fait parlant du fonctionnement à plusieurs vitesses d'un seul champ national. Le clivage entre ces deux temporalités entraîne leur disqualification réciproque (dans des manifestes ou des articles) et des distinctions de ralliement. Tandis que le surréalisme de *unu* s'historicise et ses membres donnent une assise

⁶⁹ À suivre Saşa Pană, parmi les collaborateurs de la revue on comptait : Stephan Roll, Ion Vitner, Miron Radu Paraschivescu, Ion Caraion, Scarlat Calimachi, Ion Călugaru, Liana Maxy, Barbu Florian.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 656.

⁷¹ Saşa Pană collaborait également à *Scânteia*, organe du Parti Communiste : « Mon premier article qui est paru dans *Scânteia* s'intitulait 'La course vers Berlin'. Il est paru sans signature, sur la deuxième page de la livraison du 27 septembre 1944. C'est-à-dire le septième numéro légal. » *Ibidem*, p. 654.

nationale à leur engagement surréaliste et politique, les surréalistes d'« Infra-noir » adhèrent pleinement au surréalisme international.

La dynamique inégale entre le surréalisme international et ses réalisations nationales oblige à un dépassement de la simple approche hiérarchique du rapport entre le centre du mouvement et ses périphéries vers une prise en charge simultanée des géo-temporalités distinctes.

1.3. L'avant-scène de l'engagement : pour une posture militante de l'avant-garde

Le rapprochement des surréalistes roumains de l'après-guerre en direction de l'Internationale surréaliste relancée par André Breton est un indice de continuité et garantit la persistance des préoccupations idéologiques chez des artistes dont l'adhésion à la gauche remontait aux années 20. Cet aspect est d'autant plus important si on ajoute le fait que la plupart des œuvres avaient été conçues pendant la guerre.

Toutefois, afin de procéder à un examen de leurs convictions socialistes, il faut revenir sur une question qui fait défaut dans l'espace culturel roumain, et qui dépasse le territoire des stricts déterminismes nationaux. Comment les surréalistes, gardiens du temple de la liberté absolue, défenseurs de la séparation entre l'activité de l'esprit et toute activité sociale, pour lesquels la révolution politique rimait le plus souvent avec l'érotisme, sont-ils devenus partisans du socialisme ?

Il est évident que la ligne de mire de 1924-1925⁷², période du premier manifeste surréaliste et de *l'intégralisme* roumain, indiquait – au moins en théorie – une distance considérable⁷³ par rapport à l'engagement socialiste. Carole Reynaud Paligot⁷⁴ mesure avec beaucoup de finesse l'écart pratique entre surréalisme et communisme, une relation datant des années 30, et traduit l'histoire factuelle en enjeux esthétiques et en tactiques de politique culturelle. À son avis, légitimer le surréalisme comme littérature de parti et comme expression authentique de la littérature révolutionnaire était l'illusion suprême pour Breton et son

⁷² Afin de souligner l'urgence avec laquelle se produisaient les événements au Bureau de Recherches Surréalistes, on fait référence à la Déclaration du 27 janvier 1925 : « [...] 4⁰ Nous avons accolé le nom *surréalisme* au mot *révolution* uniquement pour montrer le caractère désintéressé, détaché et même tout à fait désespéré de cette révolution. » Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 219.

⁷³ Du point de vue pratique, les événements se sont succédés de plein fouet : en 1925 les surréalistes publient « La révolution d'abord et toujours ! », et après six mois, en juin, ils signent l'appel collectif de Barbusse contre la guerre au Maroc, paru dans *L'Humanité*. En novembre, la déclaration d'adhésion des surréalistes à l'Internationale Communiste voit le jour.

⁷⁴ Carole Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*, op. cit., p. 68-151.

entourage. Leur propos visait la construction d'une esthétique révolutionnaire supérieure à tout autre mouvement, dont la réalisation concrète était la société communiste sans classes. À leur tour, les surréalistes roumains ont adhéré à cette stratégie, mais ils n'ont jamais cessé de voir l'évolution du mouvement international à travers leur propre filtre esthétique et en fonction de leur propre déterminisme national qu'ils s'étaient proposés de dépasser.

Si pour les signataires (Bogza, Luca, Păun, Perahim) du manifeste « La poésie que nous voulons faire », la nécessité d'un engagement artistique se posait déjà en 1933, il faut souligner que par leur profession de foi en faveur de la « vie réelle » et de la liberté d'expression ils prenaient position par rapport à « l'adhésion à la poésie humanitariste et du discours des poètes 'convertis à une foi nouvelle' »⁷⁵. Parmi les surréalistes « Infra-noir », Luca a systématiquement prêté sa plume à la presse de gauche⁷⁶. Manifestement antifascistes, très critiques envers la société et les valeurs promues par la littérature et l'art contemporains, les commentaires de Luca passent inlassablement de la presse à l'œuvre.⁷⁷ Păun, quant à lui, manifeste dès son début, dans la revue *Alge*, un attrait pour le poème reportage, et son engagement artistique culminera avec la plaquette « Le poumon sauvage » (1939). Tout au long de l'entre-guerre il a été le collaborateur des revues de gauche : *Facla* [Le Flambeau], *Cuvântul liber* [Le Mot libre], *Era nouă* [L'Ère nouvelle], la dernière étant une plateforme camouflée du Parti Communiste. Consolidé dans la durée, l'engagement était pour Naum une question de haute rigueur morale, raison pour laquelle il a recensé les virages « confusionnistes », mystiques, de la théorie non-oedipienne de Luca comme un geste de trahison. Son texte radical de 1945, *Les inventeurs de la banderole*⁷⁸, est une attaque virulente contre : « le caractère faussement dialectique, confusionniste et réactionnaire du 'non-oedipianisme' la séparation abusive entre le rythme biographique et 'le rythme historique' l'interprétation erronée de l'amour détaché de la 'réalité incandescente du devenir' ».⁷⁹ La réaction violente de Naum⁸⁰ fait écho aux reproches qu'il avait adressés à Luca dans *La*

⁷⁵ Ion Pop, « L'avant-garde roumaine et la politique », *op. cit.*, p. 323-324.

⁷⁶ Parmi ces revues nous signalons *Cuvântul liber* [Le mot libre] (1919-1936), *Reporter* (1933-1936 ; 1937-1938) et *Lumea Românească* [Le monde roumain] (1 juin 1937-8 février 1939), toutes d'orientation politique de gauche. Pour la plupart, ces revues de l'entre-deux-guerres disparaissent par décret politique en raison de leur direction antifasciste.

⁷⁷ Pour soutenir cette affirmation, nous rappelons que *Fata morgana* (1937), le roman de Gherasim Luca, est considéré un roman à thèse, malgré sa valeur artistique.

⁷⁸ Gellu Naum, *Inventatorii banderolei* [Les Inventeurs de la banderole], *Teribilul interzis* [Le Terrible interdit], Bucarest, coll. « S Surréalisme », 1945, p. 88.

⁷⁹ *Ibidem*, apud Ion Pop, « Le surréalisme roumain – quelques repères », *Seine et Danube*, n° 3, Paris, 2004, p. 14.

⁸⁰ « Aux alentours de 1945 j'avais publié *Inventatorii Banderolei* [Les Inventeurs de la banderole], un acte d'agressivité envers Luca et Trost, qui se justifiait pour moi différemment de ce qu'on pourrait en penser à première vue. Une sottise, en tout cas... En effet, j'étais terriblement ennuyé par leur activité de plus en plus

critique de la misère, au printemps de la même année 1945, où il insistait sur l'exigence d'une situation historique de l'homme et de sa lutte de libération révolutionnaire. Directement liée à des fondements idéologiques, « la mystique du non-Œdipe » sera le levier du schisme entre les deux cellules du groupe, Luca et Trost, d'un côté, et la faction de Naum, de l'autre. Luca désavouera les accusations de « mysticisme », comme on peut l'observer dans une lettre datant de 1946 adressée à Victor Brauner :

Ce n'est pas difficile d'entrevoir l'origine de cette information calomnieuse. C'est inutile de te dire que nous ne sommes pas, Trost et moi, nous n'avons jamais été, des mystiques. De même, c'est inutile de passer devant toi les détails d'une polémique qui a duré presque deux mois entre deux fractions surréalistes de Bucarest. Jusqu'au moment où un de nous deux, Trost ou moi-même, aura la possibilité de parler personnellement avec toi, je te prie de prendre pour l'expression correcte de notre pensée seuls les messages écrits, imprimés ou signés par nous.⁸¹

Dans le sillage de sa *Dialectique de la dialectique* [...]⁸², sa propre version de l'engagement surréaliste aux côtés du prolétariat, il poursuivra ses démarches de reformation du surréalisme international par les moyens de la dialectique hégélienne et du principe du matérialisme marxiste appliqués à la nature, au darwinisme et au complexe d'Œdipe qui structure selon lui toutes les relations interhumaines.⁸³

Après avoir passé en revue cet intervalle de l'engagement des artistes roumains membres du groupe surréaliste, y compris de leur période de tâtonnements artistiques, nous pouvons conclure sur une continuité de leur prises de positions politiques et implicitement sur une contiguïté entre leur projet artistiques et leur croyance en un remaniement possible de la société sur des fondements idéologiques de gauche. Toutefois, en ce qui concerne cet aspect de l'inséparabilité entre les deux révolutions, Ion Pop, spécialiste roumain de l'avant-garde

théorique et politique (la maladie commune du surréalisme du monde entier à ce moment-là et après) [...] L'angoisse rendue permanente m'ennuyait car elle était la preuve de la stagnation sur les seuils de la conscience [...] En effet, des titres comme *Teribilul Interzis* [Le Terrible interdit], *Poetizați, poetizați...* [Poétisez, poétisez...], tout comme mon retour manifeste vers une littérature apparente, marquaient une possible solution, quoique inefficace, contre la théorie et l'angoisse. » Sanda Roșescu, *Sur l'intérieur – extérieur. Gellu Naum en dialogue avec Sanda Roșescu, op. cit.*, p. 53.

⁸¹ Lettre manuscrite de Gherasim Luca à Victor Brauner envoyée depuis Bucarest, datant du 21 avril 1946. Voir Fonds Brauner, position 15/144. <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=8818LUC&no=FondsBraunerB4LUC&id=8818LUC>. [Consulté le 07 janvier 2014]

⁸² « Une révolution totale telle qu'elle a été formulée pour la première fois par le mouvement surréaliste ne peut plus accepter les sauts darwinistes de la nature, les influences contrariantes de la biologie humaine ou l'indifférence abstraite de la cosmologie. Nous désirons dialecticiser et rendre concrets les essais utopiques de résistance humaine envers la nature, et nous désirons renverser les terrifiantes barrières qu'elle ne cesse de nous opposer, barrières à l'abri desquelles la société divisée en classes peut se maintenir », Gherasim Luca, Dolfi Trost, *Dialectique de la dialectique, Message adressé au surréalisme international*, Bucarest, coll. « Surréalisme », 1945, p. 20

⁸³ Voir Yannik Torlini, *Gherasim Luca – le poète de la voix, ontologie et érotisme*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 37.

qui a consacré toute une œuvre à ce phénomène artistique, recense cette alliance entre art et politique sous un angle éminemment esthétique. Selon l’auteur :

[...] on peut donc retenir le fait que l'avant-garde roumaine n'est pas restée insensible aux réalités sociales et politiques de son temps. (Il est peut-être significatif que deux des plus grands reporters de l'entre-deux-guerres, F. Brunea Fox et Geo Bogza, soient issus des rangs de l'avant-garde.) Mais ses militants ont été, eux aussi, des 'révolutionnaires de profession' ... poétique, dont l'impulsion vers la 'révolution permanente' s'est laissée canaliser avec une certaine difficulté dans la direction d'un engagement idéologiquement contraignant.⁸⁴

Cette révolution... des poètes, ainsi qu'elle a été mise en place pendant les années 1944-1947, la période d'activité des surréalistes de Bucarest, nous intéressera dans les sections suivantes de notre analyse. En permanent dialogue avec les défenseurs d'une résistance poétique à la politique, d'un côté, et les promulgateurs des condamnations successives de l'engagement des surréalistes, de l'autre, nous nous proposons de resituer les trajectoires révolutionnaires du groupe « Infra-noir » dans une perspective internationale et de faire le point sur les conditions de leur adhésion.

2. Le surréalisme *Infra-noir* : 1944-1947

2.1. *Infra-noir* : repères pour un nouveau surréalisme

Comme nous avons pu le constater, il y a dans le champ culturel roumain deux âges du surréalisme et implicitement deux niveaux distincts de la mise en cause (et en pratique d'ailleurs) de la révolution surréaliste sous ses aspects politiques. Beaucoup plus sensibles à des questions théoriques que leurs prédécesseurs, les surréalistes de l'après-guerre sont porteurs d'une formation littéraire autre, ils ont fait l'école du surréalisme (de ses programmes et manifestes, de ses crises et dérapages), ils ont assimilé la position de l'anti-dogmatisme pendant leurs années d'apprentissage et posent différemment le problème de la légitimation.

Pour les artistes de Bucarest, la période de fragilité et d'instabilité politique où deux cultures cohabitaient légalement, met l'alternative surréaliste sous l'incidence d'un triple effet de légitimité, engageant le champ artistique occidental, la scène locale, et le Parti. Tout au long de cette période de l'après-guerre, la légitimité devient un principe agonale, menacé par l'élimination progressive de l'opposition et des divisions du monde intellectuel et artistique, et par l'officialisation de la censure en 1948.

⁸⁴ Ion Pop, « L'avant-garde roumaine et la politique », *op. cit.*, p. 326.

Comme tout groupe surréaliste, les artistes roumains de Bucarest avaient au début envisagé la parution d'une revue, *Gradiva*, mais en raison d'empêchements divers cette initiative est restée à l'état de projet. Pourtant, le rôle d'une revue fut supplée par une suite de formules éditoriales très versatiles : la série *Infra-Noir* (1945-1947) publiée en français et les plaquettes parues dans la collection « S Surréalisme ». Autant pour les textes collectifs que pour les recueils individuels, le groupe alterne deux éditions : les Éditions de l'Oubli et Négation de la négation. À ces collections de textes programmatiques, de poésie ou de prose poétique, à fort caractère théorique, se rajoutent trois catalogues d'exposition : *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets* (1945)⁸⁵, *Infra-Noir. Préliminaires à une intervention surthaumaturgique dans la conquête du désirable* (1946)⁸⁶ et *Le sable nocturne* (1947).⁸⁷

En ce qui concerne la destination de ces ouvrages, mentionnons que sans exception aucune, et parfois avec de grands sacrifices, tous les travaux des surréalistes roumains étaient envoyés à Paris, afin de parvenir à André Breton. Le plus souvent, ces envois étaient accompagnés de lettres qui mettaient le recueil ou l'évènement en contexte, de résumés, de développements supplémentaires, de questions théoriques et d'informations d'ordre pratique concernant l'activité du groupe. À remarquer, que ce rituel de la correspondance n'était pas exempt d'un certain pathétisme assumé des déclarations d'adhésion et de solidarité avec la cause surréaliste et avec le « mot » de Breton, de qui les surréalistes roumains attendaient de grands « frissons mentaux »⁸⁸. Bien que réclamée fiévreusement, la réaction de Breton ne leur parvient que très tard, quelques mois avant son retour des États-Unis en 1946. Il devient, par conséquent, évident que sur le fond d'un besoin de communication directe, ce silence entraîne l'amplification du sentiment d'isolement géographique des artistes de Bucarest. Dans ce sens, l'aveu de Luca, transmis dans une lettre non datée adressée à Brauner, est tout à fait édifiant :

Je ne sais pas combien de confiance, combien d'objectivité on peut accorder à des phénomènes, soient-ils des plus exaltants, si leur apparition est tellement défavorisée du point de vue géographique. Je ne sais pas dans quelle mesure une pensée forcée de fonctionner ici, fonctionne réellement. Après la réception de quelques messages qui me sont parvenus le mois passé depuis les États-Unis (il s'agit de deux livres de Breton) je suis

⁸⁵ Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets de Luca et Trost, Janvier 1945, salle Brezoianu, Bucarest. Le catalogue publié sous le même titre en français, contient aussi des propositions programmatiques.

⁸⁶ Infra-noir organisé par le groupe surréaliste, Septembre-Octobre 1946, salle Căminul Artei, Bucarest. Exposants : Luca, Naum, Păun, Teodorescu, Trost. Le catalogue signé par tous les membres du groupe est publié sous le titre : « Infra-noir. Préliminaires à une intervention surthaumaturgique dans la conquête du désirable ».

⁸⁷ « Le Surréalisme en 1947 », Catalogue de l'Exposition Internationale du Surréalisme, Paris, Galerie Maeght, 1947.

⁸⁸ Lettre manuscrite de Gherasim Luca à Victor Brauner, Bucarest, le 30 juin 1946. Fonds Brauner, position 19-22, comptant 6 pages. Voir : <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=8818LUC&no=FondsBraunerB4LUC&id=8818LUC>. [Consulté le 8 janvier 2014]

enclin à croire que ce qui nous anime ici est implicitement ce qui nous anime ailleurs, mais notre nette infériorité géographique par rapport au monde réduit notre révélation à de simples coïncidences. Les révélations restent de simples révélations et refusent de s'amplifier en révolutions. L'idée qu'à cet instant même tu traces un signe sur la toile et qu'il me reste caché par la force des choses, et vice-versa, suffit pour me rendre conscient de mon isolement désolant et de mes conclusions en suspens.⁸⁹

Cependant, c'est au fil de la correspondance régulière entre Gherasim Luca et Victor Brauner, entre 1943 et 1966, que nous avons pu reconstituer une chronologie plus précise des appels adressés à Breton depuis Bucarest, à commencer par 1944. Ces documents nous donnent également une idée de l'importance que le groupe d'« Infra-noir » assignait au leader parisien du mouvement et nous confirment implicitement le rôle d'intermédiaire, de relais, détenu par Brauner et, à une échelle plus réduite, par le peintre surréaliste roumain Jacques Hérold.

Le silence actuel de Breton me semble favorablement symptomatique, j'en suis certain que son génie parlera prochainement d'une manière qui sera complémentaire à la nôtre. [...].

Je regrette beaucoup que Breton n'ait pas remarqué notre activité [...] À l'heure présente il est la seule personne en état de changer, dans le sens du désirable, le cours dangereux du mouvement surréaliste, le seul dont le mot a un certain poids. Et plus que jamais il en a besoin d'un mot lourd, d'un mot-couteau-dans-la-plaie. Notre enquête soulève la question, Breton doit lui rendre son efficacité.⁹⁰

À en suivre les témoignages de Sarane Alexandrian⁹¹, secrétaire de la « Centrale » de Paris avec Georges Henein et Henri Pastoreau, c'était en fait lui le destinataire indirect des envois de Bucarest, situation qui a largement contribué à son appréciation par les surréalistes roumains, Brauner et Luca en particulier.

Pour ce qui est de l'image publique que le groupe entendait se forger, il faut souligner qu'à notre connaissance, les surréalistes roumains ne se sont jamais assigné une dénomination précise, ni ont-ils employé de formule récurrente pour se légitimer nominalement. On pourrait invoquer de nombreuses spéculations quant à cette option, comme : l'appartenance à une société très restreinte toujours limitée à cinq membres, la clandestinité de leur activité, l'évolution sous le signe d'une perpétuelle querelle interne, la polarisation des membres entre Luca et Naum, l'oscillation entre la signature collective et les ouvrages individuels, la régence

⁸⁹ Lettre manuscrite de Gherasim Luca à Victor Brauner, non datée, en roumain en original. C'est la deuxième et dernière lettre écrite en roumain, les suivantes étant rédigées en français suite à la demande de Brauner. Voir Fonds Brauner, position 3 sur 144.

<http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=8818LUC&no=FondsBraunerB4LUC&id=8818LUC>. [Consulté le 8 janvier 2014]

⁹⁰ Lettre de Gherasim Luca à Victor Brauner adressée à la veille de l'Exposition de Bucarest prévue pour le 28 septembre 1946. Voir Fonds Brauner, positions 28-32. Cet envoi comprenait aussi l'affiche de l'exposition. <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=8818LUC&no=FondsBraunerB4LUC&id=8818LUC>. [Consulté le 8 janvier 2014]

⁹¹ Nous renvoyons à l'entretien « I believe in a Surrealism of the future » réalisé par le journaliste Petre Raileanu avec Sarane Alexandrian et diffusé sur Radio France Internationale, Paris, traduit en anglais par Monica Voiculescu. *Apud* Petre Raileanu, *The Romanian Avant-garde, Plural Magazine*, n° 3, Bucarest, The Romanian Cultural Foundation, 1999, p. 152.

du rôle de leader du mouvement à Breton ou un effet de ralliement au groupe surréaliste international, etc.

Toutefois, pour des raisons strictement déterminées par les exigences de notre démonstration, il nous semble important de proposer une titulature opératoire, à usage interne, destinée à assurer la rigueur de nos affirmations, à faciliter la lecture et, en particulier, à faire la distinction entre les deux générations de groupes surréalistes autochtones et les surréalistes internationaux. Il faut mentionner que, en général, la majeure partie de la critique consacrée à cette communauté artistique n'assume pas la nécessité de les individualiser, se rapportant simplement au « groupe surréaliste (roumain) ». Cette approche alterne dans la plupart de cas avec l'emploi des noms propres des membres du groupe ou celui des référents temporels tels : la génération de l'après-guerre / des années 40. Il y a toutefois des cas plus particuliers où les biographes et les exégètes confondus utilisent des formules plus spécifiques, souvent sans aucune précision. On pourrait citer dans ce sens l'exemple de Ion Pop qui lance une possible formule à majuscules « le Groupe Surréaliste Roumain ».⁹² Une autre suggestion vient de la part de Monique Yaari⁹³ qui propose des dénominations successives : le « groupe surréaliste de Bucarest », le groupe Infra-noir (avec ou sans guillemets)⁹⁴ ou « le groupe des cinq »⁹⁵. Dans un article consacré au groupe roumain, la chercheuse américaine lance un débat en marge de cette question du nom à identité fluctuante. Afin de donner un raccourci de l'identité culturelle du groupe, Yaari⁹⁶ opte pour la formule « groupe surréaliste de Bucarest » avec le corollaire « d'expression française » au détriment de la dénomination commune qui indique la nationalité du groupe.

Sans trop prolonger ce débat, nous estimons important de laisser cette discussion ouverte. Pourtant, comme nous l'avons souligné au début de cette problématisation, notre propre analyse exige un outil terminologique de différenciation. Afin d'écarter toute confusion ou ambiguïté, en accord avec Monique Yaari, nous allons utiliser la dénomination

⁹² « Le problème de l'engagement littéraire et artistique au service de la 'révolution' sera posé avec une nouvelle intensité lors de la fondation, en 1940, du Groupe Surréaliste Roumain par Gellu Naum et Gherasim Luca, et qui compta parmi ses membres Paul Paun, Virgil Teodorescu et D. Trost. » Voir Ion Pop, « L'avant-garde roumaine et la politique », *op. cit.*, p. 322.

⁹³ Monique Yaari, « Le groupe surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles, 1945-1947 : une page d'histoire », *op. cit.*

⁹⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 1.

⁹⁶ Monique Yaari, « Surrealist Group of Bucharest », *op. cit.*, p. 103.

« le groupe Infra-noir ». Nous mentionnons également que cette appellation par métonymie apparaît également dans un catalogue raisonné⁹⁷ qui porte sur l'œuvre de René Magritte.

Par conséquent, il nous semble que cette formule réunit les traits essentiels du groupe, aussi bien au niveau du programme qu'au niveau de son identité culturelle, et qu'elle satisfait les préoccupations et les obsessions communes au mouvement surréaliste. Parmi celles-ci on compte : l'humour noir, les affinités pour l'alchimie et les sciences occultes des certains membres du groupe roumain, Naum en particulier, ou bien la pratique du « jeu de cartes de Marseille », un renversement du rouge et du noir, avec son « étoile noire du Rêve » ou « le Soleil noir du rut primitif ».⁹⁸

En même temps on pourrait lier cette dénomination à un autre jeu inventé par les surréalistes roumains, « le sable nocturne ». C'est à l'occasion de l'Exposition surréaliste internationale de 1947 que le groupe bucarestois avait envoyé à Breton la plaquette « Le sable nocturne », ultérieurement comprise dans le catalogue de l'exposition. Selon la description, ce projet réclamait une mise en place très précise :

Ainsi, il nous semble que l'on vous a déjà proposé une salle du grand silence noir. En accord avec cette position, trouvons celle qui propose de faire peindre les murs, et que ces peintures à même les murs devraient être ensuite détruites lors de la démolition de l'édifice. Dans le sens du silence et du support théorique du non et de l'amour, nous vous proposons une salle obscure peuplée de formes d'un prononcé caractère érotique et des matériaux fétichistes divers, salle que l'on parcourrait les bras en avant, à la manière des aveugles, tant en rencontrant des espaces durs, les concrétions aphrodisiaques de ces formes et tout en les explorant à la recherche des surprises du toucher. C'est un des jeux que nous faisons avec des objets-personnages vivants -, il se nommait le sable nocturne.⁹⁹

Parfaitement alignée aux propos de l'exposition cette récurrence du noir, au-delà de ses implications pratiques liées à une tradition du spectaculaire surréaliste, laisse transparaître tout un échafaudage théorique élaboré par les surréalistes roumains. À un premier niveau, le concept répond à une nouvelle vision de l'évènement surréaliste en question: « il nous semble désirable au plus haut degré, afin que cette exposition soit vraiment l'image de l'effort

⁹⁷ David Sylvester, Sarah Whitfield [éds.], *Oil Paintings and Objects, 1931-1948*, vol. II, David Sylvester, [éd.], *René Magritte: Catalogue raisonné*, Anvers, Fonds Mercator et Menil Foundation, 1993, p. 139. *Apud* Monique Yaari, « Le groupe surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles. 1940-1947 », *op. cit.*, p. 1.

⁹⁸ Le peintre roumain Jacques Hérold, un des intermédiaires de la rencontre entre Naum, Luca et Breton, a réalisé la carte « Sade ». Voir Danièle Giraudy [éd.], *Le Jeu de Marseille, Autour d'André Breton et des Surréalistes à Marseille en 1940-1941*, Marseille, Éditions Alors Hors du Temps / Musées de Marseille, 2003. Aux yeux d'André Breton, Sade est, avec Freud et Fourier, l'un des « trois grands émancipateurs du désir ». « Nul n'est descendu aussi profondément dans les souterrains de l'inconscient. Au cristal lumineux de l'amour fou, il oppose le soleil noir du rut primitif ». Sur <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100428850>. [Consulté le 08 janvier 2014]. Selon le témoignage de Naum, ses amis Hérold, Brauner et Luca le rejoignaient pendant l'hiver 1938-1939 dans sa résidence parisienne, rue des Volontaires, pour un « cadavre » ou un jeu de cartes. Voir *Sur l'intérieur-extérieur*, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁹ Lettre collective tapuscrite, adressée à André Breton, le 12 mars 1947, page 2 sur 3. Surlignage dans le texte, signature collective manuscrite : « Virgil Teodorescu, Gherasim Luca, Paul Păun, Trost ». Voir <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100524010>. [Consulté le 7 janvier 2014.]

collectif et anonyme, à renoncer à toute fixation des découvertes existantes à l'aide des noms propres, comme de toute tendance ou œuvre d'art présentées comme telles.»¹⁰⁰ Deuxièmement, cette perspective découle de ce que les surréalistes roumains ont appréhendé comme « la ligne du non » en faisant un appel direct aux « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », texte de Breton de 1942, devenu un élément de légitimation et une référence absolue pour le groupe de Bucarest.

Ce texte a renouvelé pour nous la puissance de tous vos charmes : et nous le considérons très proche des réponses que nous cherchions et aux questions dont nous vous faisons part dans notre lettre de novembre. Permettez-nous d'ajouter que dans la multitude de lignes dans lesquelles le surréalisme semble tour à tour s'engager, c'est cette ligne du non qui nous séduit le plus par sa nécessité surprenante envers ce qui se passe à l'intérieur même du surréalisme, envers même, disons-le, certaines de nos démarches les plus récentes.¹⁰¹

Pour souligner la continuité de ce registre conceptuel du noir, nous renvoyons à un autre document intitulé « Activité du groupe surréaliste de Bucarest (1940-1959) »¹⁰², un compte rendu des préoccupations des surréalistes roumains dans la durée, imparti en trois sections distinctes et qui touchait, selon les indications du texte, à des questions « d'ordre général », « d'ordre plastique » et à l'« idéologie surréaliste ». Tout en réexprimant l'adhésion du groupe au *Troisième manifeste*, ce bilan signale « l'accent sur le noir, le nocturne et le mal » comme étant un des éléments les plus importants qui ont structuré les études et travaux théoriques et expérimentaux des surréalistes.

En contrepartie, en accord avec Yaari, il ne serait pas fortuit de mettre en relation le surréalisme « Infra-noir », pratiqué à Bucarest sous la tutelle implicite de André Breton, avec un autre groupe émergeant constitué autour de René Magritte, qui pratiquait « le surréalisme en plein soleil ». Cette nouvelle approche déplaisait aussi bien à Breton qu'aux surréalistes roumains, qui après avoir essayé de conserver une relation purement informative¹⁰³ avec le

¹⁰⁰ *Ibidem.* p. 1.

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² Lettre accompagnant le dossier de Trost et un exemplaire de « La Connaissance des temps », Avec un frontispice et sept pantographies, Surréalisme, Bucarest, 1945, 18 pages. <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100683721> [Consulté le 2 mai 2013.]

¹⁰³ Dans une lettre adressée à Victor Brauner, datant du 20 mars 1947, Gherasim Luca mentionne l'épisode de la « lettre injurieuse » que les surréalistes avaient reçu de la part de Magritte, à Bucarest. « Nous entretenons avec lui, depuis la fin de la guerre, des relations strictement informatives : il nous envoie des publications et nous faisons de même. Toujours sans commentaires. » Même après avoir reçu de sa part une sorte de catalogue d'exposition de l'académie royale de beaux arts, avec l'annonce d'une conférence sur le surréalisme d'un secrétaire du ministre de l'instruction publique, nous nous sommes gardés de polémiquer avec lui, considérant que sa position pitoyable dans le « surréalisme » contenait sa propre ruine en soi-même. » Lettre manuscrite, 4 pages, signée par Luca., p. 2, positions 39, 40 et 41 sur 144. Voir Fonds Brauner, <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=8818LUC&no=FondsBraunerB4LUC&id=8818LUC>. [Consulté le 8 janvier 2015.] La même lettre fait également référence à la réponse des surréalistes roumains : une carte postale représentant un vieux général, les larmes aux yeux.

surréaliste belge et ses collègues, ont pourtant réagi à ce qu'ils ressentait comme des dérapages. Si l'épisode est bien connu, surtout à cause de son dénouement qui consacrait l'adhésion de Magritte au Parti Communiste, la réponse¹⁰⁴ des surréalistes roumains, et implicitement, leur positionnement par rapport à ce groupe « dissident » n'a été exploitée qu'à de très rares exceptions. Non seulement la présentation de Magritte, partie d'un cycle de conférences qui encadraient l'exposition organisée du 19 janvier au 2 février 1947 à la Société Royale des Beaux-Arts de Verviers, invite les surréalistes roumains. Ce virage de Magritte indiquait un écart insurmontable entre deux mondes qui avaient traversé la guerre de manière très différente et qui avaient, chacune d'entre elles, un legs distinct à s'approprier. Le surréalisme Infra-noir était résolument incompatible avec la période solaire du surréaliste belge et avec toute la scénographie qui en découlait : présentation des œuvres, nouveau type de sensibilité et de ralliement artistique ou politique.

Pour conclure notre illustration sur les fonctionnalités théoriques et pratiques assignables à cette non-couleur devenue partie intégrante de l'identité du groupe, nous remontons à une autre lettre collective adressée à André Breton, signée par Paul Paun, Virgil Teodorescu, Gherasim Luca et Trost, où l'on trouve une de rares mentions du terme « infra-noir ».

Nous ne voulons que vous nommer nos espoirs, nos désirs, en ce qui concerne l'avenir du mouvement surréaliste. Nous pensons à la conspiration de l'amour et du silence, à leur redoutable complicité, à tout ce qu'il y a d'invincible, d'inaltérable dans le noir et dans l'infra-noir de nos cœurs et dans celui des objets qui nous attendent dans le silence amoureux de la crainte.

Le silence, le silence des auteurs, de génies, la retraite générale du surréalisme de toute activité artistique, politique etc. (ces cadres, ces moyens limitants qui ne peuvent qu'emprunter leurs formes et finalement leur but à tout mouvement qui s'en sert) même si nous devons y perdre la plupart de nos suiveurs.¹⁰⁵

Cette mise en perspective de la position du groupe, maintes fois renforcée, est également un rappel de leur solidarité à la cause surréaliste et à son avenir. Pour mettre fin à ce chemin de traverse pris par le surréalisme aux alentours de la guerre, les surréalistes roumains offrent l'alternative de l'« infra-noir ». Dans son droit fil, la « ligne du non », le « sur-anarchisme »,

¹⁰⁴ Pour ce qui est des tensions entre le groupe Infra-noir et les surréalistes belges, nous signalons l'analyse très pertinente de Monique Yaari, « Le groupe surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles. 1940-1947 », *op. cit.*, p. 1-2.

¹⁰⁵ Suite de deux lettres collectives adressées à André Breton. La première, datant du 20 juin 1946, est signée par Luca et Trost, mais la deuxième ne porte aucune mention. Nous faisons ici référence à la deuxième lettre tapuscrite, signée par « Paul Paun, Virgil Teodorescu, Gherasim Luca, Trost ». <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100506401>. [Consulté le 8 janvier, 2014.]

sont autant des versions de l'*opposition* « qui demande à être fortifiée dans son principe » promu par les *Prolègomènes*.¹⁰⁶

2. 2. Trajectoires de la cause surréaliste entre Bucarest et Paris

Pour ce qui est de la fonction d'un des plus fameux textes du surréalisme roumain de la période de l'après-guerre, *Dialectique de la dialectique*, un manifeste rédigé en 1945 par Gherasim Luca et Dolfi Trost, il faut souligner qu'il était conçu comme un geste de légitimation du groupe et de son orientation : « Nous nous adressons à nos amis surréalistes, dispersés dans le monde entier et comme dans les grands naufrages, nous leur indiquons notre position exacte, à 44°virgule 5' de latitude nord, et 26° de longitude est. »¹⁰⁷

Sans trop tarder, l'adhésion des surréalistes roumains au socialisme est ouvertement affirmée dans le même document programme, qui se veut une continuation des recherches dialectiques de Breton et un indice du degré d'implication des artistes roumains dans l'effort permanent de promouvoir la révolution sous toutes ses formes :

La diversité inépuisable des moyens de crétinisation dont disposent les ennemis du développement dialectique de la pensée et de l'action, [...] ne réussiront jamais à nous faire quitter du regard, [...] le fil rouge de la Réalité. [...] Séparés de nos amis, depuis le début de la guerre impérialiste mondiale nous ne savons plus rien d'eux. Mais nous avons toujours gardé le secret espoir que sur cette planète, [...] le fonctionnement réel de la pensée n'a cessé de conduire le groupe qui détient entre ses mains la liberté idéologique la plus haute qui ait jamais existé, le mouvement surréaliste international.¹⁰⁸

Dans cette optique, on ne saurait assez souligner le rôle de la correspondance régulière entre Breton et Victor Brauner et du court échange de lettres entretenu avec les membres du surréalisme belge (René Magritte et Paul Nougé) qui certifient les préoccupations théoriques intenses du groupe de Bucarest et leur niveau d'engagement dans l'élaboration de la direction idéologique du mouvement. Notons, entre parenthèses, un élément fort important qui nous aidera à mieux saisir le statut de Brauner à l'époque, et qui concerne notamment le fait que'il est membre de l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires¹⁰⁹ depuis 1935 et initiateur d'une filière de propagande de l'Association à Bucarest.

¹⁰⁶ André Breton, « Prolègomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non » (1942), dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 157.

¹⁰⁷ Gherasim Luca, Dolfi Trost, *Dialectique de la dialectique*, op. cit.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Cette association ouverte exclusivement aux membres du parti avait été établie en France le 5 janvier 1932 suite à l'initiative de Paul Vaillant-Couturier. Son apparition, célébrée dans *L'Humanité*, avait été préparée déjà

Ainsi, c'est dans une lettre de Gherasim Luca, adressée à Victor Brauner en 1946, aux lendemains de l'Exposition Surréaliste de Bucarest¹¹⁰, qu'on retrouve formulées les convictions révolutionnaires du leader du groupe, saisies dans toute leur intensité. Luca proclame la nécessité d'une mobilisation immédiate et plus cohérente, censée accélérer la « politique révolutionnaire » du mouvement surréaliste :

[...] il s'agit d'une vraie fissure temporelle entre la vitesse conquérante des démarches surréalistes dans le réel [...] et le déplorable retard du côté de la politique révolutionnaire. [...] Le mouvement politique-expression-de-la-nécessité-de-délivrance-totale trouvera le mouvement surréaliste, automatiquement et sans aucun effort, dans son torrent.¹¹¹

Dans la même lignée s'inscrit le manifeste *Dialectique de la dialectique* [...], qui propose des solutions pour dépasser l'impasse internationale du surréalisme et identifie les causes potentielles de la crise au niveau d'une sur-esthétisation des découvertes du mouvement et dans leur utilisation politique. Désormais, tandis que Luca et Trost continuent à voir dans le surréalisme la manifestation d'une révolution permanente, une dialectique de la négation et un mécanisme expansif du désir, ils avancent une position plutôt matérialiste du hasard objectif. Selon eux, cette version du hasard objectif devrait annuler les divisions de classe et leurs contradictions, une fois articulées les nouvelles modalités d'affirmation de la liberté individuelle. Toujours dans une optique marxiste, « l'attitude *non-oedipienne* » était censée assurer un dépassement de l'anxiété et des refoulements qui engloutissent l'être, et son adoption à l'échelle du prolétariat devrait garantir la libération individuelle, élément en dehors duquel la lutte de classe risquait de rester une négation symétrique à la négation bourgeoise, forcément illusoire.

Une autre solution vise *le fonctionnement réel de la pensée*, aux échos bretoniens du *Premier Manifeste*, qui veut dépasser la mécanique réductionniste du surréalisme actualisé par l'intermédiaire des rêves et de la folie, et le clivage entre la vie diurne et nocturne, proposant une permanence de l'état onirique et des états dérivés du somnambulisme ou de l'automatisme, autant de formules de renouvellement de la révolution. La question d'un savoir supérieur actualisé à travers l'image et par des moyens éminemment « aplastiques »

en 1930 et elle était considérée comme une forme préméditée d'exclusion progressive des surréalistes. Voir Jacqueline Chenieux-Gendron, « Breton, Arendt positions politiques ou bien responsabilité et pensée politique ? », *op. cit.*

¹¹⁰ Exposition de Gherasim Luca, Paun et Trost, organisée du 28 septembre au 18 octobre 1946, au Foyer de l'art, Les Galeries Cretulescu, Bucarest, rue Victoriei, 45. Le vernissage de l'exposition a eu lieu dimanche, le 29 septembre 1946 à 11 heures du matin. Voir annexe et Fonds Brauner, position 29 sur 144. <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=8818LUC&no=FondsBraunerB4LUC&id=8818LUC>. [Consulté le 8 janvier 2014].

¹¹¹ Lettre de Gherasim Luca à Victor Brauner, 1946. Voir Camille Morando, Sylvie Patry [éds.], *Victor Brauner : écrits et correspondances (1938-1948)*, Paris, Centre Pompidou, 2005, p. 219.

n'est pas non plus négligée, tandis que des techniques dialectiques comme le « surautomatisme », le « simulacre-talisman », la « graphomanie entopique », les « vaporisations », les « mouvements hypnagogiques », « l'objetanalyse », « la pantographie » ou les « cubomanies »¹¹² sont à l'honneur.

À son tour, même si la rigueur théorique n'était pas une de ses vocations, Paul Păun¹¹³ pratiquait lui aussi une forme d'automatisme abstrait appliqué aux dessins à l'encre de Chine, technique utilisée pour son exposition personnelle de Bucarest, en 1946¹¹⁴. Fidèle aux préoccupations communes des surréalistes roumains, *Le profil navigable*¹¹⁵, sous-titré *Négation concrète de la peinture* et signé par Dolfi Trost, est à la fois un traité sur l'esthétique de la peinture révolutionnaire dans la version du groupe de Bucarest, un acte de légitimation par rapport à l'Internationale surréaliste et une confirmation supplémentaire de l'intensité de la ligne théorique du groupe.

Quant à lui, Trost relance l'impératif surréaliste de la conquête du monde par des moyens visuels, « oculaires », « aplastiques » pour conclure sur un nouveau statut de l'image, impénétrable et nonfigurative, non-préméditée et incongruente à toute réalité préalable. Bien que le hasard et l'automatisme soient reconnus comme des moyens qui facilitent la convocation d'une telle réalité, les méthodes scientifiques et objectives¹¹⁶ conduiront, selon Trost, à une plus grande authenticité de la peinture. Il fait référence à la technique du

¹¹² Pour un classement de ces techniques, voir *Dialectique de la dialectique*, *op. cit.*

¹¹³ Dans son article « Surrealist Group of Bucharest », Monique Yaari insiste sur la permanence de cette technique surautomatiste chez Păun : « An early example of this approach in Paon's participation, alongside Ernst Martin and Scottie Wilson, in an exhibition titled *3 Types of Automatism* (London, 1948), the catalogue of which opens with an excerpt from a text by Breton on automatic writing. Likewise at the 1951 Tel-Aviv exhibition with Gherasim Luca and Mirabelle Dors, where Paon exhibited 'Un Signe' (under the pseudonym Yvenez) and Luca and Dors 'Un Objet', the bilingual texts, French and Hebrew, of the exhibition flyer evoked both the concept of infra-noir and Breton's automatism (the latter through quotes from the First and Second Manifesto) ». Monique Yaari, « The Surrealist Group of Bucharest », *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁴ Dans un entretien avec Ștefan Băciu, Paul Păun décrit l'atmosphère de son exposition personnelle, inaugurée quelques mois après l'exposition collective du Groupe des cinq : « aussitôt, dans la même mansarde de Virgil Teodorescu, se tenait mon exposition personnelle, muette (catalogue sans texte, tableaux sans titre) de dessins à pinceau et encre de Chine, ironique, sans finalité précise. Les deux expositions semblaient tombées du ciel dans une ville glacée. Dans les rues, à moins d'une centaine de mètres de distance, avait lieu ce qu'on appelait le '6 mars', où, tout d'un coup, un visiteur entre dans cette mansarde vide et glacée, tout seul car il s'était le plus probablement égaré, une mitrailleuse soviétique à la main: il était un soldat qui s'était égaré dans une salle absurde. » Ștefan Băciu, « Salida Super Anarchica Hacia la Poesía Total. Entretien avec Paul Păun », *Mele*, n° 43, 1978, p. 4-6; <http://rinoceronte14.org/ediciones/edicion1/entrevista/salidasuper.html>. [Consulté le 23 avril 2014.]

¹¹⁵ Dolfi Trost, *Le profil navigable. Négation concrète de la peinture*, illustré de quatorze reproductions, Les Éditions de l'Oubli, 1945, 71 p.

¹¹⁶ « Si nous reprenons l'affirmation de Marx, selon laquelle l'homme est créateur de concepts parce qu'il est créateur d'outils, nous pouvons nous rendre compte de l'étendue révolutionnaire qu'implique la création d'objets (objets à fonctionnement symboliques, objets réels et virtuels, objets graphiques) qui ne puissent être interprétés à l'aide des concepts existants et que seules les méthodes parfaitement scientifiques sont à même de nous offrir. » *Ibidem*, p. 19.

*surautomatisme graphique*¹¹⁷, qui rend redondante toute limite de l'intelligible et actualise visuellement des contenus sans aucune existence préalable. Sa théorie des objets graphiques – union parfaite entre l'automatisme de la main et la pensée inconsciente – est conçue comme un dépassement de l'automatisme et du ready-made, par la libération de l'art de toute trace mnésique, du mimétisme et, implicitement, de l'empreinte auctorielle. À titre d'exemple, l'objet graphique nommé *Cause transformée en effet*, obtenu par la confusion de l'image finale et l'opération nécessaire à sa production¹¹⁸, porte l'explication suivante :

[...] cause transformée en effet rappelle la géniale découverte d'Engels sur l'action réciproque des causes et des effets, sur le rôle inversable de ceux-ci, et sur la participation de la causalité universelle dans le moindre fragment de l'existence. La causalité universelle des choses prend ainsi l'aspect compliqué des graphomanies entoptiques.¹¹⁹

Il est évident que l'axe des préoccupations théoriques des surréalistes roumains est essentiel pour la configuration de leur statut en relation avec le groupe de Breton. Militants et doctrinaires, les textes produits entre 1944-1947 ont la véhémence des manifestes. Un autre texte, *Prolégomènes*, synthétise la ligne de mire du mouvement face à la grande « conspiration du temps » :

[...] la pratique obstinée et aveugle, anonyme et collective, du hasard objectif, pour l'érotisation révolutionnaire et permanente du monde, de l'inconnu. Dites-nous si vous voyez pour le surréalisme une autre issue de la crise, de son désarroi actuel, en dehors du passage de l'étape de l'écriture automatique à celle de l'automatisme magique de l'action, si ce n'est pas ici que doit se trouver ce mouvement plus à gauche qui n'est pas encore, mais dont l'absence devient de plus en plus angoissante. Ce sur-anarchisme, jamais explicitement affirmé jusqu'à présent, pourtant la seule attitude politique compatible avec le surréalisme, est à nos yeux ce qui pourra mettre fin à la confusion qui règne actuellement parmi les surréalistes, en ce qui concerne le choix entre les partis révolutionnaires, — ce besoin du choix extérieur étant lui-même la rançon du peu d'efficacité de leur activité artistique spécialisée.¹²⁰

Au demeurant, le dévouement théorique du groupe est une alternative explicite à l'impasse idéologique et à la frustration de leur engagement, face à la montée du communisme qui rend leurs propos pour le moins invraisemblables. Les conséquences ne tardent pas à se faire ressentir et l'exposition collective de 1946 tourne au scandale involontaire. L'état d'ambiguïté politique, où un parti démocrate en retrait et un parti communiste en ascension défendent les intérêts du pays, favorise une liberté apparente, mais temporaire, du monde culturel.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 31.

¹¹⁸ « Elles [les graphomanies entoptiques] apparaissent si l'on relie automatiquement, par des lignes, les points dus aux irrégularités de couleur ou d'épaisseur existants sur toute feuille de papier vierge », *Ibidem*, p. 20.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Lettre adressée à André Breton par le groupe surréaliste de Bucarest, novembre 1946. En consultation: <http://www.andrebreton.fr/>.

Dès son vernissage, l'exposition de 1946 fut largement critiquée par les représentants de gauche du gouvernement local. Dans un entretien¹²¹ de 1978, Păun revient sur cet évènement et met l'accent sur l'impact politique de l'exposition de 46, qui avait indigné le gouvernement jusqu'à provoquer une série de menaces.¹²²

Trost participait avec des tableaux à huile d'une impeccable réalisation technique, sans rien de figuratif. Les tableaux de Luca, collés sur des planches noires, étaient des fragments de plantes marines retrouvées sur la plage, mais peintes en or et argent, ressemblant à des bijoux énormes. Mes peintures, quelques lignes noires sur papier blanc, plus éparses ou plus nombreuses, droites, courbées, courtes, rythmées, non-représentatives.¹²³

L'issue de secours pour cette l'exposition et, encore, pour la marge de représentativité du groupe de Bucarest face au groupe de Breton, était l'assise internationale¹²⁴ de leurs actions. Par conséquent, les artistes visaient le raccordement de leur message au milieu parisien et aux figures clé de la diaspora, Victor Brauner¹²⁵ et Jacques Hérold, avec lesquels ils entretenaient une correspondance prolifique.

Mobilisateur et angoissant, le texte-appendice au catalogue d'exposition écrit à cinq mains, « Une Question », sert en quelque sorte de préambule pour la période. D'une part, il anticipe les deux plaquettes-manifeste publiées à quelques mois d'écart, en 1947, de l'autre, il dénonce la mise en place d'un système nocif d'épuration culturelle orchestré par les promoteurs de la révolution du Kremlin : « La poésie, l'amour, la révolution ne font qu'un. [...] Mais l'anti-poète, l'ennemi de l'amour, l'antirévolutionnaire lui connaissent mille portraits mutilants, sur lesquels dans une contrariante harmonie, ils exercent d'une manière inouïe, leur envoûtement régressif. »¹²⁶

De la même manière, tantôt *Les Esprits animaux* tantôt *La conspiration du silence*, au-delà de leur contribution théorique significative, exhibent un sentiment d'urgence aimanté par une conscience historique lucide. Ainsi, ce qui est livré comme l'affirmation d'une position esthétique, ne l'est-il pas exclusivement. Comment expliquer autrement cette juxtaposition entre la plongée théorique au sujet du refus de la dichotomie des moyens de la praxis et de la

¹²¹ Ștefan Băciu, « Salida Super Anarchica Hacia la Poesía Total. Entretien avec Paul Păun », *op. cit.*

¹²² « À mon avis, le public et la presse ont été plutôt amusés par l'évènement. Par contre, le futur gouvernement du pays, aux alentours de son dernier saut vers le pouvoir, a traité avec beaucoup d'indignation notre provocation qui à ce moment-là ne pouvait pas faire l'objet de la répression. Des messagers discrets nous ont averti quant aux conséquences, la prison tout court ou, selon quelques autres, même la mort. C'était la dernière manifestation qu'on a présentée en Roumanie. », *Ibidem.*

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ Selon Monique Yaari, le caractère international des expositions surréalistes était devenu une pratique courante à partir de 1936 et une modalité de redéfinition artistique. Voir Monique Yaari, « Le Groupe Surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles, 1945-1947 : une page d'histoire », *op. cit.*

¹²⁵ Brauner était aussi une figure importante pour Breton. À son retour de l'exil new-yorkais en 1946, Breton lui envoie une lettre où manifeste son enthousiasme pour la personnalité de Charles Fourier.

¹²⁶ « Une Question », Gherasim Luca, Paul Păun, Dolfi Trost, *Infra-Noir. Préliminaires à une intervention sur-thaumaturgique dans la conquête du désirable*, s. l., S Surréalisme, 1946, non paginé.

poïesis (*Esprits animaux*) et l'étrange appel à la solidarité (« C'est une lettre, un discours [...] Je pense à mes amis, à leur place dans le monde [...] car tout nous est pris et volé »¹²⁷) contre la conspiration antipoétique mondiale et contre les moyens d'oppression (« Tel est ce moment, la nuit de ce midi, tel est ce gouffre »¹²⁸) avec une seule arme à disposition, « le langage objectif du silence universel »¹²⁹ ?

Loin d'adopter une attitude bénigne, Paul Păun propose une solution à la fois poétique et éthique: contrecarrer la « conspiration de l'asphyxie » par la « conspiration du silence ». On trouverait difficilement des termes plus intelligibles qui rendent compte de la situation politique et stratégique de l'époque. Si pendant l'intervalle où les gestes d'affirmation artistique des surréalistes avaient leur propre niche tolérée, le pouvoir se manifestait encore de manière hétérogène, diffuse et parcellaire, l'avènement du Parti Communiste sur la scène politique inaugure un bloc de pouvoir homogène. Vue sous cet angle, « la conspiration du silence » est un signe de résistance¹³⁰ et non pas une forme d'abdication face à la réalité, par recours au cadrage thématique surréaliste, peuplé de chimères, lyrismes psychanalytiques, ou effluves érotiques : « Car ce n'est que de l'intérieur de la flamme du silence, noire et conspiratrice, que tout devient le jamais-vu universel toujours attractif et à séduire »¹³¹. Et encore plus loin, la dénonciation devient plus explicite : « C'est la dialectique du désespoir, son miracle, que d'opposer en ce moment l'action automatique, à la conspiration de l'asphyxie qui, fière de toute la satisfaction de ses victimes, étale ses pattes sur l'esprit de la révolte et sur ses conquêtes altérables. »¹³²

Dans ce contexte, la participation à l'Exposition Internationale organisée en juin 1947¹³³ à la Galerie Maeght de Paris était plus qu'une nécessité pratique, un geste

¹²⁷ Paul Păun, *Les Esprits animaux*, Bucarest, février 1947, p. 3.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 2.

¹²⁹ Paul Păun, *La conspiration du silence*, Bucarest, avril 1947, p. 6.

¹³⁰ Le terme original « le signe de résistance », fait partie d'un territoire exégétique extrêmement vaste et diversifié dédié au phénomène de la résistance, variant entre ses versions héroïques, clandestines ou anonymes. Pourtant, il nous semble important de mentionner l'analyse de Françoise Proust, *De la résistance*, Paris, Cerf, 1997.

¹³¹ Paul Păun, *Les Esprits animaux*, *op. cit.*, p. 4.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Du point de vue du positionnement de l'exposition dans le champ culturel français, abordé en fonction de ses pôles politiques, il faut rappeler quelques événements marquants de la période. Déjà en 1946, l'exposition « Art et Résistance » s'est tenue à Paris, réunissant des travaux de Picasso, membre du PCF depuis 1944, et des œuvres des peintres réalistes comme Fougereon, Gruber, Tatlisly. Pierre Daix affirme que cette exposition avait marqué une rupture entre la peinture abstraite et la peinture réaliste, cette dernière visant une homonomie plus nette entre l'art de la Résistance et l'art « de contenu », même si à ce moment il n'était pas encore figuratif dans le sens traditionnel du mot. Voir Pierre Daix, « Art et Politique », dans Jacques Demarcq [éd.], *Les années 50*, Catalogue d'exposition du 30 juin au 27 octobre, Paris, Centre Pompidou, 1988, p. 210. Le moment de l'exposition-événement des surréalistes reste extrêmement controversé, car on était en plein procès de Nuremberg, dans l'immédiate proximité de la doctrine jdanovienne et devant les préparatifs de la Guerre Froide, cadrage qui ne tardera pas à avoir de conséquences sur l'initiative de Breton.

légitimateur ou un propulseur de visibilité artistique. Pour Breton, la situation politique n'était pas plus facile, car l'exposition intervenait en pleine période de crise du gouvernement de gauche et en pleine crise d'image de Breton lui-même. Il n'y avait pas que Tzara¹³⁴ à avoir abandonné son monocle pour une mine plus militante, puisque la mobilisation en faveur de l'art réaliste était devenue déjà une stratégie protéiforme, habillement instrumentée par le Parti et ses partisans. Certes, les réactions d'un champ qui réunissait les adeptes de l'engagement de type sartrien et les surréalistes solaires¹³⁵ n'ont pas tardé à se faire sentir, d'autant plus que chacun d'entre eux actualisait une position critique envers le surréalisme de Breton.

Néanmoins, tel qu'on peut le constater dans la lettre d'invitation adressée aux participants, l'exposition estimait produire un coup d'image dans une Europe réunie. Son rôle médiatique visait la consécration internationale du mouvement et la célébration de son internationalisme¹³⁶ intrinsèque. « La Comète surréaliste », texte initialement prévu pour le catalogue d'exposition, délimitait les principaux enjeux de l'évènement : la confirmation d'une continuité du mouvement (les coordonnées alchimiques, par exemple, rappelaient la position du mouvement avant la guerre, en 1939) et le dépassement du surréalisme, par assimilation des nouveaux courants présents dans l'espace artistique. De surcroît, ce document confirmait la position ferme de Breton qui traçait une ligne de démarcation entre surréalisme et réalisme socialiste académique, d'un côté, et abstractisme géométrique¹³⁷, de

¹³⁴ Dans une intervention prononcée le 11 avril 1947 à Amphithéâtre de la Sorbonne, Tristan Tzara condamne le surréalisme, dont l'existence ne se justifiait plus après l'absence pendant la guerre et l'Occupation. Breton, accompagné parmi d'autres, par Victor Brauner et Jacques Hérold, quitte la salle, sans possibilité de recours face à la diatribe héroïque de Tzara, car le contexte politico-éthique du recueillement d'après guerre était incompatible avec le scandale surréaliste. Ce témoignage appartient à Sarane Alexandrian, reproduit dans Paola Décina Lombardi, « Il Surrealismo doppio la guerra », *Surrealismo 1919-1969 ribellione e immaginazione*, Roma, Editori Reuniti, 2002, p. 415-416.

¹³⁵ Il s'agit de la ligne adoptée par les surréalistes belges et surtout par Magritte. Dans ce contexte, Monique Yaari fait une remarque concernant les relations conflictuelles constatées entre les surréalistes belges et leurs homologues roumains, en positionnant le « surréalisme en plein soleil » aux antipodes du « surréalisme noir ». Il faut noter que les surréalistes de Bucarest profitaient de toute occasion pour manifester leur désaccord par rapport à l'entreprise belge. Voir Monique Yaari, « Le Groupe Surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles, [...] », *op. cit.*

¹³⁶ La dimension internationale était essentielle pour la situation du groupe en 1947, affecté par des scissions multiples. Le conflit principal est déclenché à l'intérieur du mouvement par les Surréalistes Révolutionnaires qui voulaient maintenir leur adhésion au Parti Communiste. Cependant, cette adhésion avait cessé d'être un desideratum pour la branche surréaliste dirigée par Breton. Dans une lettre ouverte adressée aux surréalistes révolutionnaires, Breton insiste sur l'importance de la dimension internationale du surréalisme : « Je n'avais encore jamais entendu parler de surréalisme 'français'. Cette conception vraisemblablement héritée d'un parti communiste français, marque déjà, à elle seule, une grave déviation. Le surréalisme entend ne se départir à aucun prix de la ligne internationale qui est la sienne. ». Voir André Breton, « Lettre ouverte aux participants des réunions du 31 mai et du 14 juin », *apud* Carole Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*, *op. cit.*, p. 215.

¹³⁷ Pour une analyse très subtile de la position critique de Breton par rapport à ses adversaires idéologiques, voir Elsa Adamowicz, *Ceci n'est pas un tableau. Écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004.

l'autre, sans oublier de signaler une certaine intolérance envers le surréalisme figuratif « académisé » pratiqué par Dali.

Par la suite, le mythe de l'homme nouveau constitua la plateforme de l'exposition, dans un effort de ressembler les adeptes du mouvement. Conçue par André Breton et Marcel Duchamp sous la forme des douze autels successifs, organisés en fonction des signes du zodiaque et d'un bestiaire précis, l'exposition réunissait 87 artistes de 24 pays. En bonne tradition surréaliste, elle devrait émerveiller, gêner et scandaliser d'un seul coup.

Celui qui traversera la salle des superstitions, qui franchira l'épreuve de la pluie, qui parcourra le dédale des alvéoles, qui dans un univers où tout est signes, suivra le chemin de ces symboles, aura gagné quelque-chose de lui-même et du monde. En effet l'Exposition ne montre pas seulement des œuvres littéraires ou plastiques. Elle en exprime le pouvoir, la manifestation dans la vie. Un tableau, une sculpture, un poème livrent bien plus qu'une émotion esthétique. Ils créent un mythe.¹³⁸

Les participants roumains étaient Victor Brauner (« Cérémonie », « Deuxième naissance », « Le Loup-Table », « Congloméros », l'autel « L'Oiseau Secrétaire ou Serpente ») et Jacques Hérold¹³⁹ (« L'Échange », « Cristallisation de la forêt » et l'autel pour le mythe d'André Breton, « Les Grands Transparents »¹⁴⁰). Le groupe « Infra-noir » avait envoyé la plaquette *Le Sable Nocturne*, description d'un jeu collectif à performer en pleine obscurité. Son but était de découvrir des objets dispersés dans une pièce plongée dans le noir et de les décrire moyennant des techniques comme « le surautomatisme » et « la surcompensation poétique du moi ».

Les axes de l'exposition¹⁴¹ traduisent l'orientation du mouvement à un moment très précis de son évolution, nous dévoilant un surréalisme plus permissif aux influences de

¹³⁸ Blaise Alan, « L'Exposition Internationale du Surréalisme », article introductif au *Catalogue* de l'exposition.

¹³⁹ Dans la *Préface* au catalogue de l'exposition de Jacques Hérold, organisée à la Galerie des Cahiers d'Art en 1947, Breton lançait déjà une critique incisive du réalisme socialiste, des « peintres des profondeurs des mines » et présente Hérold comme un « peintre des profondeurs de l'inconscient ». « Et silence aux pires sourds qui dénoncent aujourd'hui le non-dire dans l'art, aux enlisseurs patentés, aux vieux crocodiles qui prohibent le non-imitatif 'sans rapport avec le réel' [...] à ceux qui par haine de plus en plus délirante du plein-air physique et mental, se pourlèchent à l'espoir d'expédier les peintres 'dans le fond de mines' pour leur permettre de réaliser 'l'effort pratique avec le peuple'. Assez à tout jamais avec les portraits de dictateurs et de généraux, assez des grézueries à pleurer. » Cf., André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 202.

¹⁴⁰ Dans un entretien avec Michel Butor, le peintre Jacques Hérold décrit sa propre contribution à l'exposition de 1947. « On avait décidé qu'il y aurait un labyrinthe avec des niches où seraient exposés des objets votifs. J'avais fait une sculpture représentant un 'Grand Transparent', ce mythe de l'homme futur que Breton avait décrit dans ses *Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme* [...], Le Soleil, La Lune, dans la tête une perspective de cristaux, une main brûlant, l'autre tenant un fil à plomb à l'envers, signe de l'antigravitation, le ventre creux, avec un miroir dans lequel on se voit tout petit et à l'envers, et à côté de lui sa nourriture : les deux hémisphères comme des œufs sur un plat. » Voir Christine Poullan [éd.], *Jacques Hérold et le Surréalisme*, Marseille, Éditions du Musée Cantini, 2010, p. 162.

¹⁴¹ Concernant la réception de l'Exposition, la critique l'accuse d'avoir un caractère trop ésotérique, un air kitsch et désuet, tout en signalant son propre attachement à la peinture anecdotique, trop peu pratiquée par les surréalistes. Malgré son intention déclarée de renouvellement du mouvement, la critique la voit plutôt dans sa phase terminale. Voir Elza Adamowicz, « Art et Idéologie dans le surréalisme d'après-guerre. Entre réalismes et

l'abstraction qu'avant la Guerre, mais dans sa version lyrique, expression de la liberté gestuelle, un art des émotions, opposé à l'abstractionnisme géométrique, art plutôt cérébral. L'élément ésotérique et alchimique, qui a longtemps préoccupé Breton et Brauner, reçoit lui aussi une place centrale dans la redéfinition du mouvement.

Profondément critiquée de tous les côtés¹⁴², y compris par ses propres adeptes qui lui reprochaient le décalage trop prononcé entre la vision picturale et poétique de l'automatisme, l'Exposition avait réussi, en fin de compte, à dresser un bilan du surréalisme et à proposer le dépassement de son propre mythe. La préoccupation de Breton pour transformer le mouvement en une modalité de création d'un mythe collectif, qui puisse être une libération de l'homme, est un projet de longue date, qui remonte jusqu'en 1935, l'année de la « Position politique du surréalisme ».

En 1947, on est en plein mythe social, mais aussi dans l'antichambre d'une vision autre de la révolution. Le pouls de l'exposition se trouve entre le sucre de marbre de Duchamp et le loup-table de Brauner. Objets surréalistes qui contiennent leur propre contradiction, un effort synchrétique de deux visages de la révolution livrés par un seul geste. Ils font écho au doublet esthétique théorisé par Walter Benjamin, tendance de l'art révolutionnaire de seconder métonymiquement le mécanisme et l'évolution politique. L'objet créé détruit est porteur de tension, et c'est seulement par un tel geste que la synthèse surréaliste devient possible. Pas au niveau de la communauté. Comme le suggère Sartre¹⁴³, plein de condescendance, engagé dans la réalité, dans la lutte, dans la vie, le surréalisme n'a pas attiré un seul travailleur à son Exposition de 1947.

En définitive, bien que le contexte socio-politique entraîne l'échec de l'engagement surréaliste, cet échec était également compris dans les couches internes de l'évolution idéologique du mouvement. Selon Laurent Jenny :

abstractions », *Intellectuel surréaliste (après 1945)*, Actes du séminaire du Centre des Recherches sur le Surréalisme, Paris, coll. « Les Pas Perdus », 2008, p. 185.

¹⁴² À titre d'exemple, nous reproduisons ici quelques réactions à l'Exposition de 1947 afin d'illustrer le ton de ce que Breton appelait la « Lumpenkritik » et qui affichait une mine nationaliste : « Il y a le bataillon des esthètes qui discutent gravement derrière leurs lunettes [...] Généralement ils s'entretiennent en de rudes idiomes qu'un linguiste reconnaîtrait sans doute comme appartenant à l'Europe orientale. Quand d'aventure, ils parlent français, on ne les comprend guère mieux... Mais où sont Voltaire et Molière ? » (*Quel*, 15 juillet 1947) ; « La mise en scène de la salle des superstitions fait penser invinciblement (!) au Musée Grévin. » (*Carrefour*, 16 juillet 1947) ; « Après avoir versé à la porte de la galerie Maeght un droit d'entrée de 50 francs et payé 250 francs le catalogue, l'on peut nourrir déjà quelque admiration pour ces rêveurs singulièrement éveillés. » (Max Favaletti, *Dimanche*, 20 juillet 1947) ; « C'est confortablement installé, très chère l'entrée où se pressent mille petits jeunes gens très swing, qui ont appris assez récemment que le Surréalisme avait existé. » (Georges Limbour, *Action*, 25 juillet 1947.) ; Voir : *Tracts surréalistes*, Tome II, Section 2, En consultation : http://melusine.univ-paris3.fr/Tracts_surr_2009/Tracts_2_2009.htm#Top.

¹⁴³ « Mais les surréalistes n'ont aucun lecteur dans le prolétariat. [...] Leur public est ailleurs, dans la bourgeoisie cultivée, et le P.C. ne l'ignore pas, qui les emploie simplement à porter le trouble dans les milieux dirigeants. », Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 192.

[...] « la » politique des surréalistes se déploie selon deux calendriers qui ne se recoupent que partiellement : celui de l'alignement ou non sur des positions doctrinales externes à lui, et celui de sa propre évolution idéologique. La marxisation du surréalisme intervient ainsi à un moment où les surréalistes n'ont plus d'illusions sur leur reconnaissance par le Parti communiste français.¹⁴⁴

Breton, virant vers le socialisme utopique, avait déjà reconsidéré son adhésion, et les surréalistes roumains – de plus en plus captifs dans l'espace est-soviétique – n'ont pas tardé à figurer sur la liste des indésirables. Bien que l'exposition devienne le pivot autour duquel le Parti Communiste a construit son accusation de l'art abstrait¹⁴⁵, elle est aussi une confirmation de l'épuisement des enjeux révolutionnaires du surréalisme. Son capital révolutionnaire entre dans une étape de dissémination sur le plan européen, par la formule Cobra ou, sur la scène américaine, par l'apparition du Action Painting¹⁴⁶.

Dans le contexte roumain, une fois dépassée l'époque des illusions, les nouvelles découvertes techniques : *la dialectique de la dialectique*, *l'objet objectif offert* (« ooo ») ou bien *l'anti-oedipianisme* étaient une tentative d'autonomie et faisaient figure de révolution. Ion Pop fait une remarque extrêmement subtile par rapport à Gherasim Luca : « Si le surréalisme l'a conduit vers des convictions communistes, le communisme réel l'a déterminée à se retirer dans le surréalisme »¹⁴⁷. Les grands dissidents, Aragon et Eluard, l'ont compris longtemps avant lui. Par son désir de devenir l'art officiel du Parti, cherchant l'implicite reconnaissance de la révolution surréaliste par l'instance suprême de légitimation officielle, le mouvement met en gage son propre contenu. On ne peut pas être communiste, tout en demeurant aux côtés de l'art, et la claustration de l'Europe soviétisée dans une ligne culturelle unique l'a démontré davantage.

¹⁴⁴ Laurent Jenny, *Je suis la révolution, Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, op. cit., p. 97-98.

¹⁴⁵ Pierre Daix retient dans ce sens la position d'Aragon, un des principaux détracteurs de l'Exposition, qui dénonce l'événement comme une intrusion des forces internationales, américaines en spécial, envisageant à installer le monopole d'un art privé de tout contenu. Pierre Daix, « Art et Politique », op. cit., p. 211.

¹⁴⁶ À propos de l'implosion du surréalisme et de sa dissémination ultérieure, voir Bernard Ceysson, « Art et Politique », *Les Années 50*, op. cit., p. 211 : « L'Exposition surréaliste de 1947 a aussi rendu tangible que le surréalisme en avait fini avec ses visées révolutionnaires. Breton, à cette date, est engagé dans un processus qui privilégie déjà l'illuminisme, les rêveries érotiques, porte attention à l'art brut, à la culture populaire, à l'art marginal. La transformation révolutionnaire n'est plus à l'ordre du jour du mouvement surréaliste, ce qui entraîne d'ailleurs des scissions et des débats aussi bien parmi les artistes du surréalisme révolutionnaire qui iront vers Cobra, qu'entre les Tchèques et les Français, par exemple. »

¹⁴⁷ Ion Pop, *La réhabilitation du rêve*, op. cit., p. 107.

2. 3. Le surréalisme sans frontières : épilogue de la révolution permanente

Dans ce qui suit nous avons identifié un épilogue de l'aventure surréaliste de Bucarest, subsumé à une série de stratégies individuelles de légitimation artistique, repérables spécialement chez les artistes qui ont choisi la voie de l'exile¹⁴⁸. Même si l'intervalle 1948-1951 tend à suggérer une apparente aphasie des surréalistes, en 1951 ils sortent de l'obscurité et s'engagent dans une correspondance très particulière avec André Breton sur l'évolution du mouvement surréaliste international et leurs propres préoccupations théoriques.

Preuve suffisante de la continuité de leur activité, le geste épistolaire inédit de la triade Luca, Trost et Păun vient confirmer une fois de plus leur engagement surréaliste qui, dans cette étape, éprouvait un déplacement métonymique, identifiant le mouvement surréaliste à la personnalité de Breton. Il faut néanmoins souligner qu'à cette époque du début des années 50, marquée par des conflits et des polémiques, comme l'*Aide-mémoire*¹⁴⁹ de Pastoreau, Breton lui-même s'écarterait peu à peu de la notion de groupe, donnant au surréalisme plutôt le sens d'une « aventure mentale ».

Le format du texte¹⁵⁰ varie d'une lettre à l'autre, alternant le style épistolaire fonctionnel avec la lettre-manifeste / d'adhésion et le mail-art. Malgré sa clandestinité, Gherasim Luca envoie en mars 1951 une enveloppe à Breton comprenant 13 planches et deux manuscrits, intitulés *Transpercer la Transparence* [...] ¹⁵¹. Les illustrations, chacune d'entre elles titrée et annotée au recto par Luca, étaient des cartes à bords festonnés, contrecollées de bandes scotch en diverses configurations, tandis que les 2 manuscrits autographes à l'encre

¹⁴⁸ Gherasim Luca et Dolfi Trost arrivent en Israël en 1951, afin de joindre chacun d'entre eux sa destination respective, Paris et les États-Unis. Paul Păun part pour l'Israël seulement en 1961, alors que Gellu Naum et Virgil Teodorescu restent à Bucarest.

¹⁴⁹ Texte de la rupture, *Aide-mémoire relatif à l'affaire Carrouges*, rédigé par H. Pastoreau le 28 février 1951 est une prise de position nette contre le surréalisme : « [...] l'affaire Carrouges, abcès révélateur de maux chroniques dont souffre le Surréalisme : l'opportunisme à l'égard d'une audience frelatée et, complémentarément, l'abandon progressif de la position révolutionnaire ». L'affaire Carrouges éclate en février 1951 lorsque Michel Carrouges, écrivain catholique et analyste du surréalisme décide de prononcer au Centre Catholique des Intellectuels Français une conférence avec le titre « Le surréalisme est-il mort ? ». Le scandale éclate et le 16 mars 1951 André Breton et Benjamin Péret publient « L'Affaire Pastoreau & Cie (tenants et aboutissants) », une réponse aux « inexactitudes de fait qui sont au nombre de 14 dans les seize pages de l'Aide-Mémoire ». Voir *Tracts surréalistes*, Tome II, *op. cit.*

¹⁵⁰ Les lettres font partie du Fonds André Breton de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet et elles sont également consultables en reproduction numérique : <http://www.andrebretton.fr/>. En ordre chronologique, il s'agit de : Gherasim Luca, « Transpercer la transparence. Compte-rendu plastique sur ma participation personnelle à la première manifestation surinternationale du surréalisme le 18 mars 1951 entre 6 et 7 (heure de Paris) » (18 mars 1951, Jaffa), Dolfi Trost, « Compte-rendu pour le rendez-vous mental du 18 mars 1951 entre 6 et 7 heures du soir (heure de Paris) entre André Breton (Paris), Ghérasim Luca (Jaffa) et Paul Păun (Bucarest) » (mars 1951, Jaffa), Paul Păun (Yvénez) « 18 Mars 1951 » (Bucarest, 8 avril 1951,), Gherasim Luca, Dolfi Trost, Yvénez, « Adhésion à distance » (17 juin 1951 Jaffa), Dolfi Trost, « L'Âge de la rêverie » (juillet 1951 Jaffa). Dans sa dernière lettre adressée à Breton, en août 1951 depuis Tel-Aviv, Trost fait part de sa séparation violente de Gherasim Luca, suite à un conflit d'opinions concernant ses thèses surréalistes, et de ses intentions de prendre un rendez-vous avec Breton à Paris.

¹⁵¹ Gherasim Luca, *Transpercer la transparence*, *op.cit.*, en consultation : <http://www.andrebretton.fr/>.

verte servent de texte de garde, attirant l'attention sur la réalisation de l'assemblage et sur l'importance du moment historique¹⁵² de la manifestation « surinternationale », nouvelle étape du mouvement révolutionnaire absolu.

L'évènement en question, c'est-à-dire « le rendez-vous transmental du 18 mars 1951 entre 6 et 7 heures du soir », réunissait d'un part, Breton (Paris) et de l'autre, les surréalistes roumains Luca et Trost (Jaffa) et Păun (Bucarest). Chacun des participants actifs avait sa propre scénographie par rapport à cette intervention médiumnique dérivée de la pratique surréaliste de l'automatisme, assumant le geste de la transcription, du « compte-rendu », comme un acte artistique à part entière. Comme pour la *Dialectique de la dialectique*, Luca reproduit sans parcimonie les coordonnées de son exercice de retraite spontané du monde diurne¹⁵³ et de fusion avec le monde révolutionnaire, un vrai délire hypnotique ambulatoire¹⁵⁴, dont l'antichambre photographique seraient les 13 cartes scotchées :

La transparence aérienne du matériel dont je me suis servi pour signaler ce message, son exigence technique d'être porté à la bouche, avant de le tracer dans l'espace [...], le côté humoristique le timbre poste que présente ce même matériel et l'enveloppe à cachet avec le souffle avant de le jeter dans la boîte, tout cela montre avec une clarté parfaite, presque tautologique, que mes 6 et 7 signes-ventouses [...] ont enregistré avec la précision d'un séismographe ce qui se passait ce 18 entre 6 et 7 heures du soir dans le monde de l'ubiquité, de l'humour infra-noir et de la révolution [...].¹⁵⁵

Il faudrait, donc, mesurer l'importance du texte à partir de deux perspectives superposées: l'échantillon de mail-art de Luca rappelle ses *cubomanies* et crée le pont vers sa période Infra-noir, tandis qu'il laisse transparaître au-delà de ses couches surréalistes, une trajectoire individuelle d'artiste qui fait peau neuve, et qui culminera avec ce que Deleuze¹⁵⁶ appelle une « poétique du bégaiement »¹⁵⁷.

La même année, au mois d'août, Dolfi Trost rédige *L'Age de la rêverie*¹⁵⁸, compte-rendu du « rendez-vous transmental », issu sous la forme d'un bilan de la situation précaire du

¹⁵² « L'importance historique qu'on peut accorder au premier rendez-vous mental, point de départ pour une prochaine séance plénière à distance de notre mouvement surréaliste absolu. » *Ibidem*.

¹⁵³ Breton fait lui aussi référence à ces « états seconds » : « Ce qui nous a passionnément intéressés en eux [les états seconds] c'est la possibilité qu'ils nous donnaient d'échapper aux contraintes qui pèsent sur la pensée surveillée. », André Breton, *Entretiens (1913-1952)* [1952], Paris, Gallimard, 1973, p. 85.

¹⁵⁴ La poursuite de cet état second, de transe, n'était pas une pratique nouvelle parmi les surréalistes. L'automatisme était par excellence le moyen à l'aide duquel on parvenait à se distancer du monde réel, vers une synthèse du moi et, plus important, vers un état d'extase lucide.

¹⁵⁵ Gherasim Luca, *Transpercer la transparence*, op. cit., Note I.

¹⁵⁶ Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il », in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 135-143.

¹⁵⁷ Dans le dossier Luca, à la Note II on retrouve le passage en question : « Pendant mes démarches automatiques [...] je me suis arrêté tout près d'un réverbère pour noter ces quelques lignes que je reproduis ici pour vous à cause de leur signification évidente : il est tout près, il est prêt, il le prennent et me le prête, ils prennent le temps, le temps est près, tout près de mes dents, je le prétends, je prétends le temps, tout est prêt, le près, le lointain et leur printemps », Gherasim Luca, *Transpercer la transparence*, op. cit.

¹⁵⁸ Dolfi Trost, lettre adressée à André Breton. Voir: <http://www.andrebretton.fr/>.

surréalisme et de la cause révolutionnaire, qui se retrouvaient, selon lui, érodées progressivement par des crises plus récentes et par des causes internes¹⁵⁹ qui auraient entraîné le blocage du mouvement. Les enjeux de cette lettre-manifeste déployée sur 76 pages manuscrites convergent sur une question clé, « Où va la révolution ? »¹⁶⁰, avec le corollaire : les surréalistes, sont-ils devenus « leurs propres naïfs »¹⁶¹ ? Peu étonnant pour ce philosophe par vocation du mouvement de Bucarest, la solution à thèse fait écho aux influences du romantisme révolutionnaire allemand « rehaussé »¹⁶² et adapté aux impératifs de l'époque, à travers une vision nouvelle (« rêverie active », « pessimisme agressif », « hasard collectif ») du geste surréaliste.

Même si la conjonction du surréalisme avec le romantisme¹⁶³ n'a pas été une découverte nouvelle, et encore moins un acquis personnel de Trost, il nous semble important de souligner le fait que cet alignement est plus visible dans les moments plus ambiguës de l'adhésion. Les constats théoriques de Trost dénotent l'épuisement du mouvement de l'intérieur, sommé de constater la transformation de ses propres tables de la loi en vices structuraux. Du coup, le socialisme poétique célébré par les surréalistes sous la forme de la fameuse expression de Lautréamont « La poésie sera faite pas tous et non par un seul » serait un premier vice, tandis que la devise de Rimbaud « changer la vie » en serait un autre. Selon Trost, le changement s'est déjà produit et il faut en prendre conscience : « la poésie sera faite par nous », « parce que notre vie a changé »¹⁶⁴.

En fin de compte, l'épilogue surréaliste de la triade Luca, Trost, Păun, se veut une continuation de l'aventure surréaliste, mais dans une formule autre, assumée différemment, écho au fameux « séparons-nous » d'Artaud¹⁶⁵, geste légitimateur et revendication de la

¹⁵⁹ « Ce n'est pas à l'aspect manifeste de ce que l'on pourrait appeler vulgairement les récentes crises du surréalisme que doivent se diriger les lueurs du moment, mais sur les causes réelles, cachées qui ont provoqué une constriction générale indéniable, dont nous sommes les premiers à ressentir les effets. » Dolfi Trost, « L'Âge de la rêverie », *op. cit.*

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*. Dans le texte : « nous transformer progressivement en nos propres naïfs ».

¹⁶² *Ibidem*, « C'est la thèse romantique mais rehaussée à son degré d'actuelle nécessité qui triomphe. »

¹⁶³ À partir de la distinction que font les sociologues Michaël Löwy et Robert Sayre entre six types de romantisme, Carole Reynaud Paligot remarque à son tour : « Ainsi, le surréalisme s'apparenterait au romantisme révolutionnaire / utopique et oscillerait entre la tendance marxiste et la tendance libertaire. » Michaël Löwy, Robert Sayre, *Révolte et mélancolie, le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, p. 21.

¹⁶⁴ Dolfi Trost, « L'Âge de la rêverie », *op. cit.*, « La clameur exigeant à changer la vie comme la forme concrètement poétique de l'interprétation du monde, passe maintenant à un autre degré, parce que notre vie a changé par l'apparition d'une nouvelle race spirituelle, placée bien au dessus des races biologiques, économiques ou artistiques, à tel point qu'il nous devient important de dire que la poésie doit être faite par nous. » [Surlignage dans le texte en original].

¹⁶⁵ Lettre d'Artaud à Max Morise, du 16 avril 1925. « Je ne vois pas pour ma part, un autre but immédiat, un autre sens actif, à donner à notre activité que révolutionnaire, mais révolutionnaire bien-entendu dans le chaos de l'esprit, ou alors séparons-nous. », Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Tome 1, Paris, Gallimard, p. 86.

liberté absolue. Le surréalisme avait consommé les illusions du socialisme poétique¹⁶⁶ et, débarrassé de la pesanteur de cet « au service de » (*Le Surréalisme au service de la révolution*), il devait se remettre à la recherche d'une révolution.

Certes, Trost ne le savait pas à ce point, mais cet héritage de l'avant-garde et l'impasse de l'autogestion de l'acte créateur, aussi bien que la nécessité de dépassement du socialisme poétique, seront pris en charge par le structuralisme, avatar d'« un communisme de l'écriture »¹⁶⁷, aventure avec laquelle le champ artistique roumain ne réussira pas à se synchroniser, étant captif dans le communisme réel.

3. La condition communiste de l'avant-garde : une identité en porte-à-faux

3. 1. L'avant-garde comme plateforme du triomphe socialiste

L'effervescence de l'activité artistique des surréalistes de Bucarest, tolérés pendant la période de confusion politique, ainsi que les enjeux esthétiques de l'avant-garde seront progressivement confisqués par le même parti qui les a cautionnés. Leur activité se poursuit sur le fond d'un double isolement politique¹⁶⁸, par rapport à l'État et par rapport à l'Ouest, sans compter l'isolement culturel face à l'opposition représentée par les écrivains agréés par le Parti. Un tel positionnement rend vulnérable et facilite l'implémentation d'une forme spécifique d'idéologie qui joue sur le plan de l'unification culturelle et du nivellement des alternatives. En même temps, la propagande du Parti Communiste se manifeste contre les valeurs « occidentales »¹⁶⁹ de l'art et court-circuite ses réseaux de transfert culturel et de fonctionnement collectif, ce qui vaut pour une destitution des motivations essentielles de

¹⁶⁶ On fait référence à l'interprétation que Laurent Jenny donne à l'automatisme et à l'expression d'Isidore Ducasse. Selon Jenny, Breton serait responsable d'avoir reformulé la devise en question en termes politiques et d'avoir traité l'inconscient comme un bien collectif. « Effectivement en tant que 'ressource', ce dernier apparaît comme une sorte de propriété collective, un 'patrimoine commun', dont la jouissance doit être également partagée par tous les hommes. En tant que processus créateur, l'inconscient se trouve assimilé à un moyen de production, qui aurait été confisqué par les artistes à leur seul profit, et qui devrait être remis à la disposition de tous. C'est prôner d'une forme de communisme poétique qui découlerait logiquement de la découverte essentielle du surréalisme : l'automatisme. », Laurent Jenny, *Je suis la révolution, Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, op. cit., p. 104-105.

¹⁶⁷ Pour des détails sur ce point, voir Vincent Kaufmann, *La faute à Mallarmé, L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, 2011, p. 91 et p. 131-138. Selon Kaufmann, expression « communisme de l'écriture » de Maurice Blanchot fait écho au « 'mot d'ordre' ducassien : 'la poésie doit être faite pas tous et non par un seul', qui transite des surréalistes à *Tel Quel* en passant par les situationnistes. L'horizon de l'avant-garde, c'est une communauté (un communisme) à venir [...] un désir de partage mis en acte au niveau de l'expression. » Voir Vincent Kaufmann, « L'arrière-garde vue d'avant », dans William Marx [éd.], *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004, p. 27.

¹⁶⁸ On dirait qu'un double mur sépare le pays du monde occidental, derrière l'Armée Rouge à partir de 1944 et sous le « protectorat » de la République Populaire Roumaine proclamée en 1947.

¹⁶⁹ Voir Magda Cârneci, « Evreii în avangarda românească », op. cit., p. 158.

l'avant-garde¹⁷⁰. Dans son ouvrage emblématique, *Art et Pouvoir en Roumanie* [...], Magda Cârneci souligne un détail important pour la compréhension plus nuancée du mécanisme de propagande. Selon elle, à partir de 1945 les campagnes publiques d'expulsion symbolique des écrivains sont déjà mises en marche et « la liste des écrivains morts le 23 août 1944 »¹⁷¹, au moment du coup d'état, est rendue publique. Anodin, en apparence, par rapport à la série presque infinie d'épurations orchestrées par le Parti jusqu'à la chute du régime, ce détail nous dévoile les tensions d'un moment historique extrêmement chargé de significations et nous aide à saisir la toile de fond d'une scène artistique assiégée. Le champ culturel était très polarisé entre les franges des courants dominants de l'entre-deux-guerres, notamment : les traditionalistes, les adeptes d'un modernisme esthétisant et les avant-gardistes, d'une part, et le nouvel ordre culturel du réalisme socialiste, de l'autre.

Ce chapitre se propose de suivre le virage soviétique de l'avant-garde, de la révolution surréaliste à l'art de propagande, et de nuancer l'impact de cette transition sur l'image de l'avant-garde, transformée en bête noire du régime communiste. Validant une image négative de l'avant-garde, le régime soviétique ratifiait sa propre politique culturelle, engagée à promouvoir l'art du présent (progressiste et anti-impérialiste) et à combattre l'art du passé (bourgeois et décadent). Ainsi, avec une portée supplémentaire pour la sphère des publications artistiques et littéraires, nous allons nous intéresser au rapport de l'art de propagande à l'esthétique de l'avant-garde pendant l'épisode de transformation communiste de la société, tel qu'on peut l'identifier à l'échelle locale dans la Roumanie soviétique des années 40-50.

Dans le contexte qui est le nôtre, l'intérêt pour les publications a une motivation supplémentaire, puisque, au-delà de leur valeur documentaire, les publications sont le support des modifications du champ culturel qui enregistrait l'ascension du communisme en temps réel.

Pendant la période d'ambiguïté politique, le manque de spécialisation des publications¹⁷² favorisait la dissémination très hétérogène de l'information culturelle vers des revues qui n'avaient pas cette orientation, et qui au contraire, capitalisaient des fonctions

¹⁷⁰ « A totalitarian order opposes avant-garde art not only by official and concrete acts, for example, preventing the import of foreign products of that art or the exhibition of rare or accidental indigenous product, but also by first of all creating, almost unwillingly a cultural and spiritual atmosphere which makes the flowering of that art, even when restricted to marginal and private forms, unthinkable and even more materially impossible. » Renato Poggioli, « The Avant-garde and politics », dans *Yale French Studies*, n° 39, « Literature and Revolution », Yale University Press, 1967, p. 186.

¹⁷¹ Magda Cârneci, « Evreii în avangarda românească », *op. cit.*, p. 20.

¹⁷² Pour une analyse très documentée de l'évolution du champ des publications littéraires, voir Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, *op. cit.*

politiques. D'autant plus, ce manque de spécialisation faisait partie de l'assemblage légitimateur du Parti Communiste qui encourageait la déprofessionnalisation de l'espace de débat public, stratégie très favorable à la consolidation de son embargo culturel. Selon le regard sociologique de M. D. Gheorghiu¹⁷³, la dédifférenciation professionnelle, entendue comme une limitation de l'autonomie professionnelle, était une manière très efficace d'assurer l'unité monolithique du Parti. Pour le dire autrement, le Parti n'avait pas la moindre intention de limiter les questions de politique culturelle au simple espace des revues culturelles. De surcroît, cette stratégie lui permettait de surveiller et, implicitement, de sanctionner toute tentative de séparation entre l'élite du parti et l'élite littéraire ou artistique, ou bien de limiter la reproduction d'une « élite », en général.

Rappelons que le champ culturel et en particulier le champ littéraire était également très autonomisé et, par conséquence, il enregistrait faiblement les événements politiques. Des revues spécialisées sur des questions culturelles paraissent à partir de 1947 (*Contemporanul*, *Revista literară*). Elles assument ouvertement la ligne idéologique du Parti et comblent le vide, installé après l'écartement de la « culture ennemie », avec un art idéologique. La revue *Flacăra* [La Flamme], organe de l'Union des Syndicats des Artistes et Écrivains, prend en charge le commandement idéologique en 1948¹⁷⁴, se légitimant en tant que « revue d'éclaircissement et régénération idéologique ». Seulement en 1954, les arts gagnent leur propre tribune, la revue *Arta Plastică*, une fois les campagnes de la « culture à sens unique » ou celle de la « centralisation de la culture »¹⁷⁵ conclues et consolidées. Dans ce contexte, l'apparition d'une revue consacrée à l'art nous indique qu'on avait déjà affaire à un champ de revues plus stable, tributaire d'un paradigme esthétique unique, de la diversité contrôlée.

Dans une série d'enquêtes, intitulée « Où va la culture ? Grande enquête concernant nos personnalités littéraires », publiée dans *Tribuna Poporului*¹⁷⁶ [La Tribune du Peuple] entre décembre 1944 et février 1945, on compte 22 écrivains qui répondent. Parmi eux se trouvait également Sașa Pană, dont la conversion au communisme avait suscité au début une certaine

¹⁷³ Mihai Dinu Gheorghiu [éd.], *Littératures et pouvoir symbolique*, op. cit., p. 31.

¹⁷⁴ L'année 1948 comprend également deux événements extrêmement importants pour la configuration du champ artistique, marqué par la nationalisation. Ainsi, l'Exposition annuelle d'État est consacrée à l'art socialiste, tandis que l'Exposition du groupe « Flacăra », première exposition du pouvoir, devient la plaque tournante de l'art prolétarien et « reflète le moment d'aggravation de la lutte entre les conceptions et les techniques nouvelles et anciennes de l'art » *Apud* Magda Cârneci, « Evreii în avangarda românească », op. cit., p. 39. L'année même on dénonce les accords culturels avec la France par l'entremise d'une campagne publique « contre le cosmopolitisme » et la censure des importations culturelles devient un état de fait. *Ibidem*, p. 33.

¹⁷⁵ Toutes ces campagnes sont prises en charge *in extenso* par Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, op. cit.

¹⁷⁶ Enquête publiée dans *Tribuna poporului*, menée par Dan Petrașincu entre décembre 1944 et février 1945.

vague de méfiance, et qui synthétise le nouveau rôle de l'artiste-citoyen dans l'espace public :

[...] L'écrivain roumain doit embrasser les nouveaux changements [...] bien qu'il ait dû le faire depuis hier et hâter leur arrivée [...] du 23 Août. Je trouve que c'est mon devoir de remarquer parmi tous ces artistes combattants la présence de presque tous les responsables des revues d'avant-garde et même celle de quelques-uns de leurs collaborateurs [...]. Ils sont les amis : Scarlat Calimachi, Ion Călugaru, Dan Faur, Barbu Florian, M. H. Maxy, Jules Perahim, Stefan Roll et le sous-signé de *Punct*, *Integral*, *Unu*, *Alge*, *Radical*. Leur cheminement de la littérature et l'art protestataire, formel au début, vers une modification de fond : le réalisme socialiste – voici le terme qui deviendra plus tard un courant littéraire ... , est le même que celui d'Aragon, Paul Eluard, Salvador Dali. [...]¹⁷⁷

Toutefois, cette période d'ambiguïté du pouvoir exige une forme de repli critique, même à une forme de caution, lorsqu'on affronte des formules fortes et mitigées, telles les collaborations ou le ralliement, l'adhésion, le compagnonnage ou bien l'engagement par rapport à une idéologie. Ce type de bonne distance devrait intervenir surtout quand il s'agit d'un parcours, qui renvoie dans la plupart des cas aux concessions ou aux palinodies. Si Gheorghe Dinu¹⁷⁸ – le surréaliste Stephane Roll – reniait, pour sa part, son œuvre avant-gardiste de manière violente, l'appelant une « fausse avant-garde »¹⁷⁹, la transition de Sașa Pană n'a pas été aussi nette.

Sa posture à l'intérieur du paysage journalistique roumain met en évidence la manière dont les personnalités de la gauche militante, spécialement ceux avec un passé non-conformiste, se regroupent autour des revues alignées idéologiquement, mais consacrées en apparence à l'expression libre, telles *Orizont* [Horizon] ou *Revista Literară* [La revue littéraire]. De plus, comme le souligne Ion Pop, l'espace des publications était soumis à une suite de contorsions idéologiques, dues en grande partie au fait que, d'un côté, le système prétextait épauler l'engagement démocratique au nom de la liberté, bien que « les militants sincères pour une société plus juste » fussent les victimes de « pièges horribles »¹⁸⁰, tandis que, de l'autre côté, il mettait en place un mécanisme d'appui, devant assurer que

¹⁷⁷ Réponse de Sașa Pană à l'enquête de Dan Petrașincu, *Tribuna poporului*, décembre 1944.

¹⁷⁸ Au début des années 30, la personnalité de Stefan Roll était déjà très controversée, fortement affectée par ses ambitions personnelles et par quelques trahisons successives. En fait, c'est lui qui avait déclenché un des conflits les plus retentissants ayant touché le monde de l'avant-garde locale et son image internationale. Il s'agit de son implication dans la publication d'un numéro spécial du *Der Sturm* (août 1930), dédié à l'avant-garde roumaine. Les 11 pages du dossier avaient été rédigées par Roll, sans aucun matériel iconographique et sans aucune référence à la peinture. Bien que le style de rédaction ait été celui d'un dilettante, il avait également dressé une fausse image de l'avant-garde, mouvement au sein duquel il s'était accordé une place surdimensionnée. Voir Mădălina Lascu, « Postface », *Epistolar avangardist* [Epistolaire avant-gardiste], Bucarest, Éditions Tractus Arte, 2012, p. 316.

¹⁷⁹ *Apud* Ion Pop, « Préface », *Ibidem*, p. 8.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 7.

« l'engagement interrogatif-novateur cède la place à l'affirmation sans réserves, [...] à l'acceptation conformiste, sous l'emprise de la dictature idéologique »¹⁸¹.

Dans ce contexte, la rubrique gérée par Sașa Pană dans la revue *Orizont*, qui se voulait un projet de réhabilitation, sous les nouveaux auspices, de l'avant-garde et de la fronde novatrice, est l'écran sur lequel se projette l'épuration stylistique auto-prescrite. Le résultat est un véritable exercice de traduction et d'adaptation de l'avant-garde, voire d'une série de textes potentiellement condamnables en raison de leur nature bourgeoise, à l'idiolecte socialiste.

La série de « récupérations » fait son début avec un article sur Maïakovski, pour continuer aléatoirement avec les grandes figures de l'avant-garde : Tzara, Ilarie Voronca, Mihail Cosma, Ion Călugăru, Fundoianu, Max Blecher, Jules Perahim et même Chagall et Apollinaire. Sans grandes ambitions critiques, mais visiblement au service d'une rhétorique populiste, Sașa Pană construit ses portraits-essai en insistant sur les détails biographiques de parcours qui avaient fixés les figures emblématiques de la modernité dans la conscience publique. Pour ce faire, il recourt à deux niveaux de réception, essentiels pour leur réhabilitation. Rien n'est choisi au hasard, puisque – en premier lieu – Sașa Pană n'arpente que de grandes biographies, des personnalités exemplaires, une humanité illustrative pour son époque, qui, et c'est l'auteur qui le souligne, a contribué au progrès contemporain embrassant la nouvelle esthétique des masses. A titre d'exemple, Fondane est décrit comme un prophète, « l'homme nouveau de l'Europe » et « dans ses poèmes souffre l'humanité entière ». Ce sont des garanties suffisantes pour le référencer en tant qu'agent émancipateur de la culture roumaine, bornée à l'époque où il était un membre actif de « l'antegarde »¹⁸² entre balkanisme et *semanatorisme* des traditionalistes. Il utilise le même procédé de re-canonisation bien tempérée pour présenter Tzara¹⁸³, en faisant appel cette fois à quelques touches nationalistes qui justifient l'éloge de « notre compatriote », un roumain « suprême révolté », « créateur d'une nouvelle ante-garde », « exemplaire de haute valeur humaine », partie « de la tribu des

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² « Ce n'est pas chose facile d'écrire sur B. Fundoianu, l'épéiste d'opinions, [...] l'auteur de scénarios cinématographiques d'ante-garde, le philosophe créateur de problèmes, ne peut pas être réduit à quelques lignes. [...] Il a été rédacteur de *Integral* à Paris, revue de synthèse moderne, qui a représenté l'ante-garde en littérature et les arts entre 1925-1928 [...] », Voir Sașa Pană, « De la B. Fundoianu la Benjamine Fondane », *Prezentări*, op. cit., p. 51-71.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 93-105.

poètes engagés »¹⁸⁴. Le caractère prophétique de la culture roumaine est à l'honneur, « le dadaïsme étant le seul mouvement qu'on n'a pas emprunté à l'Ouest »¹⁸⁵.

L'invocation de la rubrique de Sașa Pană a quand même une double importance pour cette démonstration, puisque au-delà de sa valeur documentaire, d'arrière-plan pour tout relevé concernant les transformations de l'espace des revues autochtones dans sa durée, il y a un autre aspect sur lequel il faut s'arrêter. On le sait déjà, l'entreprise de Sașa Pană de diffuser un visage restauré de l'avant-garde et de ce fait, de la présenter comme une pièce d'anthologie, est restée au stade de projet éditorial en raison des circonstances politiques. Or, son effort de rendre l'avant-garde publiable, et l'échec qui vient avec ce défi, n'est qu'une étape de la spectralisation progressive du mouvement et un rappel qu'au-delà de l'année 1947, on a affaire au négatif de l'avant-garde. Sans vouloir se laisser tenter par une surinterprétation de cet épisode et du rapport entre ce volume in vitro et la réception ultérieure de l'avant-garde par le régime socialiste, il semble juste de le traiter comme un co-produit de l'époque et comme un préambule des transformations consécutives qui ont affecté le cheminement de l'avant-garde.

Comme on a pu l'observer à partir de l'exemple de la posture concessive de Sașa Pană, le ralliement à la littérature socialiste n'a pas été un processus homogène et son image est restée très contrastée. Alors que, en apparence, ceux qui ont choisi la voie de l'exile ont été épargnés (la triade Gherasim Luca, Dolfi Trost et Paul Păun), dans l'ensemble, ce processus a été éclaté sur plusieurs tronçons. Il a pour le moins conditionné des biographies oscillantes, sans compter ses grands succès, les écrivains et artistes plus flexibles qui sont devenus des thuriféraires pur sang de la nomenclature, à l'instar de Maxy¹⁸⁶, Perahim¹⁸⁷, Teodorescu¹⁸⁸, avant-gardistes de longue date et occupants des positions privilégiées dans la hiérarchie de l'appareil du pouvoir.

En ce qui concerne le dénouement de cette relation engageante à plus d'un titre, entre les surréalistes et la politique, Ion Pop nous rend un canevas très objectif des alliances et des concessions mises en pratique par les ex-avant-gardistes. Ainsi le critique souligne :

[...] la décision des poètes comme Gherasim Luca, Paul Paun et D. Trost de quitter le pays dans les années 50, tandis que d'autres, tel Gellu Naum, ont dû se taire pour une longue

¹⁸⁴ Sașa Pană fait ici référence à la conférence donnée par Tzara à Bucarest, le 4 décembre 1946, « L'avant-garde littéraire et la Résistance française », publiée dans la revue *Orizont* [Horizon], III^e année, février, 1947.

¹⁸⁵ Sașa Pană, « De la B. Fundoianu la Benjamine Fondane », *op. cit.*

¹⁸⁶ Max Hermann Maxy a été le directeur du Musée National d'Art entre 1949 et 1971.

¹⁸⁷ Jules Perahim a été le rédacteur en chef de la revue *Arta Plastică* [L'Art plastique] entre 1956 et 1964.

¹⁸⁸ Virgil Teodorescu a été le vice-président de l'Union des Écrivains en 1968, ensuite il est devenu président de la même institution entre 1972 et 1978, rédacteur en chef de la revue de l'Union, *Luceafărul* [L'Étoile du matin], entre 1972 et 1974, et vice-président de la Grande Assemblée Nationale.

période en attendant des jours meilleurs. D'autres ont passé, avec armes et bagages, du côté du 'réalisme socialiste', désastreux sur le plan esthétique, comme pour Stephan Roll, Sasa Pana, Virgil Teodorescu ou le reporter Geo Bogza, voyageur enthousiaste attiré vers les 'méridiens soviétiques' à l'époque stalinienne. Les non-conformistes et les révoltés d'autrefois étaient devenus les serviteurs ... conditionnés d'une idéologie dogmatique et oppressive, d'une dictature qui avait étouffé toute liberté de pensée et de création. Les avantages matériels de ces démissions à la fois éthiques et esthétiques n'ont pu racheter que très tard et trop tard les effets désastreux qu'elles ont eus sur des œuvres mutilées et parfois rendues méconnaissables par le nouvel 'engagement' au service d'une révolution falsifiée et d'une avant-garde politique qui n'en était pas une.¹⁸⁹

3. 2. Reniement de l'avant-garde à travers les revues socialistes

Le monopole idéologique s'est installé progressivement, par étapes bien calculées, qui auraient été irréalisables sans la contribution des tribunes artistiques du Parti et de ses organes de propagande officielle. Reprenons, par exemple, l'article inaugural du premier numéro de la revue *Arta Plastică*, qui est à la fois une affirmation *pro domo* du réalisme socialiste, réalisée avec toutes les astuces du genre, et une attaque non-dissimulée contre l'avant-garde, celle de la première heure et de l'après-guerre:

Notre revue, [...] est le fruit d'une nécessité organique, vive. Sa parution est le résultat d'une activité assidue, lancée il y a quelques ans, qui s'est développée sous le slogan de la lutte pour l'assimilation au plus haut degré de la méthode réaliste socialiste. [...] Il y a quelques artistes qui considèrent, quand même, qu'ils pourraient atteindre cette maîtrise autrement que par la méthode réaliste socialiste, moyennant des spéculations formelles, techniques, qui concernent des sujets atypiques, intimistes, éloignés de la vie. L'isolement de la vie, le refus des problèmes sociaux, le cercle vicieux de l'intimisme et de l'apolitisme esthétisant, ont poussé l'art bourgeois d'avant la Seconde Guerre mondiale, vers un cul-de-sac et vers la décomposition, l'éloignant de la raison et de l'appréciation des masses. C'est justement cette tendance qui à ce point représente le terrain plus fertile pour la recrudescence des manifestations formalistes et naturalistes. Peut-on accepter une telle situation ? Non, bien sûr que non ! Tous les genres et toutes les branches de l'art peuvent se développer sans réserves à l'intérieur de l'art du réalisme socialiste.¹⁹⁰

Le « sens unique de la culture », expression coutumière de l'époque qui désigne l'aspiration à une vie culturelle à l'image du Parti et de son idéologie, unitaire et linéaire, se profile donc comme un processus agonal, il nécessite beaucoup d'effort et une conviction à mesure. Pourtant il a sa propre dramaturgie précise qui deviendra un véritable topos de la critique d'art dans son cheminement vers l'assimilation de la méthode du réalisme socialiste :

Le développement d'un art nouveau n'est pas une affaire de conjoncture, un simple aspect tactique, mais un vaste problème, permanent et de durée. [...] Le réalisme socialiste ne s'assimile d'un seul trait, mais au fur et à mesure que l'artiste s'approche d'une maturité de

¹⁸⁹ Ion Pop, « L'avant-garde roumaine et la politique », *Arcadia*, *op. cit.*, p. 329.

¹⁹⁰ « Cuvânt înainte » [Avant-propos], *Arta Plastică* [L'Art plastique], n° 1, 1954, p. 1.

la pensée, qu'il élimine de sa conscience les résidus de l'éducation bourgeoise [...], qu'il perfectionne ses moyens d'expression¹⁹¹.

En accord avec la vision de Lénine sur le rôle de la presse, les journaux officiels s'engagent dans un processus de mobilisation collective, acquérant un nouveau statut stratégique aux conséquences politiques. Alors que ce rôle de relais mobilisateur des journaux est bien plus ancien, Lénine théorise lui-même cette idée dans « Que faire ? » (1902) et les stratèges roumains du Parti ne tardent pas à s'y rallier religieusement.

Le journal n'est pas seulement un propagandiste collectif et un agitateur collectif : il est aussi un organisateur collectif. On peut à cet égard le comparer à l'échafaudage dressé autour d'un bâtiment en construction ; il ébauche les contours de l'édifice, facilite les communications entre les différents constructeurs à qui il permet de répartir la tâche et d'embrasser l'ensemble des résultats obtenus par le travail organisé. Ce journal serait comme une partie d'un gigantesque soufflet de forge qui attise chaque étincelle de la lutte des classes et de l'indignation populaire, pour en faire un immense incendie.¹⁹²

Ainsi, la presse devient le lieu d'activation des mythes socialistes, de « l'homme nouveau dans un nouveau monde » et facilite la transformation de la rigidité scientifique et de l'intransigeance doctrinaire en une mythologie plus accueillante, à l'usage des masses. Dans sa version sécularisée, le millénarisme sera le vecteur le plus puissant du projet de la société communiste dans sa vaste perfectibilité. En son nom, l'esprit doctrinaire se forge une identité intégratrice et manichéiste, qui prône une dialectique passepartout. Les lois de Hegel deviennent des lois universelles, épousant du coup le conflit et la transformation permanente, ce qui – à nos yeux – rappelle en quelque sorte les pratiques surréalistes reposant sur la lutte des contraires ou la négation de la négation.

Seul un tel fondement idéologique pouvait assurer le succès des nombreuses campagnes de presse contre l'art abstrait et transformer sa répudiation en une confirmation des préceptes du réalisme socialiste. Par exemple, dans l'article « La lutte contre l'abstraitisme », rédigé par Mircea Deac à l'occasion de l'Exposition d'art des pays socialistes (1200 artistes participants sur 12 pays) de 1959, le déclin de l'avant-garde « réactionnaire » est connoté comme un facteur de prestige pour la nouvelle génération montante d'artistes, les vrais détenteurs de la révolution:

La plupart des participants ont combattu l'abstractionnisme comme une tendance de la dégradation de l'art qui, malgré ses prétentions d'actualité et d'innovation, se fait remarquer d'abord par le manque d'actualité et d'originalité, par le goût périmé qu'il promeut. Les participants ont souligné le fait que cet art se situe sur la lisière de l'extinction à cause de sa propre décomposition. [...] La tentative d'appuyer la validité de l'art abstrait

¹⁹¹ La Rédaction, « Metoda realismului socialist – Baza de neclintit a artei noastre noi » [La méthode du réalisme socialiste – Base inamovible de notre nouvel art], *Arta Plastică* [L'Art plastique], n° 6, 1955.

¹⁹² V. I. Lénine, *Que Faire ?*, Apud Antoine Spire, « L'information dans les pays socialistes », *Communication et Langues*, Volume 51, n° 51, 1982, p. 22.

n'a suscité aucun écho, alors que leur propre argumentation [celle des théoriciens de l'art abstrait] attachée à l'idée d'un art révolutionnaire, est devenue un paradoxe, par le fait même que son « révolutionnarisme » est soutenu par les cercles les plus réactionnaires.¹⁹³

Sous le même cadre de référence de l'abstraction, l'appelatif « avant-gardiste » est encore plus péjoratif dans l'article « La lutte entre l'abstraitisme et le réalisme », signé par Anton Coman, l'auteur distinguant entre les deux franges autochtones de ce courant : les abstractionnistes de l'avant-guerre « qui peignaient des jeux de formes pures, des effluions de couleurs, sans aucun sujet précis », mais qui exprimaient quand même une émotion lisible, et « les abstractionnistes d'après cette dernière guerre qui n'ont plus fait aucune référence (ne serait-ce que par allusion parfois) à la réalité extérieure de l'artiste »¹⁹⁴.

Cette vision manichéiste du monde présentée sous la forme d'un combat entre les deux camps de l'art, s'impose dès le premier numéro de la revue « Probleme de literatură și artă », de 1948 :

La lutte entre les deux camps, le camp impérialiste et le camp démocratique, ne se mène pas exclusivement sur le plan politique, diplomatique ou économique, mais également sur le plan idéologique. Dans le domaine des idées qui, au sens général du mot, comprend aussi le monde artistique, deux systèmes de pensée sont en confrontation [...] D'un côté on trouve l'idéologie d'une société en décomposition, une idéologie qui nie le développement et le progrès, qui veut propager l'utilitarisme et l'individualisme extrême, l'éloignement de l'artiste de son milieu environnant [...] en un seul mot, ceci est l'idéologie de la décadence, tandis que ses représentants dans l'art sont l'expressionnisme, le surréalisme, le lettrisme, et d'autres courants et écoles, qui illustrent le degré de décomposition de l'art bourgeois. [...] contre cet art se lève une autre idéologie au nom des idées belles et nouvelles [...] au service de la paix. L'art soviétique est l'art le plus progressiste du monde.¹⁹⁵

Développée par Lénine, « la théorie des deux cultures »¹⁹⁶ qui se partagent l'espace national d'une époque et qui expriment les intérêts des deux classes en permanente opposition n'est pas sans écho pour les socialistes roumains. Cet artifice idéologique aide à découper l'histoire en deux camps et à déceler pour chaque étape de son évolution un versant progressiste, qui donne voix aux classes opprimées, et un autre versant, réactionnaire, qui reflète les intérêts des exploiters. S'appuyant sur cette théorie, le socialisme se légitimait comme l'héritier absolu de l'art progressiste, cime de la vague artistique qui réunissait l'Antiquité grecque, la Renaissance italienne jusqu'au Réalisme russe.

La lutte de l'art progressiste contre l'art réactionnaire, bien imprimée dans la *culturologie* socialiste, demeure alors une question d'actualité. Les tonalités virulentes se

¹⁹³ Mircea Deac, « Din problemele fundamentale ale artei plastice realist-socialiste » [Quelques problèmes fondamentaux de l'art réaliste-socialiste], *Arta Plastică* [L'Art plastique], n° 2, 1959, VI, p. 7.

¹⁹⁴ Anton Coman, « La lutte entre l'abstraitisme et le réalisme », *Arta Plastică* [L'Art plastique], n° 2, 1959, VI p. 19.

¹⁹⁵ La Rédaction, *Probleme de literatură și artă* [Problèmes de littérature et d'art], n° 1, 1948, p. 8.

¹⁹⁶ V. I. Lenin, « Critical Remarks on the National Question », dans *Lenin on Literature and Art*, Wildside Press, 2008, p. 88-102.

reproduisent sans variations majeures dans les pages de la revue *Arta Plastică* où l'on dénonce les théories de l'art bourgeois. Si le besoin de se mettre en vis-à-vis est gardé et même augmenté, il faut noter une diminution de la spécificité des termes qui font référence à l'avant-garde, ce qui équivaut à une mise sous rature du point de vue terminologique.

Des images destinées à bloquer le progrès, où l'homme se retrouve défiguré et affaibli spirituellement et physiquement, qui prophétisent des conceptions animalesques et primitives, un pseudo-art que les peuples ne peuvent ni comprendre ni apprécier, puisque entre cet art et leurs propres vies il y a un gouffre qu'on ne peut pas combler.¹⁹⁷

Pendant une dizaine d'années, de 1954 (premier numéro de la revue *Arta Plastică*) jusqu'à la fin des années 60 (début de la libéralisation contrôlée), la décadence et la décomposition sont les principaux réflexes terminologiques employés pour cataloguer l'art abstrait.

On remonte au Salon d'automne de 1954 pour mettre en évidence un autre pivot d'accusation contre l'art abstrait. Le Salon est reflété comme une avant-scène des « galeries dépendant de banques, de la grande industrie, avec des relations internationales qui font partie de la vie secrète du monde capitaliste. »¹⁹⁸ Il faut noter que cet argument du succès occidental de l'avant-garde est une confirmation supplémentaire de son attachement à la bourgeoisie et aux enjeux commerciaux du capitalisme. L'art socialiste, en échange, a remplacé le consommateur par le peuple ou le marché par l'idéologie et se fait un titre de gloire de son engagement dans la vie et non pas aux côtés des musées ou des galeries. Ces coordonnées le rendent supérieur à toute forme d'art réactionnaire et lui permettent de consolider davantage ses tactiques de discréditation. L'optimisme va de pair avec la fiction officielle, le socialisme étant la réalisation d'un rêve collectif de l'humanité.

Les Biennales ou le Salon d'Automne de Paris sont aussi des occasions propices pour célébrer le rôle millénariste du socialisme qui a entraîné et perfectionné son réflexe de mise à distance de l'art abstrait. Ainsi, la Biennale de Venise de 1956 est remarquée pour sa tolérance par rapport au passé : « l'exposition était figurative, mais les courants extrémistes et décadents, comme le surréalisme, ont aussi été admis, à côté de ceux qui se souciaient de l'homme [...] dans une vision réaliste »¹⁹⁹. Quant à la Biennale de Venise de 1958, Ligia

¹⁹⁷ « Metoda realismului socialist – Baza de neclintit a artei noastre noi » [La méthode du réalisme socialiste – Base incontestable de notre nouvel art], *Arta Plastică* [L'Art plastique], n° 6, 1955, p. 4.

¹⁹⁸ Ch. Le Marcheix, « Salonul de toamna de la Paris din 1954 » [Le Salon d'automne de Paris], *Ibidem*, p. 34.

¹⁹⁹ Dans un entretien avec Ștefan Sava, reproduit dans *Arta Plastică* [L'Art plastique], n° 4, 1956, p. 3. Jules Perahim souligne : « À cette Biennale on a ressenti l'existence d'une lutte acerbe entre les deux conceptions : l'art réaliste, humaniste et par conséquent figuratif, et l'art abstrait. »

Macovei l'accuse d'être « une officine très bien organisée de l'abstraitisme »²⁰⁰ tandis que Jules Perahim voit l'évènement comme :

Un terrain de recherche et d'analyse de la situation de l'art dans le monde. Les courants et les tendances qui s'y confrontent, relèvent l'existence et la collision implicite entre deux idéologies et deux cultures [...] L'une développe la sphère des préoccupations humanistes, l'engagement de l'artiste dans la vie, sa participation à la construction socialiste, tandis que l'autre est antihumaine, elle défend l'isolement, la peur, la négation des valeurs éthiques, esthétiques, sociales et politiques [...] ²⁰¹

« Œuvre d'art totale »²⁰², contemporain de tous les mouvements progressistes, le socialisme est donc habilité à constater son positionnement glorieux, en dehors de l'histoire, vu comme une étape finale de l'évolution dialectique. Ce constat ne freine pas, quand même, ses pulsions vindicatives, matérialisées sur le plan esthétique par la discréditation de l'avant-garde et la transformation de son échec en slogan du Parti.

3. 3. Stratégies de délégitimation de l'avant-garde dans la revue *Arta Plastică*

Force est de constater, le contre-discours communiste opère sur plusieurs niveaux pour saper la légitimité de l'avant-garde et pour modeler l'histoire selon les objectifs du prolétariat. Il est rendu efficace par un appareil de stratégies dont le but essentiel est synonyme de la destitution du potentiel subversif et révolutionnaire de l'art.

Ce passage en revue des publications culturelles et des articles parus dans la tribune des arts, *Arta Plastică*, nous place en plein procès intenté à l'avant-garde. Pour autant, ce procès est à la fois un catalyseur de prestige pour l'art idéologique, et une renégociation des paradigmes épistémologiques attachés à l'art en général. Le remplacement d'une génération éclatée par une génération montante, formée par les élites du Parti, ne suffit pas, ce processus doit être redoublé par un monopole sur la mémoire, sur l'histoire et les valeurs qui en découlent.

²⁰⁰ Ligia Macovei, « Bienala de la Veneția » [La Biennale de Venise], *Arta Plastică* [L'Art plastique], n° 6, 1958, V, p. 6.

²⁰¹ Jules Perahim, « Bienala de la Veneția, 1958 » [La Biennale de Venise, 1958] *op. cit.*, p. 16. « Les taches de couleur, la géométrie abstraite du cubisme et la fronde de l'avant-garde artistique des premiers années du XX^e siècle, des journaux collés, des chiffons cousus à l'instar de la guitare de Picasso, tout cela est repris aujourd'hui après 50 ans. D'une manière complètement absurde ils ont réussi à installer un académisme abstrait ! [...] au début, sans comprendre l'arrière-fond réel de l'abstractionnisme, du cubisme, du futurisme ou bien celui du dadaïsme, la critique bourgeoise a combattu ces courants, mais avec le temps, ayant découvert qu'ils étaient dénués de tout contenu, elle leur a mis les parures de l'art officiel », *Ibidem*, p. 18.

²⁰² Voir Boris Groys, *The Total Art of Stalinism, Avant-garde, Aesthetic, Dictatorship and Beyond*, Princeton, New-Jersey, Princeton University Press, 1992.

Ainsi, nous retiendrons en premier lieu un aspect très significatif de ce procès contre l'avant-garde, qui concerne le bouleversement de la valeur épistémologique entre modernité et tradition, qui – à la lumière de cette démonstration – correspond à une lutte dogmatique pour la domination et à l'opposition de classe. L'art moderne devient l'art décadent du passé, redevable à une esthétique bourgeoise (élitiste, individualiste, antinationale, intellectualiste), tandis que la modernité est octroyée comme privilège exclusif du présent, cloisonné entre une obsession générale pour l'actualité et une permanente extensibilité dans le futur.

Par cette méthode, attachée – comme on sait – à un projet de démocratisation prolétaire du savoir, la propagande se forge un contre-modèle esthétique, condition *sine qua non* de son hégémonie culturelle en cours de consolidation. Cet aspect est essentiel pour mieux comprendre le rapport tendu entre l'art dirigé, de propagande, et l'art engagé. Le simple dédain et la nécessité dialectique de s'attacher à la réalité de la lutte, à un état de conflit permanent, sont juste une facette. Où chercher l'autre sinon du côté de la rivalité esthétique ? Comme on a pu l'observer dans les revues sous examen, la critique de propagande ne prend jamais en charge l'avant-garde sous son aspect révolutionnaire et esthétique, se concentrant exclusivement sur le dernier aspect. De plus, l'histoire récente de l'alliance entre les surréalistes et le Parti Communiste nous amène vers la même constatation. Jamais le Parti, n'a-t-il réellement conçu les surréalistes du côté d'une révolution ni comme adeptes de la Révolution d'Octobre, qui venait de l'Est, ni comme promoteurs viables de la révolution sociale du prolétariat, à laquelle ils voulaient participer à tout prix. Breton a vu le parallélisme entre le prolétariat et l'inconscient, il a cru pouvoir « surréaliser la révolution »²⁰³, mais le Parti a toujours eu des réserves par rapport aux propositions des surréalistes. Qui sont alors les vrais détenteurs de la révolution ? Le Parti ne s'est pas posé cette question, il a instauré en échange le monopole absolu sur la révolution, il l'a régentée sans hésitation. De même, il a fait table rase de la portée sociale du surréalisme et de son potentiel subversif, s'assurant que tout conflit se porte sur le terrain non-problématique de l'esthétique :

Plus que jamais, pendant les premières décennies du XX^e siècle [...] les classes dominantes, intéressées à minimaliser tous les éléments de la superstructure dans la défense d'une société en voie d'anéantissement, séparent l'artiste des masses, l'isolent dans la tour d'ivoire des préoccupations périmées, l'encouragent à prendre la voie des ouvrages formels. Cet art séparé de la réalité ne retrouve plus le chemin vers l'homme ; il substitue à la réalité un art abstrait, des aspects imaginaires qui sombrent dans l'irrationnel et le néant.

²⁰³ Laurent Jenny utilise ce terme par rapport à l'entreprise théorique menée par Breton dans *Les Vases Communicants*, *op. cit.*, p. 101. Également, l'expression est une manière de conclure sur l'échec des nombreux efforts idéologiques de Breton dans son désir de révolution, « pour figurer un évènement de l'esprit », *Ibidem*, p. 109.

Cet éloignement de l'artiste par rapport à l'homme c'est bien l'intention de l'art bourgeois.²⁰⁴

Ce refus de concéder la révolution à l'avant-garde est également un refus de lui attacher un sens de l'histoire et une annulation de la légitimité potentielle conférée par l'histoire, résultant de son implication sociale. C'est un retour forcé à la métaphore de la révolution, mais un retour dont la nécessité était devenue une évidence pour les surréalistes :

L'isolement par rapport à la vie, l'esquive face aux problèmes de la société tout comme le cercle vicieux de l'intimisme et de l'apolitisme esthétisant, ont précipité l'art bourgeois d'avant la Première Guerre mondiale, dans cette impasse et cette désagrégation qui l'ont éloigné de la compréhension et de la valorisation des masses.²⁰⁵

La fiction officielle ne s'arrête cependant pas à la délégitimation de l'avant-garde par sa réduction à une simple esthétique de la décadence et procède à une nouvelle inflexion. Quelle meilleure manière de discréditer l'avant-garde que de montrer l'assujettissement de son esthétique à la spéculation, procédé sans valeur de réflexion, sans potentiel critique ? De plus, le pouvoir absolu sur la société obstrue la circulation de son potentiel critique dans un sens large et impose, par conséquent, une distance esthétique absolue.

Un autre aspect important qui concerne l'opposition du socialisme à l'art d'avant-garde tient, paradoxalement, à ses rapports éclectiques avec l'art du passé et avec la tradition. Selon Groys²⁰⁶, s'il y a persécution de l'avant-garde, il y a implicitement une intersection des projets esthétiques sur le territoire du politique²⁰⁷. Se voulant le début de l'histoire, le socialisme rompt délibérément ses relations de continuité avec le passé, ce qui était également une des devises de l'avant-garde. Toutefois, la doctrine socialiste saisit une brèche dans ce projet « commun » et réussit à l'utiliser contre l'avant-garde, accusée de nihilisme et d'antihumanisme. C'est toujours Groys qui souligne un autre enjeu pratique de cette rivalité, et dont les répercussions nous semblent pertinentes aussi pour le cas roumain. L'accusation d'art bourgeois collée à l'avant-garde remonte à son désir de faire table rase de la tradition, projet qui en fin de compte favoriserait la bourgeoisie²⁰⁸, devenue du jour au lendemain

²⁰⁴ « O etapă hotărâtoare în artă » [Une étape décisive de l'art] *Arta Plastică* [L'Art Plastique], n° 5, IV, 1957, p. 1. L'article est signé « La rédaction ».

²⁰⁵ « Cuvant Înainte » [Avant-propos], dans *Arta Plastică* [L'Art Plastique], n° 1, 1954, p. 1. L'article n'est pas signé.

²⁰⁶ Boris Groys, *The Total Art of Stalinism, Avant-garde, Aesthetic, Dictatorship and Beyond*, op. cit.

²⁰⁷ « It was no accident, therefore, that the triumph of the avant-garde project in the early 30s should have coincided with the final defeat of the avant-garde as an established artistic movement. There would have been no need to suppress the avant-garde if its black squares and transrational poetry had confined themselves to artistic space, but the fact that it was persecuted indicates that it was operating on the same territory as the state. », *Ibidem*, p. 36.

²⁰⁸ « The stumbling block here was avant-garde reductionism, which if implemented would first of all deprive the party of the means of influencing the individual and society available in classical art; and second and even worse, it would, in effect, leave all traditional art, which at that time also represented considerable material wealth, in the complete control of the bourgeoisie. The latter fact ran directly counter to the tactics of the

l'héritière de toute la tradition artistique que l'avant-garde avait reléguée. Il y a donc une rivalité historique pour cette emprise du passé, très utilitariste pour les socialistes, experts de la recanonisation, de la réécriture de l'histoire, et amateurs de classiques progressistes de Léonard à Picasso. Cette rivalité vise également le droit de cité sur « le point zéro de l'histoire ». De cette perspective, l'échec de l'avant-garde résiderait dans son incapacité de sortir de l'histoire, tandis que pour le socialisme « le zéro absolu »²⁰⁹ est la limite d'un nouveau monde, d'une nouvelle humanité, une page blanche de l'histoire.

Dans cette veine, l'épuration de la sphère artistique va de pair avec la reproduction permanente des enjeux et de l'ensemble de valeurs du réalisme socialiste. Rien du caractère humaniste ou progressiste de l'avant-garde n'est plus valable dans la confusion de l'après-guerre. Le paradigme préalable de l'art politique est remplacé par un paradigme absolutiste, à l'intérieur duquel le socialisme soviétique remplit toutes les conditions de l'art et satisfait toutes les prétentions artistiques. Dans la tentative de spectralisation de l'ennemi, l'abstraction devient un mot-valise. Il est à la fois synonyme de l'art occidental d'avant la Deuxième Guerre mondiale et de ses avatars « réactionnaires » qui menaçaient l'actualité par leur proximité.

Certes, au niveau terminologique, l'abstractionnisme engendrait une taxinomie fluctuante et diffuse et cette dimension a été amplement exploitée par les critiques. Avec un concept tellement permissif à disposition, il est devenu plus facile d'implémenter un système d'oppositions dans la conscience publique. Qu'est-ce qui pourrait être plus frappant ou plus mémorable que l'opposition entre l'art réaliste et l'art abstrait, y compris entre l'art figuratif et le non-figuratif, également non-problématique, ou bien – pour un meilleur impact – entre l'art humain et l'art inhumain ? De même, susciter la répulsion était une technique sans faute. « L'art abstrait, souligne Ion Jalea, rend l'homme dépourvu de ses sentiments, de sa physionomie, il est traité schématiquement et défiguré, remplacé par des lignes, des taches et des couleurs »²¹⁰. Ce genre de rapport à l'art abstrait nous confirme la manière dont le monopole des référents et leur permutabilité minimale épousent, pour un effet plus convaincant, le régime terminologique du dérisoire.

Bolsheviks who wanted to 'seize the cultural heritage of the bourgeoisie and give it to the proletariat' or, what amounts to the same thing, to appropriate it for themselves as they had already done with the state apparatus, the land, and the means of production. », *Ibidem*, p. 38-39.

²⁰⁹ « Avant-garde reductionism arises out of the aspiration to reject tradition and begin from zero, but this very rejection is meaningful only insofar as tradition is still alive and serves as background. [...] Thus because avant-garde cannot abandon its opposition to tradition, it becomes a prisoner of the very tradition it wants to overthrow. To the Bolsheviks ideologists, in contrast, point zero was the ultimate reality. » *Ibidem*, p. 41.

²¹⁰ Ion Jalea, « Caracterul umanist al artei socialiste » [Le caractère humaniste de l'art socialiste], *Arta Plastică* [L'Art plastique], n° 2, 1959, IV, p. 1.

Bien qu'il soit facilement transposable, ce concept fonctionne en accord avec un programme et une mécanique très précise. Ainsi, le portrait de l'art abstrait est invariable mais intensément ritualisé, alternant descriptions, accusations, évaluations à un discours éminemment militant et doctrinaire qui vient confirmer le prestige de l'art idéologique. La récurrence corrosive des termes qui connotent l'art abstrait sert, en fin de compte, à la fois comme stratégie de persuasion et comme aide-mémoire des masses. Il en découle, en fait, que même du point de vue terminologique, l'avant-garde était devenue incompatible avec la révolution culturelle socialiste, et que sa présence est à récupérer en négatif, comme un spectre.

Gardant à l'esprit les distances indéniables qui s'imposent entre le réalisme socialiste de Roumanie et les réactions qu'il a suscitées en France, il y a tout de même quelques similitudes de situation, qui démontrent la force d'implémentation et la conséquence perfide du mécanisme soviétique. Retrouvé en pleine reconstruction après la Guerre, le milieu artistique français cherche le gage de la stabilité et de la tradition, ce qui conduit implicitement à une réécriture de l'histoire de l'art et de la littérature. Breton²¹¹ même va critiquer de manière véhémence ce retour à l'ordre, se plaçant contre le marxisme et contre l'art officiel de Moscou imposé après 1948. L'attitude policière, la promotion de la platitude au rang d'art, la précarité technique des œuvres, ou bien la réduction de l'art à l'anecdote comptent parmi les principaux reproches adressés à l'art socialiste.

Toujours dans cette lignée, il faut singulariser la position de l'avant-gardiste roumain Benjamin Fondane qui, à l'instar de Breton, se retrouve écarté et ne réussit pas à présenter son intervention lors du Congrès International des Ecrivains en 1935. Ce discours, « L'écrivain devant la Révolution »²¹², condamné à rester longtemps dans les tiroirs, était un signal d'alarme contre l'erreur communiste, une idéologie agressivement consensuelle, qui s'était muni de l'idée de progrès comme d'un stupéfiant des masses. En position de contre-révolutionnaire, il dénonce la révolution prolétaire et les abus de l'art réaliste faits au nom d'une version calomniée et falsifiée de l'art occidental. La solution soviétique, dit-il, n'est qu'un sacrifice de l'art, sa réduction à l'éphémère et à l'utilitaire, une réponse, en fin de compte, des Soviets à leur propre sentiment d'infériorité. Scandalisé par la perspective

²¹¹ La question de la relation du surréalisme à l'art socialiste est plus amplement mise sous examen dans l'article de Elza Adamowicz, « Art et Idéologie dans le surréalisme d'après-guerre. Entre réalismes et abstractions », *op. cit.*, p. 189.

²¹² Benjamin Fondane, *L'écrivain devant la Révolution*, Paris-Méditerranée, 1997.

soviétique, une année auparavant il avait déjà lancée une remarque tout à fait prémonitoire « La Nuit pourrait être plus noire que l'on ne pense... »²¹³.

Les intuitions de Fondane n'ont pas tardé à se voir confirmer par la mise en place de la mythologie communiste en Roumanie et par ses conséquences dans le domaine de l'art. À deux décades de distance, les signaux d'alarme, les débats entre les (contre)-révolutionnaires et les pires prémonitions deviennent réalité. Par opposition au surréalisme qui misait sur les effets émotionnels du choc et de la surprise, la révolution socialiste se reproduit à l'infini, elle opère par phagocytose.

Par conséquent, l'aridité terminologique et l'invariabilité syntagmatique ne devraient pas surprendre. L'égalisation nationale et sociale devrait se redoubler par une révolution linguistique²¹⁴ unificatrice. Les revues de la période ne font pas exception à cette tendance et ses signaux se retrouvent aussi dans les pages de la revue *Arta Plastică*, où le verbiage acquiert des dimensions dignes d'un prolégomène à une esthétique de la banalité. La banalisation de la sphère artistique fonctionne de sorte que l'innovation soit réduite à un ornement de circonstance, produit de prédilection de la culture légale. Cârnci parle d'une « castration de la culture » qui conduit à un « pseudo-modernisme », temple d'accueil pour le culte de la « médiocrité joyeuse »²¹⁵. Voici, plus concrètement, en bonne tradition de la langue de bois, le relevé emblématique de Mircea Popescu, critique de direction :

Les théoriciens bourgeois discutent sur le dogmatisme et le caractère nivelant du réalisme socialiste dans l'art. Toutefois, l'exposition de Moscou montre comment les styles et les manières individuelles les plus variées peuvent se développer à l'aide de la méthode commune du réalisme socialiste, comment fleurissent tous les genres et les créations artistiques, allant de celles d'une résonance épique plus ample au petit paysage lyrique ou à la sculpture décorative de vitrine.²¹⁶

La banalisation de la sphère culturelle fait écran à la falsification de l'histoire, aux canonisations et aux stratégies d'héroïsation des personnalités du parti. En même temps, en vertu du principe de la permanence, la banalisation entraîne l'oubli des abus d'un robuste appareil du pouvoir et des listes noires des réactionnaires. Elle est synonyme du prestige, de l'uniformité, de la discipline et de l'unanimité. « Le petit paysage lyrique » ou « la sculpture décorative de vitrine » sont les produits de la normalisation et passent pour des indices de

²¹³ Benjamin Fondane, « Une politique de l'esprit », Premier Congrès des écrivains de l'U.R.S.S. (1934), *Chroniques*, Cahiers du Sud, vol. XI, n° 166, Paris, 1934.

²¹⁴ Dans ce sens, l'historien Lucian Boia souligne l'impact théorique des recherches du linguiste soviétique N. I. Marr, pratiquant du « marxisme spontané ». Voir Lucian Boia, *Mitologia științifică a comunismului* [La mythologie scientifique du communisme], Bucarest, Humanitas, 2011, p. 115-118.

²¹⁵ Magda Cârnci, « Evreii în avangarda românească », *op. cit.*, p. 149.

²¹⁶ Mircea Popescu, « Forma artistică și arta realismului socialist » [La forme artistique et l'art du réalisme socialiste], *Arta Plastică*, n° 2, 1959, VI, p. 3.

performance de la routine. Leur rôle est celui de faire miroiter la légitimité et la continuité de la doctrine culturelle du réalisme socialiste.

Seulement à partir de 1963²¹⁷, époque d'une certaine détente de la situation interne du pays, les rubriques deviennent plus permissives²¹⁸ et portent sur des thèmes jusque ici inadmissibles. Toutefois, pour la plupart des critiques la pratique de l'art abstrait ou cinétique « y compris l'escroquerie humoristique créée par le lettriste Isidore Isou », la « ciné-peinture lumino-dynamique » de Nicholas Schöffer, la « sculpture calligraphique » ou « transparente » de Giacometti riment avec une défenestration « des esprits insuffisamment ancrées dans la réalité » et « représente la somme des angoisses dynamiques que des gens assez peu équilibrés et vulnérables de ce siècle ont traversé au nom de la vitesse »²¹⁹.

Le Pop Art monte sur scène à l'occasion de la 32^{ème} édition de la Biennale de Venise²²⁰. Un survol des titres à la une fait comprendre que la presse de gauche est outrée tandis que les critiques porte-parole de la mentalité « saine », humaniste lancent la grande question : « Peut-on toujours parler d'art ? ». Toutefois, l'art primitif présenté par le pavillon anglais, l'art totémique des artistes américains, l'art apothéose du banal promue par l'artiste Peter Agostini, l'action-sculpture de David Weinrib ou la synthèse de cubisme et d'expressionnisme de Bohumil Kubista semblent avoir perdu les stigmates de la décadence. « L'art brésilien, japonais, italien, uruguayen, hollandais et des autres états capitalistes sont tributaires du surréalisme, de l'abstraitisme et du tachisme. Ce sont juste les procédés qui varient et la prétention d'imposer un courant nouveau ou la reprise d'un plus ancien. »²²¹ En même temps, les rétrospectives de Picasso, de Klee ou de Mondrian, semblent elles aussi consacrer des classiques.

Il faut mentionner qu'en France la dernière exposition surréaliste²²² a lieu en 1965, et qu'en 1969 Jean Schuster²²³, assisté par les derniers adeptes du surréalisme, proclame la

²¹⁷ En 1965, La Grande Assemblée Nationale adopte une nouvelle Constitution et le pays prend le nom officiel de République Socialiste de Roumanie. Suite à la mort de Gheorghe Gheorghiu-Dej, le jeune Ceaușescu devient Premier Secrétaire du Parti et continue la politique de détente de son prédécesseur. Les relations avec l'U.R.S.S sont redéfinies en termes d'égalité et non plus de dépendance, mais les relations diplomatiques à l'Est aussi bien qu'à l'Ouest restent cordiales.

²¹⁸ Référence à l'article de I. Fr. pour la rubrique « Meridiane », *Arta Plastică* [L'Art plastique], 1963, n° 1, X, p. 44-45.

²¹⁹ Mircea Deac, « Bienala de la Sao Paolo » [La Biennale de Sao Paolo], *Arta Plastică* [L'Art plastique], n° 2, 1964, XI, p. 88-94. (continuation sur la page 102).

²²⁰ Mircea Deac, « Noi tendințe la cea de-a XXXII-a Bială de la Veneția » [Nouvelles tendances de la XXXII^e Biennale de Venise], *Arta Plastică* [L'Art plastique], n° 8, 1964, XI, p. 391.

²²¹ *Ibidem*, p. 102.

²²² Il s'agit de la 11^e Exposition Internationale Surréaliste, *L'Écart absolu*, organisée par Breton en décembre 1965, à la Galerie de l'Œil de Paris. A part quelques apocryphes réactionnaires, destinés à attirer l'attention de la presse et à signaler les enjeux polémiques de l'évènement, le Catalogue de l'exposition contient un article signé par Breton, *Générique*, qui marquait son attachement pour la figure de Charles Fourier, le personnage tutélaire

dissolution du mouvement. La fin des années 60 témoigne du moment d'anthologisation de l'avant-garde roumaine, par la parution du volume *Antologia literaturii române de avangardă și câteva desene din epocă* [Anthologie de la littérature roumaine d'avant-garde et quelques dessins d'époque] en 1969 sous la signature de Sașa Pană²²⁴, suivi l'année même par la première édition de l'étude *Avangardismul poetic românesc* réalisée par Ion Pop²²⁵.

En conclusion, si les années 60 signifiaient une période plus favorable à l'art, ceci ne peut indiquer qu'une confirmation de la mythologie communiste par l'histoire du présent. On observe que le « maelstrom langagier » est plus fluide et plus permissif, même si les gardiens scandalisés du dogme communiste ne cessent de diriger leurs attaques contre les nouveaux avatars de l'abstractionnisme. Nonobstant, ce qu'il faut souligner c'est la tendance de plus en plus évidente de classiciser les artistes « reconnus », comme Braque, Matisse, Arp, Carrà, Ernst etc., y compris les « grands mouvements artistiques : le cubisme, le surréalisme de Picasso ou Mondrian »²²⁶. On a affaire, donc, à des versions tempérées par l'usage, datées et conséquemment révocables du point de vue d'une plus-value subversive qui, aux yeux du régime, cautionnent un passé artistique homologable. Au bout du compte, il n'y a qu'une place à ce banquet du monopole de la réalité. Cela signifie que le courant figuratif conquiert progressivement les territoires de la réalité, même les plus contemporains, tandis que les mouvements d'avant-garde deviennent des repères tolérés, en cours d'historicisation. Si la première étape de relégation de l'avant-garde correspondait à une esthétisation du mouvement, dépourvu de son capital révolutionnaire, dans la lignée de Groys²²⁷, on dirait que la période de dégel nous amène à un autre constat : l'esthétisation de deuxième degré du courant, par son entrée dans le musée, reconnue des deux côtés du Rideau de fer. Une fois certifié le caractère non-problématique de l'avant-garde, la manière dont le réalisme socialiste métabolise ses contre-courants contemporains, comme le New Realism, ou les versions « néo » de l'avant-garde seraient à relever. Compte tenu des limites assumées par cette étude, on se contente de mentionner que la période de dégel reste un intervalle de monopole

de l'exposition. Cet événement se voulait aussi une critique agressive de la société de consommation et de l'endoctrinement de masse, dénoncés par l'entremise de l'humour noir.

²²³ Après la disparition de Breton en 1966, Jean Schuster devient le directeur de la nouvelle revue surréaliste *L'Archibras* (1967-1969). Suite à quelques conflits, à l'impact des événements de Mai 68 et à la perte d'image entraînée par la démission de son dernier garant, Castro, qui avait consenti à l'invasion de Prague par les forces de l'armée soviétique, Schuster proclame la clôture de l'aventure surréaliste dans l'article « Le Quatrième Chant » publié sur page double dans le journal *Le Monde* du 4 octobre 1969. Dans cet article il fait une distinction entre un surréalisme historique, daté (1924) qui avait pris fin, et un surréalisme éternel.

²²⁴ Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, op. cit.

²²⁵ Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, op. cit.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Boris Groys, *The Total Art of Stalinism, Avant-garde, Aesthetic, Dictatorship and Beyond*, op. cit. p. 109.

épistémique malgré la détente idéologique qui facilite la parution d'alternatives culturelles qui entaillent le monolithe culturel de la république socialiste.

Pendant les décades qui suivent, la réception de l'avant-garde à travers le filtre du réalisme socialiste se modifie considérablement. Les facteurs les plus importants qui façonnent l'image de l'avant-garde dépendent, en premier lieu, de la politique culturelle du contexte local et, ensuite, de l'influence internationale qui avait confirmé les noms phare de l'avant-garde roumaine diasporique. Pendant la période de dégel la classicisation européenne de l'avant-garde entraîne une récupération parcellaire du mouvement, par filière esthétique et humaniste, tandis que les années 70-80 demeurent sous le signe d'une vision protochroniste²²⁸. Politique du virage nationaliste et produit de la hyper-idéologisation néo-staliniste de la sphère culturelle, le protochronisme va se faire une mission de la transformation les noms de résonance de l'avant-garde roumaine en précurseurs incontestables de leurs homologues européens sur la toile de fond d'une synthèse entre le critère de l'exceptionnalisme national²²⁹ et la patrimonialisation²³⁰ des artistes, tous domaines confondus.

²²⁸ Pour une vision plus nuancée du protochronisme, voir l'article de Ashby Crowder, « Traditionalism and Protochronism in the European context », dans Anne Quinney [éd.], *Paris-Bucharest, Bucharest-Paris. Francophone writers from Romania*, op. cit., p. 197-224.

²²⁹ L'exceptionnalisme culturel de la Roumanie était un des vecteurs principaux de sa politique externe, attachée, d'un côté, à affirmer l'indépendance du pays par rapport à la Russie, et engagée, de l'autre, à hausser son profil international au statut de leader culturel européen.

²³⁰ Le plus fameux cas de patrimonialisation est celui de Brancusi, répudié dans un premier temps par la propagande, comme ce fut le cas de l'avant-garde dans son ensemble, et recanonicalisé dans les années 50 par la filière de l'art populaire archaïsant et ensuite comme précurseur absolu de la sculpture abstraite.

CONCLUSION PARTIELLE : LA DISPERSION DE L'AVANT-GARDE, UN PARADOXE PRÉMÉDITÉE

Comme on a tenté de l'esquisser au cours de notre analyse, la période de l'après-guerre voit une longue série de controverses qui affectent le statut de l'avant-garde et son positionnement sur la scène internationale. La majorité de ces controverses ont une portée politique et rendent compte de l'alliance, devenue mésalliance, entre avant-garde et communisme. En essayant de donner une portée plus précise aux relations entre le surréalisme français et le groupe de Bucarest, qui dépasse largement l'aire d'une simple contamination idéologique ponctuelle ou le résultat d'un procès d'émulation, on a constaté que les changements qui ont touché le mouvement autochtone ne peuvent pas s'expliquer par la seule hypothèse de l'isolement politique. L'espace artistique européen dans son ensemble était influencé par la nécessité d'un changement de paradigme et le surréalisme en particulier se confrontait à l'épuisement de son propre projet et à un changement du sens de l'histoire qui menaçait de fléchir son aura révolutionnaire.

Dans son « Avertissement » à *l'Histoire du surréalisme*, au grand mécontentement des surréalistes, Maurice Nadeau²³¹ fait une remarque très nette concernant l'état des lieux spirituel de avant-garde, arrivée, selon l'auteur qui écrit ces lignes en 1944, à un « cul de sac idéologique »²³². Quelques années plus tard, en 1949, Maurice Blanchot constate l'omniprésence du surréalisme dans la sphère de l'art, présence qui serait celle d'une « brillante hantise », un surréalisme historicisé dès son vivant, situation qui, comme on a pu observer, exigeait que le mouvement se réédifie afin de résister à sa propre dissolution²³³.

En fin de compte, ce phénomène a imposé la nécessité de redéfinir la posture du groupe surréaliste, posture qui dans l'immédiat après-guerre se trouvait dans une étape d'indétermination²³⁴. La rupture avec le communisme s'installe lentement et ses

²³¹ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, op. cit., p. 4-5.

²³² *Ibidem*, « [...] sur le plan de l'esprit il est difficile d'aller plus loin et plus profondément, et si le surréalisme aboutit, malgré lui, à une magnifique explosion artistique, il mène aussi à un cul-de-sac idéologique. Il doit être 'dépassé et surmonté' par ses continuateurs. »

²³³ Pour une discussion plus ample de la relation entre le mythe de l'avant-garde et sa spectralisation, voir Wolfgang Asholt, « L'avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire? », Véronique Léonard-Roques, Jean-Christophe Valtat [éds.], *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

²³⁴ On remarque la position similaire de Frédéric Thomas : « Le surréalisme s'est débattu pour ne pas s'abandonner au leurre d'un art tout puissant ni, à l'envers, succomber au mythe d'un art impuissant obligé de se mettre au service d'une politique sinon d'un parti. Il n'a voulu ni de cet art, ni de cette politique, mais de la grosse ficelle avec laquelle on voulait lier les deux. Dès lors, les crises, les conflits et les exclusions qui ont eu un principal mobile : éviter une triple dérive – la dérive artistique, politique et politico-artistique, étant entendu que le dépassement de chacune de ses dérives était inscrit dans le dépassement des deux autres et qu'en conséquence, ou le dépassement s'opérait à ce triple niveau, ou il échouait. » Frédéric Thomas, « La tentative

conséquences sont des plus différentes. À cet égard, on est censé faire le point sur un paradoxe à l'Ouest et un autre paradoxe, à l'Est.

En France, le surréalisme (re)devient une notion plurielle, suite à une série de divisions successives en groupes et contre-groupes. Par conséquent, on a affaire à une dérive en deux temps : à un premier niveau se situe le groupe de Breton, adepte du socialisme utopique, tandis qu'à un deuxième niveau on observe les nouvelles fractions du groupe, qui donnent une interprétation différente à l'adhésion révolutionnaire.

Cet effet d'anti-climax est entraîné par deux cellules d'artistes, notamment : les surréalistes révolutionnaires belges²³⁵, qui envisagent un rapprochement avec le Parti Communiste, et les membres du « Contre-Groupe H »²³⁶, une formation apolitique qui se forme à l'intérieur du groupe de Breton. Dans ce contexte, il faut également remarquer un double paradoxe des mécanismes de la légitimité : non seulement la réponse du Parti Communiste à ces nouvelles tentatives de ralliement des surréalistes est-elle décevante, mais elle oblige le surréalisme à se replier, à dénoncer ses propres dérapages, et implicitement à redéfinir son engagement.

À un deuxième niveau, se profile une contre-avant-garde, réaction naturelle d'un champ artistique animé par la rivalité et des détrônements. Dans ce sens, le mouvement lettriste initié par Isidore Isou en 1946 est une réaction assumée contre le surréalisme, aussi bien qu'une confirmation de ce mouvement consacré qui demeurerait toujours *in situ*, frôlant l'institutionnalisation²³⁷. La manière dont Pierre Bourdieu lit la relation entre ces deux avant-gardes est essentielle aussi bien pour la compréhension de la dynamique interne d'un champ artistique, que pour une traduction en langage épistémologique des changements de paradigme :

[...] La nouvelle avant-garde a d'autant moins de peine à occuper la position (ou dans le langage du marketing, le « créneau ») abandonné par l'avant-garde consacrée que, pour

surréaliste de dépassement de l'art et de la politique », dans Jean-Marc Lachaud [éd.], *Art et Politique*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 38.

²³⁵ Paul Nougé, membre du Parti Communiste Belge depuis 1919 et René Magritte (rallié en 1945) envoient en 1946 à Breton un manifeste intitulé « Le Surréalisme en plein soleil ». Christian Dotremont montre lui aussi son soutien pour une alliance entre le surréalisme et le Parti Communiste, tout comme Noël Arnaud ou Édouard Jaguer, et en mars-avril 1948 ils lancent le numéro unique du *Surréalisme Révolutionnaire*. Le groupe de Breton répond à cette provocation par le manifeste « Rupture inaugurale », une réaffirmation des principes révolutionnaires du groupe et de l'opposition au Parti. Ce geste attire l'animosité des surréalistes belges qui les accusent d'avoir abandonné les principes du matérialisme dialectique. À voir aussi Carole Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*, op. cit., p. 205-217.

²³⁶ Il s'agit des surréalistes groupés autour de la revue *Néon*, parue en janvier 1948. Parmi les membres du Contre-Groupe H on compte : Sarane Alexandrian, Victor Brauner, Vera Herold, Alain Jouffroy, Stanislas Rodanski, Claude Tarnaud.

²³⁷ Concernant l'institutionnalisation du surréalisme, voir Pascal Ory, « Les temps où les surréalistes eurent raison. Quelques notes sur la respectabilisation des avant-gardes », op. cit.

justifier les ruptures iconoclastes, elle doit invoquer le retour à la définition initiale, et idéale, de la pratique [...].²³⁸

Tel qu'on a essayé de le nuancer par notre lecture des trajectoires révolutionnaires de l'avant-garde dans l'espace culturel roumain d'après-guerre, le paradoxe de l'Est est un phénomène extrêmement complexe à bien des égards. Le surréalisme n'a pas été la formulation d'une réponse exigée par le vide politique du mouvement, comme on a pu le noter dans le cas français, mais – tout au contraire – une réaction d'un mouvement artistique face à la captivité politique.

Les années « Infra-noir » indiquent une période très productive, mais la cohabitation consentie entre ces artistes « réactionnaires » et les vrais « révolutionnaires » est court-circuitée par l'ambition politique des derniers. Par conséquent, le paradoxe de l'Est réside dans cette transformation de la phraséologie militante de l'avant-garde – antibourgeoise, anticapitaliste, anti-impérialiste – en têtes d'accusation, par l'entremise du contre-discours communiste.

Toutefois, dans le cas roumain ce n'est pas l'adhésion, ou son recouvrement pratique et théorique, qui entre en dérive, mais le principe de la légitimité. Il faut rappeler que dans un contexte politique restrictif, la légitimité a un seul sens, elle se gagne ou se perd tout simplement. D'un côté, l'avant-garde roumaine se déplace en Israël pour regagner Paris, tandis qu'en Roumanie son « procès » est en plein déroulement. De l'autre côté, la pactisation avec le Parti, et il s'agit ici des membres vétérans de l'avant-garde historique, avec leurs différentes stratégies d'entrisme, leur confère une légitimité absolue, mais les délégitime en tant que surréalistes, en les rapprochant d'une nouvelle esthétique – la banalité. Implicitement, l'accentuation du sentiment de captivité politique et l'obstruction du métabolisme de l'art par le monopole du Parti Communiste, ont imposé l'exile ou le partisanat comme deux réalités connaturelles du régime.

Au-delà de l'importance stratégique des dernières prises de position de la triade Luca, Păun, Trost, en plein décalage par rapport à la situation politique, aussi bien sur le plan local que sur la scène internationale, et de leur potentiel artistique, l'épilogue de l'avant-garde est un geste de la distance imposée et assumée. De même, il ne faut pas perdre de vue le fait que cette initiative épistolaire, un face-à-face entre les surréalistes roumains et Breton, n'est qu'une confirmation de plus de la dispersion de l'avant-garde.

La réactivation de l'avant-garde après la Deuxième Guerre mondiale et ses interférences avec la sphère du politique nous obligent donc à revenir sur ce phénomène au

²³⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 335.

niveau des formes esthétiques, des stratégies de politique culturelle, au niveau psychologique, même, s'éloignant le plus possible d'une hagiographie négative. Il nous a semblé pertinent de récupérer d'un seul trait les postures de l'avant-garde d'après-guerre, en ayant recours à un champ culturel pris non seulement à l'intersection entre un centre et ses marges culturelles, mais également à l'intersection entre deux projets esthétiques superposés : l'avant-garde et le réalisme socialiste. Compte tenu de l'ensemble de correspondances entre l'espace français et l'espace roumain qu'on a essayé de suivre tout au long de notre analyse, si dans l'espace occidental la réactivation de l'avant-garde correspond à une logique de l'industrie culturelle qui récupérait euphoriquement son rythme après la Guerre, l'identité du surréalisme roumain et de l'avant-garde en général se trouve confisquée par son propre corpus historique et son évolution prend une tournure radicale. Tel qu'on a tenté de le démontrer par l'inventaire transversal de la revue *Arta plastică* et, incidemment, par le passage en revue des diverses publications satellites responsables de la propagation du message culturel du Parti, ce nouveau profil de l'avant-garde, transformée en bête noire du réalisme socialiste, est une apparition non moins fantomatique mais en rien accidentelle aux côtés de l'esthétique absolue du réalisme socialiste

CONCLUSION

Les rapports complexes que l'espace culturel roumain entretient avec les avant-gardes européennes sont révélés par une lecture des publications parues, pour la plupart à Bucarest, à partir de 1922. Elles réussissent à fédérer les enjeux esthétiques et idéologiques de l'espace local autour d'une identité concrète à tel point qu'on peut facilement parler d'une avant-garde qui s'invente et se forge progressivement un profil reconnaissable autour des revues et autour des outils éditoriaux comme dans le cas particulier du groupe « Infra-noir ».

À ce scénario d'une « révolution spirituelle », invoquée par Vinea aux débuts de *Contimporanul* et qui s'accomplit par l'imprimé, s'ajoute invariablement le rôle considérable joué par les expositions. Dans la logique d'un discours légitimateur qui nous a préoccupé jusqu'ici, les revues se sont imposées comme lieu de médiatisation d'une doctrine. Tandis qu'elles véhiculent des labels, les expositions fonctionnent soit comme des « extensions » des revues soit comme milieu apte à renforcer la visibilité d'un artiste ou d'un groupe. De manière spécifique pour un espace périphérique fortement polarisé à l'intérieur duquel l'avant-garde n'occupe qu'un marché restreint. Les événements accueillis par la Maison d'art et, plus tard, par l'Académie d'Arts Décoratifs de Maxy ou encore par le Foyer d'art, qui héberge l'exposition surréaliste de 1946²³⁹, ne sont pas, comme les manifestations organisées aux galeries Pierre ou Maeght de Paris, un lieu de confrontation, mais plutôt le reflet d'une solidarité des petites communautés.

Vu la capacité des revues de matérialiser (par assimilation ou par opposition) les transformations engendrées par le processus de transfert et de circulation internationale des doctrines, si intimement lié au fonctionnement des avant-gardes, il n'est pas étonnant de constater le rôle qu'on assigne aux publications. Ainsi, tout au long de notre travail, nous avons considéré cette relation très serrée avec l'espace médiatique comme une des caractéristiques essentielles de l'avant-garde de Bucarest. Par leur extrême plasticité et par leur éclectisme, qui leur permet de conforter plusieurs domaines artistiques à la fois, les

²³⁹ Exposition de Gherasim Luca, Paun et Trost, 28 septembre - 18 octobre 1946 au Foyer d'art, Galeries Cretzulescu, Bucarest, 45, rue Victoriei. Le vernissage de l'exposition a eu lieu le dimanche 29 septembre 1946 à 11 heures du matin. Voir la correspondance entre Gherasim Luca et Victor Brauner, pour cette information et pour une courte présentation de l'évènement. Fonds Brauner, position 29 sur 144. <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=8818LUC&no=FondsBraunerB4LUC&id=8818LUC>. [Consulté le 25 février 2015.]

publications jouissent, virtuellement, d'une circulation plus vaste que toute autre manifestation parallèle.

Consacrée à l'exploration de la trajectoire en réseaux des revues roumaines d'avant-garde, notre recherche a respecté la temporalité des revues et a évolué de manière chronologique. Tandis que chaque publication est prise en charge séparément, une première délimitation fonctionnelle entre *Contimporanul*, d'un côté, et le réseau éphémère de la petite presse d'avant-garde, formée de *75HP*, *Punct* et *Integral*, de l'autre, nous a permis de suivre le déploiement d'un projet d'avant-garde de souche constructiviste. Balisée par la dynamique réelle de l'espace des revues qui prend un nouvel essor autour de l'année 1928, une deuxième partie de notre réflexion a mis en perspective l'avènement d'un projet surréaliste, centré sur l'activité de la revue *unu*. Une troisième partie a proposé une discussion plus ample, orientée par l'activité du groupe surréaliste « Infra-noir » (1945-1947) et par un processus complexe d'historicisation de l'avant-garde, parcours au long duquel nous avons pu faire le point sur un scénario de dispersion implicite de ses réseaux.

Comme nous l'avons démontré, *Contimporanul* apparaît comme une publication vouée à émancipation culturelle, à une époque marquée par l'internationalisation de Dada, par la consolidation du Bauhaus ou par l'influence croissante du néoplasticisme du *De Stijl*, et se transforme progressivement en plateforme d'accueil du constructivisme international. Vu sa longévité, *Contimporanul* alterne habilement des postures journalistiques, censées lui assurer une position centrale dans l'espace de revues d'avant-garde, fonction stratégique qu'elle remplit de manière efficace grâce à son internationalisme constitutif. Inéluctablement, ses multiples ajustements de posture, associant une ligne constructiviste à des orientations plus éclectiques, repérables pendant sa longue période de repli, affectent sa capacité de promouvoir un programme unitaire. Paradoxalement, parmi toutes les tribunes qui s'affirment dans l'espace d'avant-garde, *Contimporanul* est la seule revue qui a du mal à s'assurer une succession ou à prodiguer des projets analogues.

En contrepartie, le réseau formé par *75HP*, *Punct* et *Integral* s'avère sensiblement plus productif sur le plan artistique, grâce à ses collaborateurs qui se rapportent à une tradition déjà reformée et qui participent au débat constructiviste international depuis une position d'égalité avec leurs confrères de l'Ouest. Dirigée par Brauner et Voronca, la « revue manifeste » *75HP* témoigne d'une assimilation approfondie de l'orthodoxie de Dada et du futurisme, qu'elle exploite subtilement à des fins propagandistes. De plus, tandis que sous la plume de Voronca on met les bases d'un nouveau courant dans les pages de *Punct*, le *synthétisme*, très proche de la vision unificatrice des arts promue par Van Doesburg à la même

époque, aux alentours de l'Exposition Internationale des arts décoratifs de Paris, c'est Maxy qui lui donnera une configuration concrète. Sa fascination pour le modèle Bauhaus et pour les doctrines productivistes inclinent sensiblement la balance en faveur du développement d'un courant local de souche constructiviste, l'intégralisme. Style utopique, l'intégralisme « reconstruit l'homme en même temps que son assise sociale et esthétique »²⁴⁰. C'est cette formule qui permettra à Maxy de revenir sur ses pas dans les colonnes de la revue surréaliste *unu*.

Cependant, il ne faut pas ignorer le fait que le projet intégraliste survient dans un climat d'ouverture particulièrement productif des milieux roumains d'avant-garde en direction du constructivisme international. Ayant atteint son apogée pendant les années 1924-1925, la trajectoire d'un constructivisme local est largement redevable au travail de popularisation de *Contimporanul*, mais aussi à un mouvement d'autonomisation du courant présagé par *75HP* et *Punct* et défendu ensuite par *Integral*.

Compte tenu de cette évolution de l'espace de revues et de sa modulation par noyaux, il n'est aucunement négligeable que cette prédilection pour l'espace éditorial témoigne, au niveau pratique, d'un rayon d'action réduit du projet d'avant-garde local dans son ensemble. Sous la pression du champ institutionnel ou encore sous celle d'un pouvoir politique qui agit par la censure et la surveillance, comme nous l'avons montré dans le cas d'*unu* et « Infra-noir », l'avant-garde est appelée à réagir, quitte à se déplacer vers une position marginale. Ce statut s'explique aussi à la lumière d'un manque de signification sociale des projets d'une communauté artistique minoritaire qui n'avait pas renoncé à la recherche d'un rapprochement entre l'art et la vie. Ainsi, lorsqu'on parle de l'étape constructiviste, située largement entre 1923-1927²⁴¹, une première constatation qui s'impose concerne son caractère théorique prédominant. À la différence de l'avant-garde tchèque par exemple, qui accordera une place de choix dans les pages de la revue *Pasmo*²⁴², au cinéma, au théâtre, à la danse, aux spectacles de music hall, en Roumanie, la productivité du constructivisme est dirigée vers d'autres domaines, qui sollicitent moins son public.

²⁴⁰ Ion Călugăru, « Precizări » [Précisions], *Integral*, *op. cit.*, p. 1. Pour la traduction en français, voir Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, *op. cit.*, p. 157.

²⁴¹ Nous situons la période constructiviste entre 1923 et 1927, pour signaler deux événements essentiels pour la trajectoire du mouvement en Roumanie. Il s'agit de la publication dans la revue *Contimporanul* de l'article de Theo van Doesburg, « Contre les artistes imitateurs », qui inaugure la carrière constructiviste de la publication et du numéro 11 de la revue *Integral* qui marque un dépassement du constructivisme. Voir Theo van Doesburg, « Contre les artistes imitateurs », dans *Contimporanul*, *op. cit.* p. 3 et *Integral*, n° 11, février-mars 1927, III^e année.

²⁴² Vida Golubović, Ann Vasić, « Constructivism and the Slovenian model », *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 17, Yugoslavian Theme Issue, autumn, 1990, p. 62.

Faute d'une orientation concrète de la recherche artistique vers le théâtre²⁴³ ou encore vers le cinéma²⁴⁴, le constructivisme local concerne surtout les arts décoratifs et appliqués, la typographie ou encore un type de création intermédiaire, comme la pictopoésie, théorisée et illustrée dans la revue *75HP*. Fait remarquable, les activités connexes, à titre pédagogique ou commercial dirigées par Maxy, tel que l'Atelier de la revue *Integral* (1925) ou le « Salon permanent d'arts décoratifs pour l'intérieur moderne »²⁴⁵ (1926) trouveront un appui principal toujours dans la revue qui leur sert d'interface. Dans ce contexte, il ne serait pas dépourvu de pertinence de rappeler qu'au-delà des colonnes de la publication de Maxy, qui accorde une rubrique spéciale à la publicité, l'écho de ces entreprises est presque inexistant²⁴⁶ dans la presse roumaine de l'époque. Bien que Maxy donne un nouveau coup d'envoi à l'art collectif constructiviste en s'associant à l'Académie des Arts Décoratifs – un système pédagogique alternatif – et en posant les bases de l'Atelier, il ne remportera ni des adeptes, ni un nouveau public. Les deux institutions sont obligées d'interrompre leur activité au bout de quelques années. De son côté, *Contimporanul* attendra l'année 1929 et la disparition d'*Integral*, entre autres, pour consacrer une présentation plus ample à « l'école » de Maxy.

Mentionnons que c'est juste quelques mois plus tard que Vinea accorde une interview au journaliste Felix Aderca où, en guise de bilan de l'activité qu'il avait menée depuis sept ans dans le champ culturel, il fait valoir son autorité et insiste sur l'importance de « l'école de *Contimporanul* »²⁴⁷. Au vu de ses arguments soulignant la singularité d'un projet artistique générationnel qui fait « école », on ne peut pas s'empêcher de lire dans son témoignage une attitude d'emprise sur l'activité d'avant-garde et une mise à l'écart implicite des nouvelles tribunes, comme *unu*, lancée une année auparavant, qui réunissait l'ensemble de la rédaction d'*Integral*.

²⁴³ Notons que Maxy réalise en 1925 des costumes pour une mise en scène de la pièce d'André Gide, « Saül » (1897-1898), portée à la scène pour la première fois à Paris en 1922 par Copeau, au Théâtre du Vieux-Colombier. Dans la livraison inaugurale d'*Integral* une « Notice » annonce la collaboration de Maxy à la mise en scène réalisée par I. Daniel au Théâtre « Central » de Bucarest, avec la participation de la Troupe Vilna, réputée pour son répertoire yiddish. Voir « Notices », *Integral*, n° 1, 15 mars 1925, I^{ère} année, p. 14. Une reproduction des esquisses de Maxy est publiée dans la livraison suivante d'*Integral*, n° 2, avril 1925, I^{ère} année, p. 4.

²⁴⁴ À remarquer que la première monographie publiée en roumain qui porte sur le cinéma est une biographie de Charlie Chaplin écrite par Ion Călugaru (*Charlot*, Bucarest, Éditions Vremea, 1933).

²⁴⁵ L'ouverture en 1926 du « Salon permanent d'arts décoratifs pour l'intérieur moderne » est annoncée dans une vaste présentation pour l'Exposition de l'Académie des Arts Décoratifs réalisée par Maxy. Voir *Integral*, n° 9, décembre 1926, II^e année, p. 2.

²⁴⁶ L'ouverture officielle de l'Académie des Arts Décoratifs en 1924 est signalée par Ștefan Nenițescu dans la revue *Ideea europeană* [L'Idée européenne]. Voir Ștefan Nenițescu, « Arta decorativă » [L'art décoratif], dans Ștefan Nenițescu, *Scrisori de istoria artei și de critică plastică* [Écrits d'histoire de l'art et de critique plastique], Bucarest, ICR, 2008, p. 129-130.

²⁴⁷ Ion Vinea, « L'école 'Contimporanul' », dans Felix Aderca, *Mărturia unei generații*, op. cit., p. 366.

Particulièrement significative pour la situation de l'espace d'avant-garde, tel qu'il se dessinait aux alentours de l'année 1929, lorsque l'heure était aux examens tant pour *Contimporanul* (en pleine période de retour à l'ordre) que pour les surréalistes émergents regroupés autour de la revue *unu*, la position de Vinea nous a permis de faire une remarque supplémentaire par rapport aux tournures paradoxales de carrière du constructivisme sur le sol local. Il reste à voir, dans quelle mesure la solution des arts appliqués, promue par *Integral* afin de renforcer sa position face à *Contimporanul*, est à juger comme une tentative de sauver le constructivisme de son manque de signification sociale concrète et de lever l'écran qui sépare l'art de son public, comme il l'a été pour l'espace artistique belge²⁴⁸, par exemple.

De même, un aspect qui mériterait une investigation plus approfondie est lié à la situation de l'architecture constructiviste, qui n'aura pas d'échos dans l'espace public²⁴⁹, malgré l'effervescence théorique de Janco, manifestée dans les pages de *Contimporanul* et au-delà.

Prônant les vertus d'une architecture fonctionnaliste et, dans le sillage d'un Le Corbusier, l'avènement d'une collectivité où « l'optimisme artistique de la jeune génération » se traduit en termes de « Surface, Volume, Matière, Espace » – un âge du « chant de la géométrie »²⁵⁰ – il est possible que Janco ait voulu profiter d'une vague de popularité qui touchait l'architecture. Vers la fin des années 30, non seulement il y avait un Salon de l'architecture et de l'art décoratif mis en place à Bucarest, mais le débat sur l'architecture était devenu un sujet d'intérêt national, débat auquel – il faut le rappeler – Janco avait largement prêté sa plume. Autant de connivences à déterminer entre l'architecture comme projet de revendication de la nation²⁵¹ et la perspective urbaniste défendue par Janco, qui invoque « les Usines, les Cité-Jardins, les Logements Sociaux, les Gratte-Ciel »²⁵². D'une part comme de l'autre, des préoccupations communes lient le versant traditionaliste de l'avant-garde, relation que le constructivisme, par sa poursuite de l'authenticité du travail d'artisan, du beau métier, d'un art pur ou du potentiel spirituel du vernaculaire n'a fait que renforcer.

²⁴⁸ Voir à ce sujet Michel Huysseune, « Le Constructivisme », dans Jean Weisgerber [éd.], *Les avant-gardes littéraires en Belgique, op. cit.*, p. 330-331.

²⁴⁹ Nous précisons que la Villa Jean Fuchs, située à Bucarest, rue Năvodari, conçue par Marcel Janco en 1927 est la première maison moderne du pays. Il faut également souligner que c'est entre 1923-1925 que Marcel Janco développe un projet de décoration des bureaux de la rédaction de *Contimporanul*.

²⁵⁰ Marcel Janco, « Arhitectura socială » [L'Architecture sociale], *Contimporanul*, n° 93-94-95, IX^e année, 1930, p. 14.

²⁵¹ Voir à ce sujet, Carmen Popescu, *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture 1881-1945*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

²⁵² Marcel Janco, « Arhitectura nouă » [L'Architecture nouvelle], *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, III^e année, p. 5.

Étant donné le champ étroit où se mouvait l'avant-garde de souche constructiviste, la force de ce discours sur l'architecture qui monopolise les pages de *Contimporanul* et qui coïncide avec un débat très important de l'entre-deux-guerres roumain, demande un éclairage nouveau. Contentons-nous de souligner ici la productivité d'une étape de *Contimporanul* généralement ignorée par la critique, pendant laquelle la revue consolide ses réseaux de prédilection, tel que la relation avec les revues constructivistes belges. À cela s'ajoute son intelligence tactique dans la logique du champ, qui lui permet de se réinventer et de recentrer ses intérêts pour garder son emprise sur l'actualité. C'est particulièrement ce type de défi que l'intégralisme n'a pas su relever, ses tenants préférant tourner la page pour se déplacer vers des autres projets.

Si le faible intérêt du public pour l'avant-garde, comme les tensions qui affectent les liens de sociabilité entre des divers groupes qui partagent un même label l'emportent dans la durée sur la rentabilité de son potentiel artistique, une question légitime s'est imposée. Encore plus que dans le cas du surréalisme, il y aurait à voir dans quelle mesure l'internationalisme déclaré des constructivistes roumains, et plus particulièrement l'attrait manifeste pour un champ d'irradiation francophone, et même français, a eu un impact sur le rayonnement local du mouvement tout comme sur les lieux de diffusion que son réseau met à sa portée.

Dans cette optique, si on regarde, par exemple, l'avant-garde serbo-croate, dont les idées de souche constructiviste sont diffusées par la revue *Zenit* (1923-1926), on observe deux aspects essentiels qui la différencient de l'avant-garde roumaine. D'un part, *Zenit* publiera son manifeste en allemand, en français et en serbo-croate, tandis qu'elle défend une identité culturelle particulière, éminemment balkanique, d'autre part. Au-delà d'une mise en tension du modèle occidental dominant pour les périphéries de l'Est, ce qui retient l'intérêt, dans le cas de *Zenit*, concerne son ascendant allemand. Comme *Contimporanul*, au niveau iconographique, *Zenit* préfère se référer à *Der Sturm* pour se légitimer. Très proches d'autres groupes similaires, comme *Ma*, avec lequel *Contimporanul* lie des relations improductives, qui ne dépassent pas une solidarité amicale, les tenants de la revue serbe poursuivent une collaboration très serrée avec les milieux artistiques berlinois, y compris avec le constructivisme russe exposé à la Galerie van Diemen de Berlin, et notamment avec Walden qui leur assure une véritable diffusion internationale.

Ainsi, sans ignorer le facteur russe, qui – nous l'avons vu, fait défaut dans paysage roumain d'avant-garde – on pourrait se demander si, tout en respectant une allégeance spirituelle avec l'espace français, l'avant-garde roumaine n'a pas échoué à saisir les opportunités d'une allégeance tactique qui l'aurait naturellement orientée vers Berlin. On ne

peut pas nier la contradiction significative entre l'adhésion au constructivisme, mouvement moins « nationalement établi »²⁵³, comme le souligne d'ailleurs très bien Asholt, et la francophonie dominante des réseaux de *Contimporanul* ou encore de *Punct*. Très durable, le réseau constructiviste belge – dérivé du modèle français – bénéficie d'une dissémination impressionnante dans les revues roumaines, migrant de *Contimporanul* vers *Punct* et même vers *Integral*. Comme nous l'avons montré, ce réseau très éclectique assure la continuité de l'engagement à un projet artistique commun, tandis que ce type de relation permet l'identification au réseau et une solidarité des petites nations, illustrant à la longue le fonctionnement d'une internationale des périphéries.

En même temps, dans le schéma plus large de la légitimité culturelle, la valorisation du cubisme, dans les pages de *Contimporanul*, comme « ligne d'ordre » d'un art constructif positif, est inséparable d'une tendance européenne plus générale et de la revendication d'un héritage tenu pour proprement français. À dater du début des années trente, lorsque *Contimporanul* s'approchait d'une mise au terme de son activité au bout de cent deux numéros, cette option place la revue roumaine du côté de la tradition de l'avant-garde, faisant ressortir sa dimension non-contemporaine par excellence.

Ce que nous devons encore souligner, dans ce parcours conclusif, concerne le fait qu'au seuil des années trente, la position de *Contimporanul* n'est pas sans lien avec l'émergence d'une nouvelle revue, *unu*, qui proposait un nouveau projet d'avant-garde. Si jusqu'à ce point nous avons vu groupes et revues cherchant à assurer la continuité de leur programme et à se procurer de nouveaux leviers de signification sociale, l'apparition d'*unu* met virtuellement l'ensemble de leurs stratégies en échec.

Or, dans ce contexte, il faut se rappeler un aspect particulier de la trajectoire de légitimation des revues roumaines d'avant-garde. À des moments distincts de leur évolution, et selon un discours qui alterne un ton conciliant, attaché à une stratégie manifeste de médiation culturelle, de la part de *Contimporanul*, et un ton réprobateur dans les pages de *Punct* et *Integral*, les revues roumaines fondent en partie le succès de leurs stratégies d'affirmation sur la mise à l'écart du surréalisme. Nous avons pu constater dans la période 1924-1926, les débuts d'une mise en contact, dans les revues roumaines, du constructivisme et du surréalisme, dont les rebondissements sont à chercher six ans plus tard, dans les pages

²⁵³ Wolfgang Asholt, « Entre nationalisme et internationalisme : une conscience européenne de l'avant-garde française ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 54, mai 2002, Paris, Centre National du Livre, p. 234.

d'*unu*, situation qui nous a permis d'observer la lente progression des enjeux surréalistes sur le sol roumain.

Comme nous l'avons montré, à une époque des commencements où le courant était, certes, insuffisamment établie, les constructivistes de *Punct* et ensuite d'*Integral* n'ont pas saisi la nouveauté du surréalisme. Tout au contraire, ils ont manifesté leurs réserves face à son potentiel artistique, le considérant comme inférieur au dadaïsme et résolument obsolète. Celui qui sera le futur surréaliste, Ilarie Voronca, exprime clairement cette idée, tout en reprenant une conviction de Marcel Janco : « le surréalisme d'André Breton est une réédition tardive, sur des fondements freudiens des réalisations de Zurich, de Tristan Tzara, Marcel Iancu, Arp, Eggeling. »²⁵⁴

Considéré comme marginal par rapport au constructivisme qui répondait pleinement « à l'ère de la construction de l'Europe »²⁵⁵, le surréalisme fut assimilé par les artistes roumains à la « désagrégation malade du romantisme » et s'est vu dépourvu de toute portée révolutionnaire. À son tour, *Contimporanul* avait enregistré le faible ancrage institutionnel du surréalisme et les carences de son capital symbolique, spécifiques à son début. Pour les avant-gardistes roumains, le surréalisme était une audace, une entreprise de transformation de la révolte intérieure en « thèse », qui visait à remplacer l'inspiration par l'écriture automatique.

Pourtant, il convient de souligner que tous ces efforts de différenciation participent en définitive à l'enregistrement du surréalisme dans son évolution, permettant l'assimilation d'un nombre significatif de tracts, manifestes, déclarations qui dévoilent les enjeux et les tensions qui forgent l'image du mouvement. Ainsi, *La Révolution surréaliste*, « la revue la plus scandaleuse du monde », est lue à Bucarest et entre dans le circuit habituel de *Contimporanul*, qui publie même des interviews accordées à Janco par Breton, Éluard, Péret ou Delteil. On reproduit en original des textes essentiels pour la définition du surréalisme, tels que la « Déclaration du 25 janvier 1925 »²⁵⁶ ou la « Lettre ouverte à M. Paul Claudel » et même des fragments de la plaquette « Un cadavre »²⁵⁷. Féconde du point de vue d'une mise en tension du champ, l'ouverture au surréalisme avait diminué sensiblement vers 1926, époque particulièrement éprouvante pour l'espace des revues.

On sait que *75HP* quitte la scène d'avant-garde, après un seul numéro et que *Punct* fusionne avec *Contimporanul* en 1925. La place laissée libre par *Punct* est tout de suite

²⁵⁴ Ilarie Voronca, « Voix », *Punct*, n° 8, 9 janvier 1925, p. 2.

²⁵⁵ Scarlat Callimachi, « Revista 'Punct' » [La revue 'Punct'], *Punct*, *op. cit.*, p. 1.

²⁵⁶ Tract collectif du Bureau de Recherches Surréalistes rédigé sous forme d'affichette, repris en intégralité, en français, dans la revue *Contimporanul*, n° 57-58, avril, IV^e année, 1925.

²⁵⁷ Des fragments de la plaquette collective « Un cadavre » sont reproduits dans *Contimporanul*, n° 50-51, janvier 1925, IV^e année, p. 7.

occupée par *Interval*, qui réunit l'ensemble de la rédaction, mais se confronte elle-même à des intermittences de parution, éditant une seule livraison en 1926. C'est justement à la même époque que *Contimporanul* perd en quelque sorte la continuité du projet artistique et social qu'elle avait cultivé pendant sa période de pointe, marquée par l'exposition internationale constructiviste organisée à Bucarest en 1924 et par la publication d'un premier manifeste.

Cependant, en ce qui concerne cette étape d'ouverture il faut conclure d'abord que, même si l'impact du dadaïsme, de l'expressionnisme et du constructivisme international fut quantitativement, très significatif, la présence du surréalisme – plus fluctuante – ne l'a pas été moins. Comme nous l'avons souligné tout au long de notre travail, la proximité des deux courants, le constructivisme et le surréalisme, est un aspect essentiel qui nous offre un tableau plus compréhensif de la dynamique artistique de l'espace culturel roumain à la fin des années 20. Dans cette optique, si l'on admet que le constructivisme a largement remporté l'adhésion des pays de Europe Centrale et de l'Est, au point d'être assimilé par la majorité des spécialistes à une manifestation spécifique de l'avant-garde dans ces pays, le cas roumain enrichit ce paradigme de transferts et de mobilité culturelle de l'avant-garde. À l'aube des années 30, ce sera donc le surréalisme qui devance les acquis du constructivisme et remporte l'adhésion des artistes roumains.

Un premier aspect qu'il nous a semblé important de retenir afin de pouvoir rendre compte de l'importance de cette transition entre constructivisme et surréalisme, concerne la mobilité des collaborateurs d'une rédaction à l'autre, phénomène distinctif pour l'avant-garde roumaine. Significative pour un espace périphérique, où, sous l'emprise des troubles sociaux et politiques, largement redevables à la montée de l'extrême-droite, le climat culturel est hostile à l'affirmation des nouveaux groupes d'avant-garde, l'émergence de la revue *unu*, en 1928, témoigne d'un projet fusionnel. Accusé de « prosélytisme » par *Contimporanul* qui lui lance un « rappel à l'ordre », le groupe d'orientation surréaliste compte d'abord de nouveaux entrants dans le monde revuiste de l'avant-garde, comme Pană, le directeur de la revue, ou Bogza, un jeune poète qui avait fondé lui-même une publication, *Urmuz*, stratégiquement associée à *unu*. L'ancienne garde de *75HP*, *Punct* et *Integral*, y compris les figures de proue du constructivisme, comme Janco et surtout Maxy, contribuent à définir la ligne éditoriale de cette nouvelle plateforme qui se rattache au « système institué par André Breton à Paris »²⁵⁸ pour donner une direction à sa propre action d'avant-garde. Pendant les deux premières années, c'est particulièrement l'aile intégraliste du groupe qui s'attache à une formule de

²⁵⁸ Lettre d'Ilarie Voronca à Geo Bogza du 9 mars 1929. Voir Mădălina Lascu [éd.], *Epistolar avangardist* [Epistolaire avant-gardiste], *op.cit.*, p. 166.

continuité, voire d'autorité, et cherche à mettre au profit des résurgences constructivistes, au point que la « synthèse moderne » devient une modalité de légitimation pour le nouveau groupe.

Ensuite, il faut rappeler que les positions anti-surréalistes desquelles se revendiquaient Voronca ou Brauner en 1924-1925, ne demandent pas de rectifications et que l'évolution des artistes et de leur orientation esthétique va de concert avec les réformes successives du surréalisme français. Dans une première phase, l'orientation d'*unu* en direction du surréalisme répond à une logique de filtrage et d'intégration graduelle des thèses surréalistes parisiennes. Le rapprochement au système d'adhésion surréaliste indique à la fois l'émancipation du champ culturel roumain et sa capacité d'absorption d'un courant intimement lié à un contexte national différent. Celui-ci lui fournit les outils et la possibilité de participer au même combat contre l'éthique de la bourgeoisie, contre alignement à la formule, contre les finalités prêtées à la littérature.

Toujours est-il que, dans ce contexte, il faut souligner qu'une fois les nostalgies du constructivisme épuisées, ce sera plutôt son idéologie socialisante qui permettra à un artiste comme Maxy, par exemple, de se rapprocher des milieux surréalistes. Largement reconnue comme une ligne directrice de l'étape finale de la revue (1931-1932), l'engagement au profit de la révolution prolétarienne sera, entre autres, une récupération de « ce désir de création collective »²⁵⁹ spécifique au constructivisme, une révision « d'une conscience artistique qui s'est voulue collective, mais qui s'est manifestée de manière individuelle »²⁶⁰ sur des bases nouvelles.

Compte tenu de ces aspects que nous venons d'exposer plus haut, toute tentative de saisir les lignes de force de l'avant-garde roumaine, doit tenir compte de cette double posture – constructiviste et surréaliste – qui participe, au-delà des projets individuels des artistes, à la constitution d'un profil identitaire d'*unu*. Leur coprésence, comme nous l'avons remarqué, n'engendre pas le même type de confrontations auxquelles nous a habitués l'expérience de l'avant-garde des pays de l'Ouest.

Pour ce qui est du surréalisme proprement dit, tel qu'il s'affirme dans la revue *unu*, notons qu'à la différence du constructivisme qui trouve difficilement un terrain de manifestation dans la littérature, à l'exception de l'entreprise pictopoétique, se déplaçant vers l'architecture et les arts appliqués, ce sont la peinture, largement grâce à Brauner, et la poésie les deux domaines de prédilection qui suscitent l'intérêt des surréalistes roumains. En outre, la

²⁵⁹ B. Florian, « Cuvânt pentru mâine » [Un mot pour demain], *unu* n° 35, mai 1931, IV^e année, p. 7.

²⁶⁰ *Ibidem*.

préoccupation pour la ligne théorique du mouvement s'avère un point commun qui lie cette première garde surréaliste du groupe « Infra-Noir », formé autour de Gherasim Luca et Gellu Naum.

À placer une année après la parution du volume de Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*²⁶¹ qui ne passe pas inaperçu dans les colonnes d'*unu*, l'époque des « Introvisions » (1929)²⁶² de Brauner est décisive pour l'atmosphère surréaliste de Bucarest et fait écho à la légitimité récemment conquise par la peinture dans les milieux artistiques parisiens. C'est essentiellement par rapport à Victor Brauner qu'on fait les premières références directes au surréalisme dans les pages d'*unu*. Qui plus est, ses recherches picturales indiquent une appropriation du langage pictural surréaliste et marquent la synchronisation de la périphérie roumaine au centre. En même temps, le discours de Brauner rejoint les préoccupations de ses amis poètes, Ilarie Voronca, Geo Bogza ou Stephan Roll, qui misent, eux aussi, sur « le miracle d'une poésie nouvelle »²⁶³ et sur « une écriture imprécise »²⁶⁴ qui renie l'illusion de la pensée exacte et les dogmes de la littérature officielle.

Il convient de mettre en évidence le fait que la ligne de la revue témoigne d'un programme en permanente transformation et que le réseautage au système d'adhésion surréaliste se fait en deux étapes superposées, redevables à une révolution esthétique, d'un côté, et à une révolution politique orientée vers Moscou, de l'autre. De même, nous aurons affaire, dans le cas d'« Unu », à un groupe qui saura exploiter les idées du mouvement français de manière critique et réflexive et de les recenser toujours la lumière des réalités locales. Ainsi, lorsque l'option politique de la révolution prolétarienne l'emporte sur l'orientation surréaliste de groupe, cette transition ne se fait pas sans lien à une désolidarisation progressive du programme promu par Breton dans le *Surréalisme au service de la révolution*.

Vu les rebondissements du positionnement stratégique d'*unu*, il nous semble pertinent de les prendre en charge comme reflet d'un changement d'optique qui s'opère au niveau de son centre de référence. Si dans un premier temps, *unu* semble prendre ses distances avec l'aile surréaliste de Breton, ce rapport se voit vite confirmer par la réorientation de son attention à des revues qui promeuvent une vision ouvertement anti-surréaliste, comme *Documents*, *Bifur* ou *Le Grand Jeu*. En deuxième lieu, à cette prise de position s'ajoutent des

²⁶¹ Voir la rubrique « Vestiaire : Livres, Films, Commentaires, Notes », *unu*, n° 14, juin 1929, II^e année, p. 6.

²⁶² Nous faisons ici référence à l'exposition du Groupe d'Art Nouveau organisée en 1929 à Bucarest qui regroupe, entre autres, une série d'aquarelles de Brauner au titre révélateur, « Introvisions ».

²⁶³ Gheorghe Dinu [Stephan Roll], « La lampe d'Aladin », *unu. op. cit.*, p. 2.

²⁶⁴ Ilarie Voronca, « Entre moi et moi », *unu, op. cit.*, p. 2.

condamnations explicites du surréalisme, qui touchent particulièrement à son manque d'implication dans une révolution sociale et à la faillite de son engagement politique. Associé à une « fausse avant-garde », le surréalisme de Breton est confronté à un véritable procès, comme le montrent ces lignes inflexibles écrites par Roll, qui ne sont pas sans rappeler les premières critiques qu'on apportait au mouvement six ans auparavant :

Leur transition à la révolution sociale aurait été authentique si elle avait été menée avec toute l'abnégation, le seul moyen de s'intégrer à l'avant-garde véritable, à l'avant-garde permanente qui nécessite des individus impartiaux [...] Pour cette raison, comme beaucoup d'autres, ils demeurent immobilisés dans l'avant-garde, la fausse avant-garde, investiguée à l'aide d'élucubrations mystiques, d'effervescences verbales, par l'entremise des formules diagnostiques de Freud [...]. La métaphysique d'antan doit être remplacée par le matérialisme scientifique contemporain, par les besoins implicites et les droits impératifs de l'homme [...].²⁶⁵

Il est néanmoins difficile de juger dans quelle mesure ce « procès » intenté au surréalisme se répercute sur le compte de l'activité surréaliste de la revue et dans quelle mesure il est un exercice d'autocritique indirecte. Au bout de cinquante numéros, *unu* cède le pas à ses ambitions plus « réalistes » et met un terme à son activité d'avant-garde dans un manifeste d'auto-cessation, tout en se délimitant une dernière fois par rapport à la direction française du surréalisme, pour laquelle la continuité du mouvement était fondamentale. Significative de la capacité des marges culturelles à contribuer à la productivité d'un mouvement littéraire et à en produire des avatars locaux, le cas des revues roumaines qui se sont accordées au surréalisme en deux étapes successives – par l'entremise du groupe « Unu » (1928-1932) et, après la Guerre, par la participation du groupe Infra-Noir (1945-1947) – permet de mettre en perspective la contribution roumaine au réseau surréaliste européen.

Aux alentours de la Deuxième Guerre mondiale, la plupart des surréalistes roumains tels que Brauner et Herold ou encore les très jeunes Luca et Naum, résident à Paris et, qui plus est, ils se rapprochent du milieu surréaliste dirigé par Breton. Si le contexte politique force les membres fondateurs du groupe « Infra-Noir » de revenir au pays, retour projeté aux débuts de l'année 1939, autant leurs contacts très serrés avec Brauner, qui donnent lieu à un fonds de correspondance extrêmement riche, que la caution directe de Breton, légitiment ces artistes sur la scène internationale. C'est, pourtant, l'espace local qui mettra cette légitimité à l'épreuve, situation qui est à double tranchant. D'un côté, la soviétisation progressive du pays détermine l'instauration d'un contexte idéologique oppressif contre lequel le groupe entend se définir. De l'autre côté, les surréalistes émergents doivent prendre position par rapport aux anciens avant-gardistes d'*unu*, Roll, Pană et Maxy, « réhabilités » par le nouveau régime,

²⁶⁵ Gheorghe Dinu [Stephan Roll], « Sugestii dinaintea unui proces » [Suggestions avant un procès], *unu*, *op. cit.*, p. 3.

après une longue période de mise sous silence de leur engagement de gauche. Notons que pendant toute l'époque que l'on assimile à l'activité du groupe « Infra-noir », dont le surréalisme est jugée « retardataire »²⁶⁶ par l'ancien directeur de la revue *unu*, Sasa Pană, celui-ci dirige la revue prolétaire *Orizont* [Horizon], dont le sous-titre la recommande comme un périodique de « Littérature, art, culture et pensée sociale ». C'est dans les pages de cette publication que Pană mène entre 1936-1946 une activité parallèle de consécration de l'avant-garde, portant un regard rétrospectif sur l'activité de ses promoteurs. Préparée pour la publication en 1948, vu les nouvelles conditions politiques contraignantes, cette réactualisation de l'activité moderniste à travers des constructions historiques – une galerie de portraits d'écrivains – est restée à l'état d'épreuves jusqu'à très tard, en 2012. Compte tenu de cette position de Pană, indicielle pour une génération d'avant-garde en retrait, qui agit en contretemps par rapport à une nouvelle contemporanéité du surréalisme, et de la très riche l'activité des nouveaux surréalistes, nous pouvons conclure à une structuration à plusieurs vitesses du champ national et implicitement à une asymétrie de la réception du surréalisme international.

Même si une mise à l'écart de la double légitimation réclamée par le champ national s'avère une option intenable dans la durée, le groupe « Infra-noir » poursuit de manière programmatique un processus de réseautage auprès de l'internationale surréaliste. Si aux débuts de la carrière de *Contimporanul*, le Vinea ou un Fondane misent sur une entreprise de dénationalisation de la culture roumaine afin de combler un sentiment de déshérence spirituelle, vingt ans plus tard, le groupe surréaliste renoue avec cette perspective et repousse les barrières linguistiques et géographiques qui pèsent sur la réalisation de leurs projets. S'adressant à un cercle restreint de pairs, qui comprend le groupe surréaliste parisien, le groupe « Infra-noir » adopte la langue du réseau et emploie le français pour la rédaction des textes et même pour la correspondance. Pourtant, lorsqu'on cherche à dégager la dynamique générale de ce processus de réseautage il faut mettre en évidence à la fois la portée esthétique et idéologique de cette solidarité des artistes roumains avec l'internationale surréaliste et le statut du surréalisme face à son propre contexte national. Si l'adhésion des surréalistes de Bucarest au socialisme est tout à fait évidente dans un texte comme *La Dialectique de la dialectique* (1945), ce qu'il faut souligner concerne leur forte implication dans l'élaboration de la ligne théorique du mouvement surréaliste international. C'est particulièrement cet aspect distinctif qui nous a permis de voir l'ensemble de leurs travaux collectifs, qui se présentent

²⁶⁶ Voir Saşa Pană, *Născut în 02* [Né en 02], *op. cit.*, p. 647.

conjointement comme des manifestes et des textes programmatiques, des documents sur l'actualité politique locale, des chroniques historiques lucides sur un état général d'isolation, comme des publications en porte-à-faux. En effet, l'authenticité de ces documents réside dans leur situation dans une dynamique sociale, dans leur attachement aux diverses stratégies aptes à renflouer les liens avec une communauté des pairs, qui deviennent autant de moyens pour surmonter leur marginalité.

La diversité et la charge symbolique des enjeux qui président à l'organisation de l'Exposition Internationale surréaliste de 1947 à la Galerie Maeght, à laquelle participent bon nombre de surréalistes roumains, font apparaître en premier lieu des transformations de rapports nationaux et internationaux de force, qui contribuent à la définition du surréalisme. Si, dans un premier temps, comme pour « Infra-noir », la consécration de l'internationalisme du groupe de Breton est à prendre en charge comme une solution de continuité du mouvement, qui se situe en plein mythe social, dans un deuxième temps, l'internationalisme est une modalité d'assurer la viabilité du surréalisme qui avait perdu son autorité et sa popularité après la guerre. Il devient évident que le véritable « coup d'image dans une Europe réunie », pour reprendre une formule de la lettre d'invitation adressée aux participants, était non autant l'internationalisme prôné par Breton, que sa dénonciation implicite d'un « surréalisme français », position qui précède de peu le manifeste la « Rupture inaugurale » dans lequel on réaffirme les principes révolutionnaires du mouvement.

Si dans notre introduction nous avons jeté une passerelle symbolique entre l'Exposition surréaliste internationale de New York de 1942 et l'inauguration d'un espace en réseaux de l'avant-garde, tel qu'il se trouvait mis en page dans la revue *Contimporanul*, qui venait de faire sa percée éditoriale, pour suggérer une continuité de vision entre deux moments qui portaient sur un même combat, vingt ans plus tard, la situation change radicalement. L'isolement politique des surréalistes roumains et la mise en échec de leur activité, marque la dispersion des réseaux par lesquels les artistes roumains ont fait cause commune sur le terrain de l'avant-garde.

Lorsque du côté français, Maurice Nadeau faisait en 1944 un premier bilan du surréalisme, l'assimilant à « une magnifique explosion artistique » qui aboutissait à un « cul-de-sac idéologique »²⁶⁷, du côté roumain, vers la fin de la même année, Sașa Pană ratifie une situation paradoxalement inverse. Ce n'est pas tant de l'histoire de l'avant-garde et du but qui

²⁶⁷ Maurice Nadeau, « Avertissement », *Histoire du surréalisme*, op. cit., 1964, p. 5.

lui était propre, pour reprendre les mots de Breton du « Deuxième Manifeste », qu'on parle à Bucarest, mais d'un présent des avant-gardistes en artistes combattants :

[...] Je trouve que c'est mon devoir de remarquer parmi tous ces artistes combattants la présence de presque tous les responsables des revues d'avant-garde et même celle des quelques-uns de leurs collaborateurs [...]. Ils sont les amis : Scarlat Calimachi, Ion Călugaru, Dan Faur, Barbu Florian, M. H. Maxy, Jules Perahim, Stefan Roll et le sous-signé de *Punct*, *Integral*, *Unu*, *Alge*, *Radical*. Leur cheminement de la littérature et l'art protestataire, formel au début, vers une modification de fond : le réalisme socialiste – voici le terme qui deviendra plus tard un courant littéraire ... , est le même que celui d'Aragon, Paul Eluard, Salvador Dali. [...]²⁶⁸

Cet alignement des temporalités hétérogènes signale, en fin de compte, une séparation des histoires de l'avant-garde. Par conséquent, c'est de tout un autre combat qu'il faut rendre compte pour juger de manière objective l'évolution de l'avant-garde de Bucarest après la soviétisation du pays. Sous cet aspect, l'ambition des derniers chapitres de ce travail qui révèlent les effets de la propagande communiste sur l'historicisation de l'avant-garde de son vivant, est double : l'exploration de cet intervalle des années quarante permet d'observer dans un même mouvement l'activité d'un point terminus du surréalisme roumain et la transformation de l'avant-garde en instrument de propagande politique.

À la lumière d'un tel contexte, nous avons essayé de comprendre les stratégies de réseautage du groupe « Infra-noir » et les « manifestations surinternationales » collectives auxquelles s'adonnent Paun, Luca et Trost en 1951 dans leur tentative de raviver le réseau surréaliste et de renouer la communication avec Breton, difficilement tenable dans un champ surpolitisé. Vu que – dans le cas roumain – la dissémination du réseau d'avant-garde ne témoigne pas uniquement d'un court-circuit des mécanismes de transfert international ou encore d'une mise à mal de l'activité médiatique et collective qui la définit, mais aussi d'un procès de l'avant-garde, la circulation de cette image en négatif dans la presse d'art socialiste des années 50 nous a intéressé de surcroît.

C'est une image en miroir que cette dernière perspective sur l'avant-garde se propose de forger. Délégitimant, le contre-discours communiste, étayé par les anciens avant-gardistes mêmes qui ont tourné la page, nous amène invariablement à confronter la rivalité des deux histoires, séparées par le franchissement du seuil politique. En revanche, par notre travail nous privilégions une continuité de ces histoires de l'avant-garde, afin de rendre compte de son image dynamique et plurielle. C'est particulièrement grâce à un modèle de réseaux que nous avons pu retracer l'ensemble des jeux sociaux, des espaces de parole ou encore des circuits

²⁶⁸ Réponse de Saşa Pană à l'enquête de Dan Petraşincu dans *Tribuna poporului*, décembre 1944.

internationaux et des postures médiatiques qui participent à définir l'avant-garde roumaine comme phénomène culturel à trajectoires multiples.

BIBLIOGRAPHIE

A. SOURCES PRIMAIRES

I. REVUES CONSULTÉES

75HP, Bucarest, octobre 1924, numéro unique, 24 x 28 cm. Directeurs : Ilarie Voronca et Victor Brauner. Collaborateurs : Marcel Janco, M. H. Maxy, M. Miguel Donville.

Contimporanul, Bucarest, 32 x 54 cm / 24 x 48 cm parution hebdomadaire entre 3 juin 1922 – 7 juillet 1923 et puis mensuelle, avril 1924 – janvier 1932, 102 numéros. Directeur : Ion Vinea. Collaborateurs : Marcel Janco, Scarlat Callimachi, Panaït Istrati, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Hans Arp. Collaborateurs étrangers : Paul Dermée, Georges Linze, F. T. Marinetti, H. Walden, Prampolini. Artistes collaborateurs : Marcel Janco, Fernand Léger, Brancusi, M. H. Maxy, Milița Petrașcu.

Integral, Bucarest, parution mensuelle, le 1^{er} mars 1925 – juin-juillet 1927, 30 x 32,5, 15 numéros. Rédacteurs en chef : M. H. Maxy, Benjamin Fondane. Collaborateurs : F. Brunea, Ion Călugăru, Stephan Roll [Gheorghe Dinu], Ilarie Voronca, Benjamin Fondane, Tristan Tzara.

Punct, Bucarest, 15 novembre 1924 – 5 mars 1925, 50 x 31, 16 numéros. Sous-intitulée « Revue de littérature et d'art constructivistes », n° 1 ; « Revue d'art constructiviste internationale », n° 2 – n° 6-7 ; « Revue d'art constructiviste », n° 8. Directeur : Scarlat Callimachi. Collaborateurs : Victor Brauner, Ion Vinea, Stephan Roll, Ilarie Voronca, Scarlat Callimachi. Artistes collaborateurs : Victor Brauner, Marcel Janco, M. H. Maxy, Milița Petrașcu, Claude Sernet [Mihai Cosma], Dida Solomon.

unu, Bucarest, mensuel, avril 1928 – décembre 1932, 50 numéros. Directeur : Sașa Pană. Collaborateurs : Geo Bogza, Aureliu Baranga, Victor Brauner, Ion Călugăru, Stephan Roll [Gheorghe Dinu], Benjamin Fondane, M. H. Maxy, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Claude Sernet [Mihai Cosma]

II. VOLUMES ET PLAQUETTES

LUCA Gherasim, *Les Orgies des quanta. Trente-trois cubomanies non-oediépiennes*, s. 1., Surréalisme, 1946, [44 p.], n. p.

LUCA Gherasim, TROST, Dolfi, *Présentation des graphies colorées, de cubomanies et d'objets*, 7 janvier – 28 janvier 1945 [Bucarest, sala Brezoianu], [15 p.], n. p.

LUCA Gherasim, *Un Lup văzut printr-o lupă*, illustré de « trois vaporisation » signées par Dimitrie Trost, Bucarest, Negația Negației, 1945, [105 p.], n. p.

LUCA, Gherasim, *Amphitrite. Mouvements sur-thaumaturgiques et non-oediépiens*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-Noir », 1947, [8 p.], n. p.

- LUCA, Gherasim, *Le Secret du vide et du plein*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-Noir », 1947, [8 p.], n. p.
- LUCA, Gherasim, PĂUN, Paul, NAUM, Gellu, TEODORESCU, Virgil, TROST, Dolfi, *Éloge de Malombra. Cerne de l'amour absolu*, s. l. , S Surréalisme, 1947, [8 p.], n. p.
- LUCA, Gherasim, PĂUN, Paul, TROST, Dolfi, *Infra-Noir. Préliminaires à une intervention sur-thaumaturgique dans la conquête du désirable*, s.l., S Surréalisme, 1946, [12 p.], n. p.
- LUCA, Gherasim, TROST, Dolfi, *Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international*, s. l., S Surréalisme , 1945, [8 p.] n. p.
- NAUM, Gellu, *Teribilul interzis*, Bucarest, Colecția Suprarealistă, 1945, [94 p.], n. p.
- PĂUN, Paul, *Brevet Lovaj*, Bucarest, coll. « Surréaliste », 1945, n. p.
- PĂUN, Paul, *La Conspiration du silence*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-Noir », 1947, 7 p.
- PĂUN, Paul, *Les Esprits animaux*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-Noir », 1947, 7 p.
- TEODORESCU Virgil, *La Provocation*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-Noir », 1947, [8 p.], n. p.
- TEODORESCU, Virgil, *Au Lobe du sel*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-Noir », 1947, [8 p.], n. p.
- TROST, Dolfi, *Le Plaisir de flotter. Rêves et désirs*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-Noir », 1947, 7 p.
- TROST, Dolfi, *Le profil navigable. Négation concrète de la peinture*, illustré de quatorze reproductions, Bucarest, Éditions de l'Oubli, 1946, 71 p.
- TROST, Dolfi, *Le Même du même*, Bucarest, Socec, coll. « Infra-Noir », 1947, [8 p.], n. p.

III. DOCUMENTS INÉDITS

- LUCA, Ghérasim, manuscrit autographe et illustrations originales, mars 1951, référence 1483000, www.andrebretton.fr.
- , lettre autographe à André Breton, Jaffa, le 12 décembre 1951, référence 1483000, www.andrebretton.fr.
- , lettre autographe à André Breton, Paris, le 15 août 1952, illustrée par un dessin original, référence 1483000, www.andrebretton.fr.
- LUCA, Ghérasim, PAUN, Paul (Yvenez), TROST, Dolfi, « Adhésion à distance », Jaffa, le 17 juin 1951, référence 1483000, www.andrebretton.fr.
- PAUN, Paul, manuscrit autographe avec des dessins, « Transpercer la transparence. Comptendu plastique sur ma participation personnelle à la première manifestation surinternationale du surréalisme. le 18 mars 1951, entre 6 et 7 (heure de Paris) », le 18 mars 1951, référence 1483000, www.andrebretton.fr.

TROST, Dolfi, « Compte-rendu pour le rendez-vous mental du 18 mars 1951 entre 6 et 7 heures du soir (heure de Paris) entre André Breton (Paris), Ghérasim Luca (Jaffa) et Paul Păun (Bucarest) », 18 mars 1951, référence 1483000, www.andrebretton.fr.

—, lettre autographe à André Breton, Tel Aviv, août 1951, référence 1483000, www.andrebretton.fr.

IV. ARTICLES CITÉS

IV.1. *Contimporanul*

IV.1.1. Articles en français

[ANONYME], « Exposition internationale du 'Contimporanul' », *Contimporanul*, n° 52, janvier 1925, IV^{ème} année, p. 8.

[ANONYME], « Récital Contimporanul », *Contimporanul*, n° 52, janvier 1925, IV^{ème} année, p. 5.

[ANONYME], « Lettre ouverte à M. Paul Claudel », *Contimporanul*, n° 64, janvier, 1926, p. 3.

BOURGEOIS, Pierre, « Sacramentement », *Contimporanul*, n° 75, avril 1927, VI^e année, p. 7.

ARNAULD, Céline, « Les cordes du rail », *Contimporanul*, n° 41, mai 1923, II^e année, p. 3.

CORBUSIER, Le, « Vers une architecture », *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, IV^e année, p. 5.

DERMÉE, Paul, « Notes sur l'art. Le peintre Juan Gris », *Contimporanul*, n° 42, juin 1923, II^e année, p. 3.

DOESBURG, Theo van, « Contre les artistes imitateurs », *Contimporanul* n° 34, 10 mars 1923, p. 3.

FONDANE, Benjamin, « Exercice de français (à Bebe Vineia) », *Contimporanul*, n° 59, mai 1925, IV^e année, p. 4.

LINZE, Georges, « Lettres de Belgique », *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 3.

—, « Lettres de Belgique », *Contimporanul*, n° 46, mai 1924, III^e année, p. 7.

—, « Lettre de Belgique. États d'âme », *Contimporanul*, n° 52, janvier 1925, IV^e année, p. 4.

—, « La poésie nouvelle », *Contimporanul*, n° 57-58, numéro spécial « L'intérieur nouveau », avril 1925, IV^e année, p. 4.

—, « Poème de l'Europe étonnée », *Contimporanul*, n° 100, 1931, XI^e année, p. 2.

LOUMAYE, Marcel, « Vertige », avec la mention « Au poète Georges Linze », *Contimporanul*, n° 68, juillet 1926, V^e année, p. 5.

- MARINETTI, F. T., CANGIULLO, F., « Conseil de révision », *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, IV^e année, p. 13.
- PRAMPOLINI, « Scenodinamica », *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, IV^e année, p. 5-6.
- ROSENBERG, Léonce, « Cubisme et empirisme », *Contimporanul*, n° 39-40, avril 1923, II^{ème} année, p. 5.
- TOKINE, « L'aviation dramatique en Italie : Le Théâtre aérien », *Contimporanul*, n° 27, 20 janvier 1923, II^e année, p. 3.
- VINEA, Ion, « Histoire de la parole », *Contimporanul* n° 1, 3 juin 1922, I^{ère} année, p. 13.
- , « Promisiuni », *Contimporanul*, n° 50-51, décembre 1924, II^e année, p. 2-3.
- WALDEN, Herwarth, « Lettre de Berlin », *Contimporanul*, n° 69, octobre 1926, V^e année, p. 6.

IV.1.2. Articles en roumain

- [ANONYME], « Pentru Contemporani », *Contimporanul*, n° 34, 10 mars 1923, II^{ème} année, p. 4.
- [ANONYME], « Pentru cetitori si scriitori », *Contimporanul*, n° 37-38, 7 avril 1923, II^{ème} année, p. 5.
- [ANONYME], « O mișcare modernă în exil », *Contimporanul*, n° 46, mai 1924, III^{ème} année, p. 4.
- [ANONYME], « Note. Cărți. Reviste », *Contimporanul*, n° 72, février 1927, VI^{ème} année, p. 10.
- [ANONYME], « Léa », *Contimporanul*, n° 84, novembre 1929.
- ADERCA, Felix, [Chronique dramatique sans titre], *Contimporanul*, n° 26, 13 janvier 1923, II^e année, p. 2.
- ALADIN [VINEA, Ion], « În jurul unei cauze », *Contimporanul*, n° 28, 3 février 1923, II^e année, p. 1.
- , « Invățăture bulgărești », *Contimporanul*, n° 43, 23 juin 1923, II^e année, p. 1.
- ARP, Hans, « Despre arta abstractă », *Contimporanul*, n° 101, décembre 1931, X^e année, p. 2.
- BAB, Julius, « Actorul și casa sa », *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, IV^e année, p. 11.
- BARBU, Ion, « Cântec de rușine », *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 3-4.
- BOBES, T., « Criza unei atitudini estetice », *Contimporanul* n° 17, 11 novembre 1922, p. 8.
- BOURGEOIS, Pierre, « Aspecte recente ale mișcării moderne în Belgia. Arhitectură și poezie », *Contimporanul*, n° 75, avril 1927, VI^e année, p. 8.

- CALLIMACHI, Scarlat, « Clopotul tristetii », *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 5.
- CIPRIAN, G., « Hurmuz », *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 4-5.
- CORBUSIER, Jennerret, Le, « Noi forme ale artei practice », *Contimporanul*, n° 99, septembre 1931, X^e année, p. 9-11.
- COSTIN, I. G., « Avortul reacțiunei », *Contimporanul*, n° 30, 10 février 1923, II^e année, p. 1.
- , « Biblia, un pericol național », *Contimporanul*, n° 32, 24 février 1923, II^e année, p. 2.
- , « Et in Arcadiae fasciae », *Contimporanul*, n° 42, 10 juin 1923, II^e année, p. 1.
- , « Imn esenței » *Contimporanul*, n° 102, janvier 1932, XII^{ème} année, p. 2.
- COUDENHOVE KALERGI, N., « Pan Europe », traduit par Dr. Kurt Jarek, *Contimporanul*, n° 61, octobre 1925, IV^e année, p. 7.
- DĂNOIU, V., « Evreii în cultura română », *Contimporanul*, n° 39-40, II^e année, 21 avril 1923, p. 4.
- DAVIDESCU, N., « Scriitorul bugetivor », *Contimporanul*, n° 3, 17 juin 1922, I^{ère} année, p. 13-14.
- , « Intelectualitate și eventualitate », *Contimporanul* n° 6, 8 juillet 1922, I^{ère} année, p. 8.
- DERMÉE, Paul, « Scrisori de artă. Cumpărătorul de tablouri », *Contimporanul*, n° 44, juillet 1923, II^e année, p. 2.
- DIANU, Romulus, « Provocarea cititorului », *Contimporanul*, n° 79, 1^{er} février 1929, VIII^e année, p. 4.
- , « Note. Cărți. Reviste », *Contimporanul*, n° 93-94-95, 1930, IX^e année, p. 15.
- DINU, Gheorghe, « Poem », *Contimporanul*, n° 65, mars 1926, V^e année, p. 2.
- , « Varietăți », *Contimporanul*, n° 67, juin 1926, IV^e année, p. 2.
- , « Poem », *Contimporanul*, n° 68, juin 1926, V^e année, p. 4.
- , « Toamnă lirică. Lui Victor Brauner », *Contimporanul*, n° 71, décembre 1926, V^{ème} année, p. 10.
- DIODEM [Ion Vinea], « În lipsa unui esperanto », *Contimporanul*, n° 26, 13 janvier 1923, II^e année, p. 3.
- ELIAD, Sandu, « Teatrul Teatrului », *Contimporanul* n° 55-56, 1925, IV^e année, p. 2.
- FONDANE, Benjamin, « Ferestre spre Occident », *Contimporanul*, n° 1, 3 juin 1922, p. 14.

- HUELSENBECK, Richard, « Scrisori din Germania », *Contimporanul*, n° 42, 10 iunie 1923, II^e année, p. 2.
- ISTRATI, Panait, « Între frumusețile artistice și eliberarea omului », *Contimporanul*, n° 61, octombrie 1925, IV^e année, p. 2.
- JANCO, Marcel, « Note de pictură », *Contimporanul*, n° 4, 24 iunie 1922, I^{ère} année, p. 13.
- , « Însemnări de artă », *Contimporanul*, n° 45, aprilie 1924, III^e année, p. 6.
- , « Un stil nou : arhitectura », *Contimporanul*, n° 48, octombrie 1924, II^e année, p. 2.
- , « Arhitectura nouă », *Contimporanul*, n° 53-54, februarie 1925, III^e année, p. 4.
- , [sans titre], *Contimporanul*, n° 53-54, februarie 1925, IV^e année, p. 9.
- , « Arhitectura de mâine », *Contimporanul*, n° 61, octombrie 1925, IV^e année, p. 6.
- , « Estetica nouă », *Contimporanul*, n° 63, noiembrie 1925, IV^e année, p. 3.
- , « Hélène Kra », *Contimporanul*, n° 64, ianuarie 1926, V^e année, p. 5.
- , « Inițiere în misterele unei expoziții. Senzaționalele declarații ale Miliței Petrașcu și ale lui Marcel Iancu », *Contimporanul*, n° 65, 15 martie 1926, V^e année, p. 3.
- , « La André Breton », *Contimporanul*, n° 66, mai 1926, V^e année, p. 2.
- , « La Péret », *Contimporanul*, n° 66, mai 1926, V^e année, p. 2.
- , « În vizită la Joseph Delteil », *Contimporanul*, n° 67, iunie 1926, V^e année, p. 2.
- , « Cu Arp la Zurich », *Contimporanul*, n° 67, iunie 1926, V^e année.
- , « Discuție cu poetul ungur, Tamas Aladar », *Contimporanul*, n° 70, noiembrie 1926, V^e année, p. 4.
- , « Cubism », *Contimporanul*, n° 71, decembrie 1926, V^e année, p. 4.
- , « Expoziția 'Werkbund : die Wohnung' – arhitecturi », *Contimporanul* n° 72, ianuarie 1927, VI^e année, p. 9.
- , « Le Corbusier », *Contimporanul*, n° 80, martie 1929, VIII^e année, p. 3.
- , « Arhitectura socială », *Contimporanul* n° 93-94-95, IX^e année, 1930, p. 14.
- KASSAK, Lajos, « Artă nouă în Ungaria », *Contimporanul*, n° 59, 28 mai 1925, IV^e année, p. 2.

- LAFCADIO [VINEA, Ion], « Pro și contra », *Contimporanul*, n° 79, 1 février 1929, VIII^e année, p. 2.
- LUPU, Nicolae, « Bun-sosit », *Contimporanul*, n° 1, 3 juin 1922, I^{ère} année, p. 1.
- MARINETTI, F. T., « Blanca și roșul. Trisinteză de Marinetti », *Contimporanul*, n° 39-40, 21 avril 1923, II^e année, p. 3.
- , « Sensibilitatea futuristă », *Contimporanul*, n° 44, 17 juillet 1923, II^e année, p. 3.
- , « L'incendio della sonda », *Contimporanul*, n° 96-97-98, janvier 1931, X^e année, p. 2.
- PETRAȘCU, Milița, « Procedee noi », *Contimporanul*, n° 62, octobre, 1925, p. 3.
- RELGIS, Eugen, « Albert Danaens », *Contimporanul*, n° 99, septembre 1931, X^e année, p. 13.
- RICHTER, Hans, « Constructivismul », *Contimporanul*, n° 37-38, 7 avril 1923, II^e année, p. 5.
- , « Principii », *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, IV^{ème} année, p. 2.
- RIEGLER-DINU, Emil, « Cei patru de la Sala Ileana: Râmnicăneanu, Janco, Petrașcu, Codreanu », *Contimporanul*, n° 90-91, avril 1930, IX^e année, p. 4.
- , « Semne noi », *Contimporanul*, n° 93-94-95, 1930, IX^e année, p. 2.
- SARTORIS, Alberto, « Elemente ale arhitecturii funcționaliste. Procesul raționalist », *Contimporanul*, n° 96-97-98, janvier 1931, X^e année, p. 7.
- , « Elemente ale arhitecturii structurale », *Contimporanul*, n° 100, 1931, X^e année, p. 10.
- , « Obiectul raționalismului », *Contimporanul*, n° 102, janvier 1932, XI^e année, p. 7.
- SCHWITTERS, Kurt, « Memoriile Annei Blume în Plumb », *Contimporanul*, n° 35, 17 mars 1923, II^e année, p. 2.
- SZKZUKA, Mieczysław, « Mișcarea artistică în Polonia », *Contimporanul*, n° 48, octobre 1924, III^e année, p. 2.
- TEODORESCU-BRANIȘTE, Tudor, « Pentru un tip de carte românească », *Contimporanul*, n° 25, 6 janvier 1923, II^e année, p. 1.
- TZARA, Tristan, « Glas », *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 5.
- VERZEANU, Horea, « Holera fascistă », *Contimporanul*, n° 16, 4 novembre 1922, I^{ère} année, p. 6-7.
- VIDRAN, St. P., « Sfârșitul unei civilizații », *Contimporanul*, n° 26, 13 janvier 1923, II^e année, p. 3.

VINEA, Ion, « Fascismul e de origine română », *Contimporanul*, n° 27, 20 janvier 1923, II^e année, p. 4.

—, « Cultură și antisemitism », *Contimporanul*, n° 30, 10 février 1923, II^e année, p. 2.

—, « Comemorarea Mesiei roșii », *Contimporanul*, n° 34, 10 mars 1923, II^e année, p. 1.

—, « N. D. Cocea », *Contimporanul*, n° 44, juillet 1923, II^e année, p.1.

—, « Intelectualii cu hăț », *Contimporanul*, n° 39-40, avril 1923, II^e année, p. 5.

—, « Tic-Tac », *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 1-2.

—, « Manifest activist către tinerime », *Contimporanul*, n° 46, mai 1924, III^e année, p. 2.

—, « Capitala Brumărescu », *Contimporanul*, n° 53-54, février 1925, IV^e année, p. 1.

—, « Principii pentru timpul nou », *Contimporanul*, n° 61, octobre 1925, IV^e année, p. 1.

VORONCA, Ilarie, « Preumblările bolnave », *Contimporanul*, n° 37-38, 7 avril 1923, II^e année, p. 2.

—, « Poème », *Contimporanul*, n° 42, 10 juin 1923, II^e année, p. 2.

—, « Cloroform », *Contimporanul*, n° 50-51, décembre 1924, III^e année, p. 7.

—, « Semnalizări », *Contimporanul*, n° 52, janvier 1925, IV^e année, p. 4.

IV.2. 75HP

BRAUNER, Victor, VORONCA, Ilarie, « Pictopoésie n° 384 », *75HP*, p. 10.

—, « Pictopoésie n° 5721 », *75HP*, p. 9.

DONVILLE, Miguel, [poème sans titre], *75HP*, p. 6.

MAXY, Hermann Max, « Peisaj cu sonde », *75HP*, p. 3.

—, « Construcție senzuală », *75 HP*, p. 6.

ROLL, Stephan, « Metaloid », *75 HP*, p. 6.

VINEA, Ion, « Zvon », *75HP*, p. 5.

VORONCA, Ilarie, « Aviograma », *75HP*, p. 3-4.

—, « aaaa aa aaaaa aaaa/e eeeee eeeee ee », *75HP*, p. 8.

—, « Hidropfil », *75HP*, p. 8.

—, « Strofa I », « Strofa II », *75HP*, p. 8.

—, « Victor Brauner », *75HP*, p. 13.

IV.3. *Punct*

IV.3.1. Articles en allemand

MICIC, Ljubomir, « Zenitosophie oder Energetik der schöpferischen Zenitismus », *Punct*, n° 15-28, février 1925, p. 4.

SCHWITTERS, Kurt, « Normalbühne Merz », *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 2.

WALDEN, Herwarth, « Kunst in München », *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 4.

IV.3.2. Articles en français

BOURGEOIS, Pierre, « Suggestions », *Punct*, n° 11, 31 janvier 1925, p. 2.

DOESBURG, Theo van, « Vers une construction collective », *Punct*, n° 8, 9 janvier 1925, p. 3.

—, « Manifeste V du Groupe De Stijl : Vers une construction collective », *Punct*, n° 8, 9 janvier 1925, p. 3.

ÉLUARD, Paul, « Ami ? Non », *Punct*, n° 14, 20 février 1925, p. 1.

JANCO, Marcel, « T.S.F. Dialogue entre le bourgeois mort et l'apôtre de la vie nouvelle », *Punct*, n° 11, 31 janvier 1925, p. 3.

—, « Pour le métier », *Punct*, n° 13, 14 février 1925, p. 1-2.

LINZE, Georges, « Lettre de Belgique. Peinture », *Punct*, n° 14, 20 février 1925, p. 2.

SOUPAULT, Philippe, « Chansons », *Punct*, n° 15, 28 février 1925, p. 1.

VORONCA, Ilarie, « L'oreille à carreaux », *Punct*, n° 1, 15 novembre 1924, p. 1.

IV.3.3. Articles en roumain

CALLIMACHI, Scarlat, « Expoziția Contimporanul (Însemnări) », *Punct*, n° 3, 6 décembre 1924, p. 3.

—, « Revista 'Punct' », *Punct*, n° 4, 13 décembre 1924, p. 1.

—, « Rebecca (Première partie) », *Punct*, n° 5, 20 décembre 1924 p. 3-4.

—, « Cronica dramatică », *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 7.

—, « Ion Iancovescu », *Punct*, n° 8, 9 janvier 1925, p. 4.

—, « Rebecca (partea a II-a) », *Punct*, n° 9, 17 janvier 1925, p. 4.

—, « Teatrul », *Punct*, n° 10, 24 janvier 1925, p. 4.

COSMA, Mihail [SERNET Claude], « Accidente », *Punct*, n° 3, 6 décembre 1924, p. 4.

UBU-ROI, « Etuva », *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 7.

VORONCA, Ilarie, « Constatări », *Punct*, n° 2, 30 novembre 1924, p. 2.

—, « Gramatică », *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 3.

—, « Glasuri », *Punct*, n° 8, 9 janvier 1925, p. 2.

IV.4. *Integral*

[ANONYME], « Cinema », *Integral*, n° 1, 1^{er} mars 1925, I^{ère} année, p. 10.

[ANONYME], « Manifeste de la revue *Integral* », *Integral*, n° 1, 1^{er} mars 1925, I^{ère} année, p. 2.

[ANONYME], « Notite », *Integral*, n° 12, avril 1927, II^e année, p. 13.

[ANONYME], [Notice pour la présentation de la première Exposition de l'Académie des Arts Décoratifs de 1926], *Integral*, n° 9, décembre 1926, II^e année, p. 2.

CĂLUGĂRU, Ion, « Precizari », *Integral*, n° 5, juillet 1925, I^{ère} année, p. 1.

—, « Interpretări », *Integral*, n° 6-7, octobre 1925, I^{ère} année, p. 1.

—, « Simplă notiță pentru expoziția lui Maxy », *Integral*, n° 11, février-mars 1927, III^{ème} année, p. 1.

COSMA, Mihail, « De la Futurism la Integralism », *Integral*, n° 6-7, octobre 1925, I^{ère} année, p. 9.

DANIEL, I. M. « Teatrul », *Integral*, n° 1, 1^{er} mars 1925, I^{ère} année, p. 12.

DINU, Gheorghe, « Inițiale pentru Expoziție. De vorbă cu M. H. Maxy », *Integral*, n° 11, février-mars 1927, III^e année, p. 3-4.

MAXY, Hermann Max, « Regia scenică-decor-costum », *Integral*, n° 2, avril 1925, I^{ère} année, p. 5.

—, « Politica plastică », *Integral*, n° 9, décembre 1926, II^e année, p. 3.

ROLL, Stephane, « Sporting », *Integral*, n° 1, 1 mars 1925, I^{ère} année, p. 13.

VORONCA, Ilarie, « Suprarealism și integralism », *Integral*, n° 1, 1^{er} mars 1925, I^{ère} année, p. 4-5.

—, « În marginea unui festin », *Integral*, n° 10, janvier 1927, III^e année, p. 3.

IV.5. *unu*

[ANONYME], « Denunț », *unu*, n° 50, V^e année, décembre 1932, p. 1.

[ANONYME], « Petre Poppescu-Poetul », *unu*, n° 1, 1928, I^{ère} année, p. 1.

[ANONYME], « Ventrilocul politic », *unu*, n° 1, avril, 1928, I^{ère} année, p. 3.

- [ANONYME], « Discontinuité », *unu*, n° 14, juin 1929, II^e année, p. 6.
- [ANONYME], [Présentation de Dida de Mayo], *unu*, n° 23, mars 1930, III^e année, p. 8.
- [ANONYME], « Le gâteau de funérailles du Père Vinea », *unu*, n° 29, III^e année, 1929, p. 1.
- ARIETINO, Pietro, « Poezie, politică și ignoranță », *unu*, n° 1, 1928, I^{ère} année, p. 4.
- BOGZA, Geo, « Crez », *unu*, n° 12, avril 1929, II^e année, p. 3.
- , « În vocabulă, divagații și precizări », *unu*, n° 32, décembre 1930, III^e année, p. 3.
- , « Exasperarea creatoare », *unu*, n° 33, février 1931, IV^e année, p. 9-10.
- , « Reabilitarea visului », *unu*, n° 34, mars 1931, IV^e année, p. 2-5.
- , « Profesii de credință pentru grupul Alge », *unu*, n° 35, mai 1931, IV^e année, p. 5-6.
- , « Declarație la deschiderea unui liceu », *unu*, n° 39, octobre 1931, IV^e année, p. 4.
- CĂLUGARU, Ion, « Hommage », *unu*, n° 25, mai 1930, III^e année, p. 3.
- DINU, Gheorghe [ROLL, Stephan], « Lampa lui Aladin », *unu*, n° 12, avril 1929, II^e année, p. 2.
- , « Șacalul acestui colibri », *unu*, n° 40, novembre 1931, IV^e année, p. 2.
- , « La nouvelle plastique roumaine », *unu*, n° 43, mars 1932, V^e année, p. 4-5.
- , « Golful proletar », *unu*, n° 48, octobre 1932, V^e année, p. 4.
- , « Acvarium », *unu*, n° 49, novembre 1932, V^e année, p. 8.
- , « Sugestii dinaintea unui proces », *unu*, n° 49, novembre 1932, V^e année, p. 2-3.
- DOESBURG, Theo van, « Contre les artistes imitateurs », *unu*, n° 1, avril 1928, I^{ère} année, p. 2.
- FAR, André [BOGZA, Geo], « Le reportage pur », *unu*, n° 35, mai 1931, IV^e année, p. 7.
- , « Aquarium : Anthologie », *unu*, n° 39, octobre 1931, IV^e année, p. 12.
- FLORIAN, B., « Cuvânt pentru mâine », *unu*, n° 35, mai 1931, IV^e année, p. 7.
- LUMBROSO, Fernand, « Étincelle », *unu*, n° 10, février 1929, II^e année, p. 2.
- , « La corruption », 4 mars 1930, *unu*, n° 30, octobre 1930, III^e année, p. 5.
- MAXY, Max Hermann, « Acvarium », *unu*, n° 33, février 1931, IV^e année, p. 12.
- , « Contribuțiuni sumare la cunoașterea mișcării moderne la noi », *unu*, n° 33 février 1931, IV^e année, p. 1.
- , « La plastique de Corneliu Michăilescu », *unu*, n° 34, mars 1931, IV^e année, p. 10.
- PANĂ, Sașa, « MANIFESTE », *unu*, n° 1, 1928, I^e année, p. 1.
- , « Notice », *unu*, n° 3, juin 1928, I^{ère} année, p. 5.

- , « L'Exposition d'art français contemporain à Bucarest », *unu*, n° 7, novembre 1928, I^{ère} année, p. 4.
- , « Nu vă plecați înafară », *unu*, n° 44, avril 1931, V^e année, p. 1.
- , « Reportaj. Motociclistul morții », *unu*, n° 46, juin 1932, V^e année, p. 2.
- , « Denunț », *unu*, n° 50, décembre 1932, V^e année, p. 1.
- RADU, Miron, « Schimbarea la față a cuvântului », *unu*, n° 48, octobre 1932, V^e année, p. 1.
- ROLL, Stephan, « Court-circuit : Mihail Cosma », *unu*, n° 8, décembre 1928, I^{ère} année, p. 3.
- , « Court-circuit. Victor Brauner », *unu*, n° 11, mars 1929, II^e année, p. 3.
- , « Court-circuit : M. H. Maxy », *unu*, n° 12, avril 1929, II^e année, p. 6.
- , « 'Court-circuit' : L'exposition du groupe d'art nouveau », *unu*, n° 13, mai 1929, II^e année, p. 3.
- , « Puntea peste o lacrimă », *unu*, n° 20, décembre 1929, II^e année, p. 1.
- , « Scurt-circuit : Brățara nopților », *unu*, n° 20, décembre 1929, II^e année, p. 6.
- , « Margit și Victor », *unu*, n° 23, mars 1930, III^e année, p. 2.
- , « Vestiaire », *unu*, n° 29, septembre 1930, III^e année, p. 8.
- , « Cuvinte fără degete », *unu*, n° 41, décembre 1931, IV^e année, p. 2.
- , « Des mots sans doigts », *unu*, n° 41, décembre 1931, IV^e année, p. 2.
- , « Moși à minuit », *unu*, n° 46, juin 1932, V^e année, p. 4.
- PANĂ, Sașa, « MANIFESTE », *unu* n° 1, 1928, I^{ère} année, p. 1.
- SERNET, Claude, « Mandragore », « Hommage », « Colomba », *unu*, n° 8, décembre 1928, I^{ère} année, p. 1.
- , « Quittée pour le saule », *unu*, n° 10, février 1929, II^e année, p. 1.
- , « Horoscope. Pour Victor Brauner », *unu*, n° 11, mars 1929, II^e année, p. 2.
- , « L'autre », « Bridge over snakes », « Tunnel du zéro », « Proverbe », *unu*, n° 15, juillet 1929, II^e année, p. 3-10.
- , « L'escalier magique », *unu*, n° 26, juin 1930, III^e année, p. 3.
- , « Hands up », *unu* n° 27, juin 1930, III^e année, p. 4.
- STERIAN, Paul « La poésie agressive ou le Poème reportage », *unu*, n° 35, mai 1931, IV^e année, p. 3.
- VORONCA, Ilarie, « Scurt-circuit », *unu*, n° 4, juillet 1928, I^{ère} année, p. 4.
- , « Ora 10 dimineața », *unu*, n° 6, octobre 1928, I^{ère} année, p. 1.
- , « Victor Brauner », *unu*, n° 11, mars 1929, II^e année, p. 1.
- , « 'Poeme în aer liber' de Stephan Roll », *unu*, n° 13, mai 1929, II^e année, p. 2.

- , « A doua lumină », *unu*, n° 15, juillet 1929, II^e année, p. 6-9.
- , « Între mine și mine », *unu*, n° 19, novembre 1929, II^e année, p. 2.
- , « Despre miracol », *unu*, n° 21, janvier 1930, III^e année, p. 1.
- , « Radiografie », *unu*, n° 25, mai 1930, III^e année, p. 4.

IV.6. *Arta Plastică*

- [ANONYME], « Cuvant Înainte », *Arta Plastică*, n° 1, 1954, p. 1.
- [ANONYME], « O etapă hotărâtoare în artă » *Arta Plastică*, n° 5, IV, 1957, p. 1.
- [ANONYME], « Metoda realismului socialist – Baza de neclintit a artei noastre noi », *Arta Plastică*, n° 6, 1955, p. 4.
- COMAN, Anton « La lutte entre l'abstractisme et le réalisme », *Arta Plastică*, n° 2, 1959, VI p. 19.
- DEAC, Mircea, « Din problemele fundamentale ale artei plastice realist-socialiste », *Arta Plastică*, n° 2, 1959, VI, p. 7.
- DEAC, Mircea, « Bienala de la Sao Paolo », *Arta Plastică*, n° 2, 1964, XI, p. 88-94.
- JALEA, Ion, « Caracterul umanist al artei socialiste », *Arta Plastică*, n° 2, 1959, IV, p. 1.
- MACOVEI, Ligia, « Bienala de la Veneția », *Arta Plastică*, n° 6, 1958, V, p. 6.
- PERAHIM, Jules, « Bienala de la Veneția, 1958 », *Arta Plastică*, n° 6, p. 16.
- POPESCU, Mircea, « Forma artistică și arta realismului socialist », *Arta Plastică*, n° 2, 1959, VI, p. 3.

II. SOURCES SECONDAIRES

II.1. REVUES

- Alge. Revistă de artă modernă*, Bucurest, n° 1, 13 septembre 1930 – n° 6, 5 juillet 1931.
Directeur : Aureliu Baranga. Collaborateurs : Mattis Teutsch, S. Perahim, Sesto Pals, Gherasim Luca, Mihail Hubert, George Crașin, D. Amprent.
- Arta Plastică*, Bucurest, Édition de l'Union des Artistes Plastiques, 1954-1968.
- Arta și orașul*, bimensuel d'architecture et urbanisme lancé en mars 1925.
- Chemarea* [L'Appel], dirigée par Ion Vinea, deux livraisons, issues respectivement le 4 octobre et le 11 octobre 1915.

- Dada / I*, réédition en facsimilé réalisée par BAUDOIN, Dominique et SANOUILLET, Michel, Nice, Centre du XX^e siècle de l'Université de Nice, tome I, 1976, 130 p.
- Il Futurismo : rivista sintetica illustrata*, Milan, n° 1, 11 janvier 1922 – n° 22, 11 janvier 1932. Directeur : F. T. Marinetti
- Insula* [L'Île], hebdomadaire littéraire, paraît à Bucarest en trois livraisons, du 12 mars au 15 avril 1912. Directeur : Ion Minulescu.
- Korunk* [Notre âge] a été dirigée par Laszlo Denes. Gabor Gaal, directeur de la revue dès 1929 jusqu'à son interdiction en 1940, lui imprime une orientation marxiste.
- La Revue Européenne*, Paris, Éditions du Sagittaire, n° 1 mars 1923 – n° 46 décembre 1926. Nouvelle série : n° 1 janvier 1927– n° 7 juillet 1931. Comité de direction : Edmond Jaloux, Valery Larbaud, André Germain, Philippe Soupault.
- Les Feuilles libres : lettres et arts*, 15 décembre 1918 – juillet 1928. Directeur : Maurice Raval.
- Manomètre*, 1922-1928, 9 numéros, Lyon en 1922. Rédacteur en chef : Émile Malespine. Avec le n° 2, octobre 1922 : « Revue trimestrielle, mélange de langues, enregistre les idées, indique la pression sur tous les méridiens, est polyglotte et supranationale. » Collection complète en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k329089.image>.
- Mavo*, Tokyo, n° 1, juillet 1924 – n° 7, août 1925. Directeurs: Tatsuo Okada, Tomoyoshi Murayama
- Mișcarea literară*, hebdomadaire consacré aux arts et à la littérature, Bucarest, 1924 – 1925. 2002, nouvelle série, Bistrița, sous la coordination de l'Union des Écrivains de Roumanie.
- Noi*, revue futuriste, Rome, juin 1917. Directeurs : Enrico Prampolini et Bino Sanminiatielli.
- Revista celor l'alți* [La Revue des autres], revue littéraire. Paraît tous les 20, les 1^{er} et les 10 du mois, pendant l'intervalle 20 mars - 10 avril 1908, à Bucarest, directeur Ion Minulescu.
- Surréalisme*, Paris, n° unique : octobre 1924. Directeur : Ivan Goll.
- Simbolul* [Le Symbole], parue du 25 octobre au 25 décembre 1912, en quatre livraisons, qu'on retrouve les trois futurs avant-gardistes roumains : Ion Vinea (Ion Eugen Iovanache), Tristan Tzara (Samuel Rosenstock, « S. Samyro ») et Marcel Janco (ou Iancu).
- Zenit*, Zagreb, n° 1, 1921 – n° 43, 1926. Directeur : Ljubomir Micic.

II.2. ARTICLES CITÉS

- [ANONYME], « L'aube n'est pas une épée », *Discontinuité*, n° 1, juin 1928, Paris, Kra Éditeur, p. 3.
- ARAGON, Louis, « Introduction à 1930 », *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, V^e année, p. 58.

- ARGHEZI, Tudor, « Glasul celor care vin », *Bilete de papagal*, 13 janvier 1929, p. 3.
- ARNOVITCH, Serge-Victor, « Échec de la Révolution », *Discontinuité*, n° 1, juin 1928, Paris, Kra Editeur, p. 14.
- BRETON, André, « Corps, âme et biens », *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 1, juillet 1930 p. 13.
- , « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution Surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, I^{ère} année, p. 30.
- , « Le Surréalisme et la Peinture », *La Révolution Surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926, II^e année, p. 30.
- , « Le Surréalisme et la Peinture », *La Révolution Surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926, II^e année, p. 3.
- , « Le Surréalisme et la Peinture », *La Révolution Surréaliste*, n° 9-10, 1^{er} octobre 1927, III^e année, p. 41.
- BRETON, André, ÉLUARD, Paul, « Notes sur la poésie », *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, V^e année, p. 53-55.
- BUÑUEL, Louis, « Notice », *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, V^e année, p. 34.
- CISEK, Oscar, « În marginea unei cronici de artă nescrise », *Gândirea*, n° 5, 1 novembre 1923, III^{ème} année, p. 106.
- COMĂRNESCU, Petru, « L'exposition du groupe d'art nouveau. Chronique plastique », *Ultima oră*, n° 88, 20 avril 1929, II^e année, p. 2.
- CONRARDY, Charles, « Promenades dans l'Exposition des Arts Décoratifs, Industriels et Modernes de Paris, 1925 », *La Cité : Urbanisme, Architecture, Art public*, n° 9, vol. 5, septembre 1925, p. 165 - 170.
- DESNOS, Robert, « Surréalisme », *Cahiers d'art*, n° 8, vol .1, 1926, p. 15-22.
- DINU, Gheorghe [Stephan Roll], « Suprerealism sau falsa avangardă », *Cuvântul liber*, n° 2, novembre 1933, p. 10.
- DOESBURG, Theo van, EESTEREN, Cornelis van, « Vers une construction collective », *Bulletin de l'Effort Moderne*, n° 9, 1924, p. 15-16.
- DRĂGANESCU, Mihail, « O noua școală literară », *Democrația*, 20 février 1909, p. 4.
- GARTÈNE, Zoe, « Dialogue avec André Lhote », *Adevărul literar și artistic*, 6 mai 1928, p. 12.
- HAUSMANN, Raoul, « Optophonetika », *Ma*, n° 1, octobre 1922, p. 4.
- JANCO, Marcel, « Despre artele plastice și arhitectura nouă », *Adevărul literar și artistic*, n° 642, 26 mars 1933, XII^e année, deuxième série, p. 3.
- JIANU, Ionel, « O contribuție la istoria modernismului la noi: ce ne spune un pictor tânăr », *Rampa*, n° 1, 31 mars 1928, XIII, p. 1.

- MARCU-BALȘ, Petre, PAVEL, Sorin, NISTOR, Ion, « Manifestul crinului alb », *Gândirea*, n° 8-9, VIII^e année, 192, p. 13.
- MAGRITTE, René, « Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt », *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, V^e année, p. 73.
- MIU, Tudor, « Haut-parleur », *Urmuz*, n° 3, mars-avril 1928, p. 8.
- MICIC, Ljubomir, « Zenitosofija », *Zenit*, n° 26, octobre 1924, p. 3.
- , « Zenitosophie oder Energetik der schöpferischen Zenitismus », *Der Sturm*, n° 4, décembre, XV^e année, 1924.
- VINEA, Ion, « Literatura rusă. Poezii. Futurism. Acmeism. Adamism. Curente noi », *Facla*, n° 40, IV^e année, 13 novembre 1913, p. 3.
- , « O nouă școală : Simultaneismul », *Facla*, n° 142, 1 mars 1914, V^e année, p. 2.
- , « La Chronique villageoise », *Rampa*, I, n° 28, 1915, p. 553.
- , « Boje Tzara Hrani », *Chemarea*, n° 191, 24 octobre 1919, II^e année, p. 4.
- , « O atitudine sfârșită », *Adevărul*, n° 11, 3 août 1921, volume XXXIV, p. 7.
- , « Modernism și tradiție », *Rampa*, n° 1, 26 janvier 1924, II^e série, p. 3.
- , « Urmașii lui Ronsard », *Cuvântul liber*, n° 33, 6 septembre 1924, p. 11.
- VULCĂNESCU, Mircea, « Generație », *Criterion*, n° 3-4, 15 novembre - 1^{er} décembre 1934, p. 3-16.
- WESTHEIM, Paul, « Un critic german despre Brancusi », *Gândirea*, n° 5, 1 novembre 1923, III^e année, p. 103.

II.3. ŒUVRES ET TEXTES DIVERS

- ARAGON, Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, 236 p.
- BALL, Hugo, *La Fuite hors du temps : journal 1913-1921*, préface de Herman Hesse, traduit par Sabine Wolf, Monaco, Éditions du Rocher, 1993, 385 p.
- BRETON, André, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924, 182 p.
- , *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924, 103 p.
- , *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, 427 p.
- , *Entretiens 1913-1952*, Paris, Gallimard, 1973, 317 p.
- CENDRAS, Blaise, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, couleurs simultanées de Mme Sonia Delaunay-Terk, Paris, Éditions des Hommes Nouveaux, 1913, 165 p.
- CORBUSIER, Le, *Almanach d'architecture moderne*, Paris, G. Crès et Cie, 1925, 199 p.
- DERMÉE, Paul, *Le Volant d'Artimon*, Paris, J. Povolozky & Cie Éditeurs, 1922, 38 p.

- , *Documents internationaux de l'Esprit nouveau*, n° 1, « Panorama », 1927, non-paginé. Reproduction fac-similée, Paris, Jean-Michel Place, 1977.
- ÉLUARD, Paul, *Œuvres Complètes*, t. II, édition de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, préface de Lucien Scheler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, 1520 p.
- FONDANE, Benjamin, *Privești*, București, Cultura Națională, 1930, 106 p.
- , *Images et livres de France*, traduit du roumain par Odile Serre, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 2002, 211 p.
- , *Scriitorul în fața Revoluției (articole politice din perioada 1927-1935)*, traduction en roumain par Ion Pop, Bucarest, ICR, 2004, 168 p.
- , *Scriitorul în fața Revoluției, articole politice din perioada 1927-1935*, Bucarest, Éditions de l'Institut Culturel Roumain, 2004, 168 p.
- GOURMONT, Remy de, *Le livre des masques (I), Portraits symbolistes, Gloses et Documents sur les Écrivains d'aujourd'hui et de hier*, portraits dessinés par F. Vallotton, Paris, Société du Mercure de France, 1896, 155 p.
- JANCO Marcel, *Marcel Janco. Catalogue d'exposition* [octobre-novembre 1963], Paris, Galerie Denise René, 1963, non paginé [28 p.]
- KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, édition présentée et annotée par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Tome III, 1984, 2011 p.
- MARINETTI, F. T., « Révolution typographique et Orthographe libre expressive », Giovanni Lista [éd.], *Les mots en liberté futuristes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 49-53.
- PANĂ, Sașa, *Sadismul adevărului*, Bucarest, Unu, 1936, 215 p.
- , *Precizări*, Bucarest, Tractus Arte, 2012, 215 p.
- PIERRE, José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Vol. I (1922-1939), Paris, Éric Losfeld Editeur, 1980, 541 p.
- PINTILIE, Andrei, *Ochiul în ureche*, Bucarest, Meridiane, coll. « Bibliothèque d'art », 2002, 270 p.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Dada. Manifestes, poèmes, articles, projets, 1915-1930*, textes présentés par Jean-Pierre Bégot, Paris, Éditions Champ Libre, 1974, 191 p.
- ROLL, Stephan, *Poeme în aer liber*, avec quatre illustrations de Victor Brauner, Paris, Imprimerie Union, coll. « Integral », 1929, 35 p.
- , *Moartea vie a Eleonorei*, Bucarest, Unu, 1930, n. p.
- , *Ospățul de aur*, Bucarest, Editura pentru literatură, 1968, 317 p.
- TEODORESCU, Virgil, *Poemul în leopardă*, Bucarest, Éditions de L'Oubli, 1940, n. p.
- TZARA, Tristan, *Vingt-cinq poèmes*, avec 10 bois de Hans Arp, Julius Huberger, Zurich, juin 1918, 34 p.
- , *Les Premiers poèmes*, préface par Claude Sernet, Paris, Seghers, 1965, 87 p.
- , *Œuvres complètes*, vol I-VI, Paris, Flammarion, 1975.
- , *Dada est Tatou. Tout est Dada*, Paris, Flammarion, 1996, 382 p.

- URMUZ [DEMETRESCU-BUZĂU, Dem], *Pages bizarres*, traduit du roumain par Benjamin Dolingher, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993, 125 p.
- VINEA, Ion, *Publicistica literară* Bucurest, Minerva, 1977, 351 p.
- , *Opere IV. Publicistica*, Bucurest, Éditions de l'Académie Roumaine, Fondation Nationale pour la Science et Art, Institut d'Histoire et théorie littéraire « G. Călinescu », 2001, 405 p.
- VORONCA, Ilarie, *Plante și animale* [avec des illustrations de Constantin Brancusi], Paris, Imprimerie Union, coll. « Integral », 1929, 60 p.
- , *Act de prezență* [1932], Cluj, Dacia, 1972, 278 p.
- ZDANEVITCH, Ilia, *Ledentu le Phare*, Paris, Éditions du 41°, 1923, 166 p.

II.4. ENTRETIENS, MÉMOIRES, CORRESPONDANCE, ARCHIVES

- ADERCA, Felix, *Mărturia unei generații* [1929], Bucurest, Editura pentru literatură, 1967, 339 p.
- ARNAULD, Céline, DERMÉE, Paul, MARTIN-SCHMETS, Victor, *Céline Arnauld / Paul Dermée. Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 606 p.
- BACIU, Ștefan, « Salida Super Anarchica Hacia la Poesía Total. Entretien avec Paul Păun », *Mele*, n° 43, 1978, p. 22-31
- BOGZA, Geo, *Jurnal de copilărie și adolescență*, Bucurest, Cartea Românească, 1987, 432 p.
- BRAUNER, Victor, *Écrits et correspondances 1938-1948. Les archives Victor Brauner au Musée National d'art moderne*, textes choisis, réunis, établis par Camille Morando, Sylvie Patry, Centre Pompidou, INHA, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, 415 p.
- DROSTE, Magdalena, *Bauhaus Archiv 1919- 1933*, Berlin, Taschen, 2010, 256 p.
- LASCU, Mădălina [éd.], *Epistolar avangardist. Corespondență primită de Geo Bogza de la Stephan Roll, Sașa Pană, Mary-Ange Pană, Victor Brauner, Ilarie Voronca, Colomba Voronca, grupul « Alge »*, Bucurest, Tractus Arte, 2012, 343 p.
- LEMNY, Doina, VELESCU, Cristian-Robert [éds.], *Brâncuși inedit : Însemnări și corespondența românească*, Bucurest, Humanitas, 2004, 495p.
- NAUMANN, Francis M., « Janco / Dada : Entretien avec Marcel Janco », dans Henri Béhar, Catherine Dufour, *Dada, circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 163-175.
- ROȘESCU, Sanda, *Despre interior-exterior. Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu*, Pitești, Paralela 45, 2003, 148 p.
- SERS, Philipe, *Sur Dada. Essais sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretiens avec Hans Richter*, Paris, Jacqueline Chambon, 1997, 231 p.

SEUPHOR, Michel, *Carnet bric-à-brac*, Bruxelles, Éditions Het Overzicht, 1924, [24 p.]

THÉVENIN, Paule [éd.], *Archives du surréalisme publiées sous l'égide d'Actual, Bureau de recherches surréalistes, Cahier de la permanence, octobre 1924 - avril 1925*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1988, 165 p.

Victor CRĂCIUN, *Milița Petrașcu. Statuia nefăcută. Convorbiri și eseuri*, Cluj-Napoca, Dacia, 1988, 182 p.

II.5. CATALOGUES D'EXPOSITIONS, MANIFESTES

CÂRNECI, Magda, BELDIMAN, Alexandru [éds.], *București anii 1920-1940 : între avangardă și modernism / Bucharest in the 1920s-1940s : between Avant-garde and Modernism*, Catalogue d'exposition, Bucarest, 1994, Simetria, 234 p.

DUCHAMP, Marcel, *First Papers of Surrealism*, Exhibition Catalogue [Hanging by André Breton and his Twine, Marcel Duchamp], New York, Coordinating Council for French Relief Societies, 1942, 48 p.

EINSTEIN, Carl, WESTHEIM, Paul, *Europa Almanach : Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode : ausserdem nicht unwichtige Nebenerwähnungen*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1925, 282 p.

Juan Gris : rimes de la forme et de la couleur, Catalogue d'exposition (24 juin-31 octobre 2011), Sète, Éditions Au fil du temps, Musée Paul Valéry, 207 p.

Marcel Janco, Dada, documents et témoignages 1916-1958, Catalogue d'exposition du Musée de Tel-Aviv (17 p.), textes par Janco, Arp, Tzara, Seuphor et Richter (4 p.), Tel-Aviv, Hashalem Press, 1959, n. p.

Mattis Teutsch and Der Blaue Reiter, catalogue de l'exposition de la Galerie Nationale de Hongrie, organisée à Budapest du 14 mars au 21 avril 2001 et à Munich, du 5 juillet au 7 octobre 2001 à Haus der Kunst, 484 p.

POULLAN, Christine [éd.], *Jacques Hérold et le Surréalisme*, Catalogue de l'exposition du Musée Cantini, Marseille, Éditions du Musée Cantini, 2010.

SERNET, Claude, ADAMOV, Arthur, et LUMBROSO, Fernand, *Mises au point*, Paris, Éditions Discontinuité, 1929, 33 p.

YERSIN, Véronique [éd.], *Minotaure. Chants exploratoires. La revue d'Albert Skira, 1933-1939*, Genève, Cabinet des estampes, 2008, 100 p.

III. ŒUVRES D'ART MENTIONNÉES DANS LA THÈSE

- ARCHIPENKO, Alexander, « Femme nue cubiste », *Contimporanul*, n° 37-38, 7 avril 1923, II^e année, p. 5.
- , « Carafe », *Contimporanul*, n° 41, mai 1923, II^e année, p. 1.
- ARP, Hans, « Gravure », *Contimporanul*, n° 71, décembre 1926, VI^e année, p. 1
- , « Relief », *Contimporanul*, n° 71, décembre 1926, VI^e année, p. 6.
- BRANCUSI, Constantin, « Mlle. Pogany », sculpture en plâtre de 1912-1913, sur socle carré; reproduction photographique, *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p.1.
- BRAUNER, Victor, « Linoléum », *75HP*, p. 2.
- DE BOEK, Felix, « Peinture », *Contimporanul*, n° 75, avril 1927, VI^e année, p. 6.
- FLOUQUET, Pierre-Louis, « Composition », *Contimporanul*, n° 75, avril 1927, VI^e année, p. 14.
- JANCO, Marcel, « La danse des nègres », gravure, *Contimporanul* n° 16, I^{ère} année, 4 novembre 1922, p.1.
- , « Autoportrait », *Contimporanul*, n° 25, II^e année, 6 janvier 1923, p. 1.
- , « Sfânt », xylogravure, *Contimporanul*, n° 41, mai 1923, II^{ème} année, p. 4.
- , « Portrait de Hurmuz », gravure, *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^{ème} année, p. 4.
- , « Construction », huile sur toile, *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^{ème} année, p. 7.
- , « Redacție », *Contimporanul*, n° 57-58, avril 1925, IV^{ème} année, p. 2.
- , « Birou », *Contimporanul*, n° 57-58, avril 1925, IV^{ème} année, p. 4.
- , « Interior de redacție », *Contimporanul*, n° 57-58, avril 1925, IV^{ème} année, p. 3.
- LEMPEREUR-HAUT, portrait de Georges Linze avec mention calligraphiée « Aux mon amis vaillants et talentueux de 'Contimporanul' », *Contimporanul*, n° 68, juillet 1926, V^e année, p. 5.
- MAXY, Max Hermann, *Nature morte*, huile sur toile (1922), *Contimporanul*, n° 41, mai 1923, II^{ème} année, p. 2.
- , portrait du poète symboliste George Bacovia, *Gândirea*, n° 6, décembre 1923, III^e année.
- , « Forme », *Punct*, n° 3, 6 décembre 1924, p. 3.
- , « Construcție senzuală », *75 HP*, 1924, p. 6.
- , « Construction », gravure, *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^{ème} année, p. 7.
- MALKINE, Georges, « Sémaphore », reproduction photographique, *unu*, n° 11, mars 1929, II^e année, p. 3.
- MICHONZE, « Dessin », reproduction photographique, *unu*, n° 26, juin 1930, III^e année, p. 4.

- , [sans titre], *unu*, n° 34, mars 1931, IV^e année, p. 5.
- , [sans titre], *unu*, n° 39, octobre 1931, IV^e année, p. 3.
- , [peinture sans titre], *unu*, n° 42, janvier 1932, V^e année, p. 4.
- PETRAȘCU, Milița, « Linoleum », *Punct*, n° 4, 13 décembre 1924, p. 2.
- , « Linoleum », *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 1.
- , « Linoleum », *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 8.
- , « Linoleum », *Punct*, n° 10, 24 janvier 1925, p. 2.
- , « Linoleum », *Punct*, n° 14, 20 février 1925, p. 2.
- , « Linoleum », *Punct*, n° 15, 28 février 1925, p. 2.
- , « Linoleum », *Punct*, n° 16, 7 mars 1925, p. 2.
- RAY, Man, [photo sans titre], *unu*, n° 6 octobre 1928, I^{ère} année, p. 1.
- , [photo sans titre], *unu*, n° 12, mars 1929, II^e année, p. 3.
- , « Primat de la matière sur la pensée », *unu*, n° 44, avril 1932, V^e année, p. 3.
- SARTORIS, Alberto, « Projet pour une cathédrale », *Contimporanul*, n° 100, 1931, X^e année, p. 10.
- SERNET, Claude, « J'entends parler ma mère », *unu*, n° 30, octobre 1930, III^e année, p. 5.
- SERVRANCKX, Victor, Composition, *Punct*, n° 11, 31 janvier 1925, p. 1.
- , « Peinture », *Punct*, n° 14, 20 février 1925, p. 2.
- , Victor, « Peinture », *Punct*, n° 16, 7 mars 1925, p. 3.
- , « Peinture n° 47 », *Contimporanul*, n° 75, avril 1927, VI^{ème} année, p. 2.
- SOLOMON, Dida, « Dessin », *Punct*, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 5.
- , « Dessin », *Punct*, n° 9, 17 janvier 1925, p. 1.
- , « Dessin », *Punct*, n° 4, 13 décembre 1924, p. 3.
- TEUTSCH, Mattis, « Linoleum », *Punct*, n° 10, 24 janvier 1925, p. 4.
- , « Linoleum », *Punct*, n° 11, 31 janvier 1925, p. 2.
- , « Linoleum », *Punct*, n° 15, 28 février 1925, p. 3.
- VINEA, Ion, « Interiorul nou », *Contimporanul*, n° 78, janvier 1929, VIII^e année, p. 1.
- XHROUET, Maurice, [sculpture sans titre], *Contimporanul*, n° 75, avril 1927, VI^e année, p. 10.

III. CRITIQUE

III.1. HISTOIRE ET SOCIOLOGIE LITTÉRAIRES

- ARON, Paul, « Les revues politico-culturelles, lieux de contact dans la société belge francophone du XX^e siècle », Kurgan-van Hentenryk, Ginette (éds.), *Laboratoires et réseaux de diffusion des idées en Belgique (XIX^e–XX^e siècles)*, Bruxelles, Éditions de l'ULB, 1995, p. 95–108.
- , *Les Écrivains belges et le socialisme (1880–1913)*, Bruxelles, Éditions Labor, « Archives du Futur », 1995, 278 p.
- ABASTADO, Claude, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1979, coll. « Creusets », 350 p.
- ALEXANDRESCU, Sorin, *Identitate în ruptură*, București, Univers, 2000, 318 p.
- AMOSSY, Ruth, ADAM, Jean-Michel et alii., *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1999, 215 p.
- ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes* [1982], Paris, 1995, Payot, 425 p.
- ANTOHI, Sorin [éd.], *Modernism și antimodernism. Noi perspective interdisciplinare*, Bucarest, Editua Muzeului Literaturii Românie, 2008, 240 p.
- ARON, Paul, VIALA, Alain [éd.], *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, 126 p.
- BENOÎT, Denis, « La littérature francophone de Belgique. Périphérie et autonomie », Dubois, Jacques, Durand, Pascal et Yves Winkin [éd.], *Le Symbolique et le Social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège, CÉPHAL, 2005, p. 175–184.
- BOSCHETTI, Anna, « Les Temps Modernes dans le champ littéraire 1945-1970 », *La Revue des revues*, n° 7, 1989, p. 8-9.
- , « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 3, 1975, p. 67-93.
- BOURDIEU, Pierre, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 30, 1979, p. 3-6.
- , *L'Espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010, 509 p.
- , « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps Modernes*, n° 246, novembre 1966, p. 865-906.
- , « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », *Scolies*, n° 1, 1977, p. 7-26.
- , « Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques », *Études des lettres*, n° 4, 1985, p. 3-6.

- , « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 3-46.
- , *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 480 p.
- , « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards sociologiques*, n° 17 - 18, 1999, p. 3-20.
- , « Passport to Duke », traduit en anglais par Loïc Wacquant, *Metaphilosophy*, n° 4, octobre 1997, p. 449-455.
- , *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2001, 423 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955, 376 p.
- BLOOM, Harold, *L'Angoisse de l'influence*, Paris, Aux Forges de Vulcain, 2013, 200 p.
- BOUDON, Raymond, *L'idéologie ou l'origine des idées reçues*, Paris, Fayard, coll. « Points », 1986, 325 p.
- CÂRNECI Magda, « Une autre Europe de l'Est », *Sud Est. Artă, Cultură, Civilizație*, n° 4, 2007, p. 2-11.
- , *Art et Pouvoir en Roumanie 1945-1989*, Paris, L'Harmattan, 2007, 273 p.
- CASANOVA, Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire. Traduction comme échange inégale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, p. 7-20
- , *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, 492 p.
- , « La littérature européenne : juste un degré supérieur d'universalité ? », Gisèle Sapiro [éd.], *De la formation des états-nations à la mondialisation. XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, La Découverte, 2009, 233-247.
- , *Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Éditions Raisons d'agir, 2011, 214 p.
- CHAMPY, Florent, « Les limites à l'autonomie de l'art dans les sociétés de types socialiste et capitaliste », *Revue Française de Sociologie*, n° 37, 1996, p. 625-635.
- , « Littérature, sociologie et sociologie de la littérature », *Revue française de sociologie*, n° 41-42, 2000, p. 345-364.
- CHAMPAGNE, Patrick, OLIVIER, Christin, *Mouvements d'une pensée, Pierre Bourdieu*, Paris, Éditions Bordas, 2004, 251 p.
- CHARLE, Christophe, « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos des études récentes », *Les Cahiers Irice*, n° 5, vol. 1, 2010, p. 55-62.
- CLAISSE, Frédéric, « De quelques avatars de la notion de réseau en sociologie », Benoît Denis, Daphné de Marneffe, *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri Édition / Ciel, 2006, p. 21-43.
- COMPAGNON, Antoine, *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, 464 p.

- CONIO, Gérard, *L'art contre les masses. Esthétiques et idéologies de la modernité*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2003, 347 p.
- CORNIS-POPE, Marcel, NEUBAUER, John [éds.], *History of Literary Cultures of East Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th centuries*, vol. II, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2004, 684 p.
- , « Transylvania's Literary Cultures », Marcel Cornis-Pope, John Neubauer [éds.], *History of Literary Cultures of East Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th centuries*, vol. II, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2004, p. 102-165.
- CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Literatura română între cele doua războaie mondiale*, vol. II, Bucarest, Minerva, 1967, 672 p.
- CROWDER Ashby, « Traditionalism and Protochronism in the European context », Anne Quinney [éd.], *Paris-Bucharest, Bucharest-Paris. Francophone writers from Romania*, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 197-204.
- DAIX, Pierre, « Art et Politique », Jacques Demarcq [éds.], *Les années 50*, Catalogue d'exposition du 30 juin au 27 octobre, Centre Pompidou, Paris, 1988, p. 3-12.
- DAVID, Jérôme, *Les spectres de Goethe. Les métamorphoses de la littérature mondiale*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2012, 306 p.
- DEBRAY, Régis, *Le Pouvoir intellectuel en France*, Paris, Éditions Ramsay, 1979, 344 p.
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement, De Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 316 p.
- DRAGOMIR, Lucia, « L'Implantation du réalisme socialiste en Roumanie », *Sociétés et représentations*, Publications de la Sorbonne, n° 15, vol. 1, 2003, p. 307-324.
- DUVE, Thierry De, *Au nom de l'art : Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, 143 p.
- DUBOIS, Jacques, *Institution de la littérature : introduction à une sociologie* [1978], Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1986, 188 p.
- , « Littérature (1919–1924) et l'institution littéraire : une double stratégie d'émergence », Mélusine, *Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme*, n° VIII, « L'âge ingrat », 1986, p. 155–176.
- , *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Éditions Labor, « Espace Nord–Référence », nouvelle édition revue et corrigée, 2005, 188 p.
- GHEORGHIU, Mihai Dinu [éd.], *Littératures et pouvoir symbolique*, Pitești, Paralela 45, 2005, 316 p.
- , *Intellectualii în câmpul puterii. Morfologii și traiectorii sociale*. Iași, Polirom, 2007, 384 p.
- GRIFFIN, Roger, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, 470 p.
- GULEA, Dan, *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române*, Pitești, Paralela 45, 2007, 484 p.

- LEFTER, Ion Bogdan, *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, Pitești, Paralela 45, 2012, 219 p.
- LIVEZEANU, Irina, « After the Great Union: General Tensions, Intellectuals, Modernism and Ethnicity in Interwar Romania », *Nation and National Ideology. Past, Present and Prospects*, Bucharest, New Europe College, 2002, p. 110-127.
- LÖWY, Michaël et SAYRE, Robert, *Révolution et mélancolie, le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, 306 p.
- MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008, 823 p.
- MANSBACH, Steven, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, 1890-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 384 p.
- MARINO, Adrian, *Cenzura în România. Schiță istorică*, Craiova, Aius, 2000, 93 p.
- NICA, Michèle, « La jeunesse roumaine entre les deux guerres (1918-1941) », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 25, 1991, p. 20-22.
- PÉRU, Jean-Michel, « Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la littérature prolétarienne 1925-1935 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, 1991, p. 47-65.
- PETREU, Marta, *An Infamous Past : E.M. Cioran and the Rise of Fascism in Romania*, Londres, Ivan R. Dee Publisher, 2005, 332 p.
- PLUET-DESPATIN, Jacqueline, « Une contribution à l'histoire des intellectuels – les revues », Nicole Racine et Michel Trebitsch, [éds.], *Les Cahiers de l'Institut du Temps Présent, Sociabilité, Intellectuels. Lieux, Milieux, Réseaux*, Cahier n° 20, mars 1992, CNRS, p. 125-136.
- RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 p.
- SANDU, Traian, « La Garde de Fer : méthodes de mobilisation et d'encadrement », *Les Cahiers d'Études hongroises*, « Temps, espaces, langages, la Hongrie à la croisée des disciplines », Paris, L'Harmattan, 2008, vol.2, p. 395-415.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 2004, 308 p.
- SCARLAT, Mircea, *Istoria poeziei românești*, vol. III, Bucarest, Minerva, 1986, 489 p.
- SELEJAN, Ana, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, Bucarest, Cartea Românească, 2005, 516 p.
- SIRINELLI, Jean François, *Génération intellectuelle. Khâgneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988, 721 p.
- SIRINELLI, Michel, SIRINELLI, Jean-François [éd.], *L'Histoire des intellectuels aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 493 p.
- SPIRE Antoine, « L'information dans les pays socialistes », *Communication et Langages*, Volume 51, n° 51, 1982, p. 21-37.

- STANOMIR, Ioan, « La transition de la Roumanie vers le Communisme », *Communisme*, n° 91-92, 3^e-4^e trimestre, Paris, L'Âge d'Homme, 2007, p. 5-31.
- THÉRENTY, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^{ème} siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 400 p.
- TROUVÉ, Alain, *Le roman de la lecture : critique de la raison littéraire*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 2004, 216 p.
- VLASIU, Ioana, « Arta viitorului în România la începutul secolului XX », Ioana Vlasiu, Irina Cărbăș [éds.], « Viitorismul azi. O sută de ani de la lansarea Manifestului futurismului ». *Studii și cercetări de istoria artei*, Bucarest, Éditions de l'Académie Roumaine, 2010, p. 3-15.
- WERNER, Michel [éd.], *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire, Philologiques III*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994, 505 p.
- ZAHARIA, Gheorghe, « La vie politique en Roumanie (1940-1944) », *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale et des conflits contemporains*, n° 140, octobre 1985, Presses Universitaires de France, Paris, p. 53-68.

III.2. ÉTUDES ET ARTICLES SUR LES REVUES LITTÉRAIRES

- ARON, Paul, « Les revues littéraires. Histoire et problématique », *CONTEXTES* [En ligne], n° 8, 2008, <http://contextes.revues.org/3813> ; DOI : 10.4000/contextes.3813
- ARON, Paul, SOUCY, Pierre-Yves, *Les revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Éditions Labor, 1998, 226 p.
- BAUDIN, Antoine, *Invention, construction, communication : revues d'avant-garde de la collection Alberto Sartoris*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, « Archimages », 2011, 94 p.
- BAUDOUIN, Jean, HOURMANT, François [éds.], *Les revues et la dynamique des ruptures*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Res Publica », 2007, 208 p.
- BIÈRE-CHAUVEL, Delphine, « La revue *Zenit* : une avant-garde entre particularisme identitaire et internationalisme », Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum, Hubert van den Berg [éds.], *Europa ! Europa ? The Avant-garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, p. 138-152.
- BOREL, Simon, *Et les réseaux sauveront le monde... ? Essai sur l'idéologie réticulaire*, Lormont, Le bord de l'eau, « La Bibliothèque du MAUSS », 2014, 324 p.
- BROOKER, Peter, THACKER, Andrew, BRU, Sacha, WEIKOP, Christian [éds.], *Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, volume I-III, Oxford, New York, Oxford University Press, 2013.

- CÂRNECI, Magda, MACOVEI, Cătălina [éds.], *Rădăcini și ecouri ale avangardei în colecțiile de grafică ale Bibliotecii Academiei Române*, Bucarest, Éditions de l'Académie Roumaine, 2011, 216 p.
- CAILLARD, Maurice, *Les revues d'avant-garde, 1870–1914*, Ent'revues, 1990, 255 p.
- CASANOVA, Pascale, « La Revue *Liber*, Réflexions sur quelques usages pratiques de la notion d'autonomie relative », Louis Pinto, Gisèle Sapiro, Patrick Champagne [éds.], *Pierre Bourdieu Sociologue*, Paris, Fayard, 2004, p. 145-155.
- COLLANI, Tania, CUNY, Noëlle [éds.], *Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 461 p.
- CURATOLO, Bruno, POIRIER, Jacques [éds.], *Les revues littéraires au XX^e siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Le Texte et l'Édition », 2002, 256 p.
- DASCĂLU, Nicolae, « Le régime de la presse de Roumanie pendant la période de l'entre-deux-guerres », *Revue roumaine d'histoire*, tome XIX, Bucarest, Éditions de l'Académie Roumaine, 1980, p. 389-413.
- DEGENNE, Alain, FORSÉ, Michel, *Les réseaux sociaux. Une analyse structurale en sociologie*, Paris, Armand Colin, 1994, 294 p.
- DOZO, Björn-Olav, « Sociabilités et réseaux littéraires au sein du sous-champ belge francophone de l'entre-deux-guerres », *Histoire et mesure*, Éditions EHESS, n° 1, vol. XXIV, 2009, p. 43-72.
- FROISSART PEZONE, Rossella, CHÈVREFILS DESBIOLLES, Yves [éds.], *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, « Critique d'Art », 2011, 340 p.
- GENARO, Rosario, « Éclectisme et décentralisation. Le futurisme italien et les revues belges d'avant-garde », *Textyles*, n° 45, 2014, p. 143-151.
- HERMANN, Thierry, LUGRIN, Gilles, « La hiérarchie des rubriques : un outil de description de la presse », *Communication et langages*, volume 122, 1999, p. 72-85.
- KARAFIÁTH, Judit, « *Dokumentum*, revue de Kassák », *Communications* n° 79, 2006, p. 141-150.
- LACROIX, Michel, « Littérature, analyse des réseaux et centralité : esquisse d'une théorisation du lien social concret en littérature », *Recherches sociographiques*, n° 3, vol. 44, 2003, p. 475-497.
- OPREA, Alexandru, « Scriitori români în arhivele străine, Ion Vinea-Tristan Tzara Corespondență din Paris trimisă de Henri Behar », *Manuscriptum*, n° 2, XII, 1981, p. 67-88.
- PASSUTH, Krisztina, « À quoi sert la typographie ? », Erwin Kessler [éd.], *TextImage : Perspectives on the History and Aesthetics of Avant-garde Publications*, Bucarest, Institutul Cultural Roumân, 2008, p. 39-45.
- PETCU, Marian, [éd.], *Istoria jurnalismului din România în date*, București, Polirom, 2012, 1414 p.

- PROCHASSON, Christophe « Jaurès et les revues » dans Madeleine Rebérioux, Gilles Candar [éds.], *Jaurès et les intellectuels*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 1994, p. 119-132.
- RADU, Sorin, « Cenzura presei în timpul alegerilor parlamentare și locale în România anilor 1919-1937 », *Transilvania*, n° 3, 2003, p. 72-77.
- SAPIRO, Gisèle, « Réseaux, institution(s) et champ » dans Daphné de Marneffe, Benoît Dennis, *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri éditions/Ciel, 2006, p. 44-57.
- SUTER, Patrick, *Le journal et les lettres. De la presse à l'œuvre*, Genève, 2010, Mētis Presses, 233 p.
- THÉRENTY, Marie-Ève, VAILLANT Alain [éds.], *Presse et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004, 583 p.
- , « Avant-propos : la chapelle, le clan et le microcosme », *Cahiers de l'Institut de l'Histoire du Temps Présent (IHTP)*, n° 20, « Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux », p. 11-21.
- , « Les 'boutiques de l'esprit' : sociabilité journalistique et production littéraire », *Revue littéraire de la France*, n° 3, vol. 110, 2010, p. 590-604.
- TOUSSAINT, Nathalie, « *De Driehoek – Contimporanul*. Modalités des échanges culturels entre les avant-gardes belge et roumaine », *Revue roumaine d'Histoire d'art*, série Beaux-arts, tome XXXII, Bucarest, 1995, p. 45-59.
- VANCI-PERAHIM, Marina, « La revue picto-poétique », *75HP*, Paris, Éditions Jean Michel Place, 1993, p. 10.
- VINCENT, Lemieux, *Les réseaux d'acteurs sociaux*, Paris, PUF, 1999, 146 p.

III. 3. ÉTUDES ET ARTICLES SUR L'AVANT-GARDE

- ALĂMOREANU, Rodica, *Designul grafic în publicațiile românești de avangardă*, Cluj-Napoca, Alma Mater, 2005, 239 p.
- ADES, Dawn, BAKER, Simon [éds.], *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, Londres, Hayward Publishing /Cambridge Massachussetts, MIT Press, 2006, 272 p.
- ADAMOWICZ, Elza, *Ceci n'est pas un tableau. Écrits surréalistes sur l'art*, Paris, L'Âge d'Homme, 2004, 259 p.
- , « Art et Idéologie dans le surréalisme d'après-guerre. Entre réalismes et abstractions », *Intellectuel surréaliste (après 1945)*, Actes du séminaire du Centre des Recherches sur le Surréalisme, Paris, coll. « Les Pas Perdus », 2008, p. 185-200.
- ALEXANDRIAN, Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, 505 p.

- ANTLIFF, Mark, LEIGHTEN, Patricia, *Cubisme et culture*, traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold, Paris, Thames & Hudson, 2002, 224 p.
- ARON, Jacques, *La Cambre et l'architecture. Un regard sur le Bauhaus belge*, Bruxelles, Éditions Pierre Mardaga, 1982, 195 p.
- ASHOLT, Wolfgang, « Entre nationalisme et internationalisme : une conscience européenne de l'avant-garde française ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 54, mai 2002, Paris, Centre National du Livre, p. 235-234.
- , « L'avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire ? », *Les mythes des avant-gardes*, études rassemblées et présentées par Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 19-32.
- , SIEPE, Hans T. [éds.], *Surréalisme et politique. Politique du surréalisme*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2007, 264 p.
- ADAMOV, Arthur, « Mises au point », ABIRACHED R., RUHE E., SCHWADERER R., [éds.], *Lectures d'Adamov. Actes du colloque international Würzburg 1981*, Tübingen / Paris, G. Narr / Jean-Michel Place, 1983, p. 161-179.
- ALEXANDRESCU, Sorin, « Modernism și antimodernism : din nou cazul românesc », Sorin Antohi [éd.], *Modernism și antimodernism. Noi perspective interdisciplinare*, Bucarest, Editua Muzeului Literaturii Românie, 2008, p. 103-161.
- BALASZ, Imre Josef, *Avangarda în literatura maghiară din România*, traduction en roumain Kocsis Francisko, Timișoara, Bastion, 2009, 258 p.
- BALMAND, Pascal, « Les surréalistes et les communistes », *L'Histoire*, n° 127, novembre 1989, p. 21-24.
- BANDIER, Norbert, *Sociologie du surréalisme, 1924-1929*, Paris, La Dispute, 1999, 414 p.
- BANN, Stephen, *The Tradition of Constructivism*, New York, The Viking Press, 1974, 334 p.
- BARABANOV, Evgény, « L'auto-archivage de l'avant-garde : généalogie et histoire », *Rue Descartes*, n° 69, vol. 3, 2010, p. 49-57.
- BĂRBULESCU, Ana, CIUCU, Cristina, « Les études juives en Roumanie », *Yod, Revue des études hébraïques et juives*, n° 14, 2009, p. 341-357.
- BECKER, Howard, MENGER, Pierre-Michel, BOUNIORT, Jeanne, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 379 p.
- BÉHAR, Henri, *Les enfants perdus : essai sur l'avant-garde*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002, 285 p.
- , « Du scandale considéré comme un des beaux-arts : Arthur Cravan et *Maintenant* », Henri Béhar, Catherine Dufour, *Dada, circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 46-55.
- , *Tristan Tzara*, Paris, Oxus, coll. « Les Étrangers de Paris », 2005, 257 p.
- BÉHAR, Henri, DUFOUR, Catherine, *Dada, circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, 770 p.
- BEHAR, Henri, SAPORTA, Marc [éds.], *André Breton ou le surréalisme même*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1988, 197 p.

- BELDIMAN Alexandru, CÂRNECI Magda, OROVEANU Mihai, *București anii 1920-1940 între avangardă și modernism / Bucharest in the 1920s- 1940s Between Avant-garde and Modernism*, Bucarest, Édition Simetria, Union des Architectes Roumains, 1994, 233 p.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres complètes*, vol. I-III, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.
- BOCĂNEȚ, Anca, « Architecture projects (1922-1938) », Anca Bocăneț, Ana Maria Zahariade [éds.], *Marcel Janco in Interwar Romania : Architect, Fine Artist, Theorist*, Bucarest, Simetria, 1996, p. 50-74.
- BOIA, Lucian, *Istorie și mit în conștiința românească*, Bucarest, Humanitas, 2010, 310 p.
- , *Mitologia științifică a comunismului*, Bucarest, Humanitas, 2011, 210 p.
- BOIS, Yves-Alain, RAYON, Jean-Paul, REICHLIN, Bruno, TROY, Nancy J. [éds.], *De Stijl et l'architecture en France*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985, 175 p.
- BONNET, Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*[1975], Paris, Corti, 2001, 460 p.
- BOREL, Simon, *Et les réseaux sauveront le monde... ? Essai sur l'idéologie réticulaire*, Lormont, Le bord de l'eau, « La Bibliothèque du MAUSS », 2014, 324 p.
- BOTH, Ioana, « Comment peut-on être roumain ? Brève histoire de la réception critique des avant-gardes roumaines », Thomas Hunkeler, *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 177-196.
- BUCUR, Maria, « Romania, war, occupation, liberation », Aviel Roshwald, Richard Stites [éds.], *European Culture in the Great War. The arts, entertainment, and propaganda, 1914-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 243-266.
- BÜRGER Peter, « De la nécessité de l'engagement surréaliste et de son échec », Wolfgang Asholt, Hans T. Siepe [éds.], *Surréalisme et Politique, Politique du surréalisme*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 94-102.
- BIRO, Adam, PASSERON, René [dir.], *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Office du Livre, 1982, p. 370.
- BRIDEL, Yves, *Miroirs du surréalisme : essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, 201 p.
- BRU, Sascha, GUNTHER, Martens [éds.] *The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940)*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2006, 290 p.
- BURGER, Marcel, *Les manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002, 352 p.
- CĂLINESCU, Matei, « Avangarda literară în România. O încercare de definire a noțiunii de avangardă în literatură », Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă și câteva desene din epocă*, Bucarest, Editura pentru literatură, 1969, p. 15-35.
- CĂRĂBAȘ, Irina, « The shadow of the object. Modernity and decoration in Romanian art », Carmen Popescu [éd.], *(Dis)Continuities. Fragments of the Romanian Modernity in the first half of the 20th century*, Bucarest, Simetria, 2010, p. 25-40.

- , « Poziționări identitare în avangarda românească », *Studii și cercetări de istoria artei*, n° 1, 2011, p. 177- 198.
- CÂRNECI, Magda, « Evreii din avangarda românească », *Ecouri ale avangardei în colecțiile de grafică ale Academiei Române*, Catalogue du Symposium International « Bucarest – Zurich – Paris – Tel-Aviv: Des avant-gardistes roumains et juifs dans l'espace culturel roumain », Bucarest, 26-27 mai 2011, Éditions de l'Académie Roumaine, 2011, p. 5-11.
- CARRASOU, Michel, « Fondane, Tzara et le mouvement surréaliste », Liliane Meffre, Olivier Salazar-Ferrer [éds.], *Carl Einstein et Benjamin Fondane. Avant-garde et émigration dans le Paris des années 1920-1930*, Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 131-142.
- CASTIGLIONE, Vera, « A Futurist before Futurism, Emile Verhaeren and the Technological Epic » Günther Berghaus, *Futurism and the Technological Imagination*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 101-124.
- CASTEELS, Maurice, *Sander Meycamp*, Bruxelles, Éditions de l'Équerre, 1924, s. p.
- CERNAT, Paul, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Bucarest, Cartea Românească, 2007, 435 p.
- , *Contimporanul : istoria unei reviste de avangarda* [Contimporanul : histoire d'une revue d'avant-garde], Bucarest, Institut Culturel Roumain, 2007, 196 p.
- , « Futurismul italian și moștenirea sa culturală în România interbelică. Între avangardă și 'Tânăra generație' », Rodica Vlasiu, Irina Cărăbaș [éds.], *Studii și cercetări de istoria artei, Seria arta plastică*, Bucarest, Éditions de l'Académie Roumaine, 2010, p. 27-32.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jaqueline [éd.], *Il y aura une fois. Une anthologie du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2002, 716 p.
- , *Surréalismes. L'esprit et l'histoire*, Paris, Honoré Champion, 2014, 374 p.
- CLAIR, Jean, *Du Surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes : Contribution à une histoire de l'insensé*, Paris, Mille et une nuits, 2003, 215 p.
- COMARNESCU, Petru, « Curente în arta românească », *Arta*, n° 7, București, 1967, p. 15-30.
- CONIO, Gerard, SERS, Philippe, *Les avant-gardes entre métaphysique et histoire. Entretiens avec Philippe Sers*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2002, 150 p.
- CORDOȘ, Sanda, *Ion Vinea, un scriitor între lumi și istorii*, Bucarest, Éditions du Musée de la Littérature Roumaine, 2013, 199 p.
- DACHY, Marc, *Journal du mouvement Dada 1915–1923*, Genève, Skira, 1989, 230 p.
- DARD, Olivier, GRUNEWALD, Michael [éds.], *Charles Maurras et l'étranger. L'étranger et Charles Maurras*, Peter Lang, Berne, 2009, 432 p.
- DAVIES, Cecil, *The Volksbühne Movement. A History*, New York, Routledge, 2000, 319 p.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, 159 p.

- , « Bégaya-t-il », *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 135-143.
- DECINA LOMBARDI, Paola, « Il Surrealismo dopo la guerra », *Surrealismo 1919-1969 ribelione e immaginazione*, Roma, Editori Reuniti, 2002, p. 11-26.
- DENIS, Benoît, « Entre symbolisme et avant-garde : le modernisme de Franz Hellens dans la première série du *Disque Vert* (1921-1925) », *Textyles*, n° 20, 2001, p. 66-74.
- DEMERS, Jeanne, MCMURRAY Line, *L'enjeu du Manifeste, le Manifeste en jeu*, Québec, Éditions du Préambule, 1986, 157 p.
- DESNOS, Robert, *Corps et biens*, Paris, NRF, 1930, 192 p.
- DICKERMAN, Leah, WITKOVSKY, Matthew S. [éds.], *The Dada Seminars*, Washington, The National Gallery of Art, 2005, 308 p.
- DROGOREANU, Emilia, CUGNO, Marco, LEFTER, Ion Bogdan, *Influente ale futurismului italian asupra avangardei românești. Sincronie și specificitate*, Pitești, Paralela 45, 2004, 437 p.
- DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 1995, 759 p.
- DURAND, Pascal, « D'une rupture intégrante : avant-garde et transactions symboliques », dans *Pratiques*, n° 50, 1986, p. 31-45.
- , « Pour une lecture institutionnelle du 'Manifeste du surréalisme' », *Mélusine*, n° VIII, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, p. 117-195.
- DUDA, Gabriela, *Literatura românească de avangardă*, Bucarest, Humanitas, 1997, 357 p.
- ENESCU, Theodor, *Scrieri despre artă. Artă și context cultural în România primelor trei decenii* vol. II, Bucarest, Meridiane, 2000, 293 p.
- ENTROP, Marco, « Vive l'esprit mécanique ! La revue dadaïste *Mécano* », Sophie Levie [éd.], *Reviews, Zeitschriften, Revues*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 139-169.
- FAHEY, Joseph, « Sociologie du surréalisme », *Mélusine*, n° XXI, « Réalisme-Surréalisme », 2001, p. 321-331.
- FINKELDEY, Bernd, « Hans Richter and the Constructivist International », Steven C. Foster [éd.], *Hans Richter. Activism, Modernism and the Avant-garde*, Cambridge Massachussetts, MIT Press, 1988, p. 92-121.
- FONDANE, Benjamin, CARASSOU, Michel, *Rimbaud le voyou et l'expérience poétique* [1933], Bruxelles, Éditions Complexe, 1990, 296 p.
- FOSTER, Hal, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, 277 p.
- FREEDMAN, Eric, « L'état de lieux de la bibliographie : les lettres et les chiffres », Monique Jutrin [éd.], *Rencontres autour de Benjamin Fondane, Benjamin Fondane poète et philosophe*, Paris, Parole et silence, 2002, p. 207-210.
- GAYARD, Laurent, « Modernité, avant-garde et terreur dans les lettres : la relation au progrès dans le champ littéraire du XX^e siècle », *Rue Descartes*, n°3, 2010, p. 14-23.

- GAMARD, Elisabeth Burns, *Kurt Schwitters Merzbau : the Cathedral of Erotic Misery*, New York, Princeton Architectural Press, 2000, 196 p.
- GOLL, Yvan, *Les cinq continents. Anthologie mondiale de poésie contemporaine*, Paris, La Renaissance de Livre, 1922, 310 p.
- GROYS, Boris, *The Total Art of Stalinism, Avant-garde, Aesthetic, Dictatorship and Beyond*, Princeton, New-Jersey, Princeton University Press, 1992, 126 p.
- HENTEA, Marius, *TaTa Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2014, p. 356 p.
- HOPTMAN, Laura, POSPISZYL, Tomáš, [éds.], *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European art since the 1950s*, Cambridge, Massachusetts, and London, The Museum of Modern art, New York, MIT Press, 2007, 375 p.
- HOREL Catherine, SANDU Traian, TAUBERT Fritz [dir.], *La Peripherie du fascisme, spécification d'un modèle fasciste au sein de sociétés agraires, le cas de l'Europe centrale entre les deux guerres*, Paris, L'Harmattan, 2006, 187 p.
- HUNKELER, Thomas, « Claiming Dada for the French », dans Peter Bäckström, Benedikt Hjartarson [éds.], *Decentring the Avant-garde*, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 169-185.
- , [éd.], *Paradoxes de l'avant-garde – La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 327 p.
- HUYSSSEUNE, Michel, « Bruxelles », Jean Weisgerber [éd.], *Les avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, Bruxelles, Éditions Labor, 1991, p. 131-142.
- HUELSENBECK, Richard, *Memoirs of a Dada Drummer*, New York, Viking Press, traduit par Joachim Neugroshel, 1974, 202 p.
- ILIEVA, Svetlana, « L'avant-garde bulgare de l'entre-deux-guerres comme exemple de l'autre Europe », dans *Ibidem*, p. 161- 180.
- KARIN-JOSEFSON, Eva, « L'unanimité en Suède – introducteurs scandinaves et écrivains suédois », *Germanica*, n° 34, 2004, p. 71-85.
- KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, trad. N. Debrand, B. du Crest, édition établie et présentée par Philippe Sers, Paris, Gallimard, 1989, 187 p.
- KAUFMANN, Vincent, *Poétiques des groupes littéraires. Avant-gardes 1920-1970*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 200 p.
- , « L'arrière-garde vue d'avant », William Marx [éd.], *Les arrière-gardes au XX^e siècle, L'autre face de la modernité esthétique*, Quadrige, Paris, PUF, 2004, p. 23-35.
- , *La faute à Mallarmé, L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, 321 p.
- KESSLER, Erwin [éd.], *TextImage : Perspectives on the History and Aesthetics of Avant-garde Publications*, Bucarest, Institutul Cultural Roumân, 2008, 124 p.
- KLIN KOPP, Robert, « Futurisme, l'avant-garde maudite ? », *L'Histoire* n°11, 2008, p. 82-87.

- KENBERG, Jean-Marie, « Liège », Jean Weisgerber [éd.], *Les avant-gardes littéraires en Belgique*, Bruxelles, Éditions Labor, 1991, p. 158-162.
- KORKUT, Umut, « Nationalism versus Internationalism : The Roles of Romanian Political and Cultural Elites in Interwar and Communist Romania », *Nationalities Papers*, vol. 34, n° 2, mai 2006, Routledge, p. 131-155.
- LASCU, Mădălina, « Craiova, poarta de intrare a avangardei europene pe teritoriul românesc? Noi precizări asupra pătrunderii futurismului în România », în *Caietele avangardei*, n° 1, 2013, p. 16-22.
- LISTA, Marcella, « L'Optophone de Raoul Hausmann : la 'langue universelle' et l'intermédias », Sébastien Pluot, Yann Sérandour [éds.], *Une traduction d'une langue en une autre*, Paris, Les Presses du Réel, 2014, p. 20-31.
- LIVEZEANU, Irina, *Cultural Politics in Greater Romania: regionalism, nation building, and ethnic struggle*, New York, Cornell University Press, 1995, 340 p.
- LIVI, François, CONTARINI-HAK, Silvia, CARDINI-MARTIN, Karine, LANFRANCHI, Catherine, *Futurisme et Surréalisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, 315 p.
- LODDER, Christina, « El Lissitzky and the Export of Constructivism », Nancy Perloff, Brian Reed [éds.], *Situating El Lissitzky, Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2003, p. 26-47.
- GLEIZES, Albert, METZINGER, Jean, *Du cubisme*, Paris, 1912, 44 p.
- LUGON, Olivier, « La photographie des typographes », *Études photographiques* n° 20, juin 2007, p. 38-59.
- STRAUVEN, Iwan, GOUBERT, Philippe de, CULOT, Maurice, *Les frères Bourgeois. Architecture et plastique pure*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 2005, 127 p.
- JENKS, Charles, *Mouvements modernes en architecture*, Bruxelles, Éditions Pierre Mardaga, 1995, 489 p.
- JENNY, Laurent, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008, 222 p.
- LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, 450 p.
- , *Théâtre futuriste italien. Anthologie critique*, Tome II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 263 p.
- , *Marinetti et le futurisme. Études, documents, iconographie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, 292 p.
- , *Dada libertin & libertaire*, Paris, L'Insolite, 2005, 271 p.
- LODDER, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven & London, Yale University Press, 1983, 328 p.
- MACLEAN, Ian, MONTEFIORE, Alan, WINCH, Peter [éds.], *The Political responsibility of intellectuals*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 312 p.

- MANSBACH, S. A., « The Foreignness of Classical Modern Art in Romania », *The Art Bulletin*, vol. 80, septembre 1998, p. 537-538.
- MARCOLINI, Patrick, « Avant-gardes, progressisme et révolutions : le choc de la modernité », *Rue Descartes*, n°3, 2010, p. 4-13.
- MARIËN, Marcel, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979, 508 p.
- MARINO, Adrian, « Avangarda literară », *Iașul literar*, n° 7, 1967, p. 12-19.
- MARINO, Adrian, « Échos futuristes dans la littérature roumaine », dans *Synthésis. Histoire littéraire comparée*, vol. 5, 1978, p. 207-247.
- MAXY, Max Herman, « Victor Brauner », *Revue roumaine d'histoire d'art*, vol. 3, 1966, p. 3-13.
- MAZZONE, Marian, « Dadaist Text/Constructivist Image. Kassák's *Képarhitektúra* » dans *Hungarian Studies Review*, vol. XXXI, n° 1-2, 2004, p. 16-47.
- McNAMARA, Andrew, « Erich Buchholz, the inconvenient footnote within art history », *Art & Australia*, n° 39, décembre-février 2002, p. 257-263.
- MEAZZI, Barbara, « Les marges du futurisme et du surréalisme: entre *L'Esprit nouveau* et *Les Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* », dans François Livi [éd.], *Futurisme et surréalisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, p. 111-124.
- MEAZZI, Barbara, « Paul Dermée entre la Belgique, la France et l'Italie », dans André Guyaux [éd.], *Échanges épistolaires franco-belges*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 235-250.
- MICIC, Ljubomir, « Zenitosophy : or the Energetics of Creative Zenithism », Timothy O. Benson, Éva Fogacs [éds.], *Between Worlds : A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 514-515.
- MEFFRE, Liliane, SALAZAR-FERRER, Olivier [éds.], *Carl Einstein et Benjamin Fondane. Avant-garde et émigration dans le Paris des années 1920-1930*, Bruxelles, Peter Lang, 2008, 221 p.
- MERTINS, Detlef, JENNINGS, Michael William, *G : An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design and Film, (1923-1926)*, traduction par Steven B. Lindberg et Margareta Ingrid Cristian, Los Angeles, The Getty Research Institute Press, 2010, 269 p.
- MICHEL, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Meridiane, 1968, 373 p.
- MINCU, Marin, *Avangarda literară românească*, Constanta, Pontica, 2006, 643 p.
- MORANDO, Camille, PATRY, Sylvie [éds.], *Victor Brauner : écrits et correspondances (1938-1948)*, Paris, Centre Pompidou, 2005, 415 p.
- MORAR, Ovidiu, *Avangarda românească în context european*, Suceava, Editua Universității din Suceava, 2003, 270 p.
- , *Avangardismul românesc*, Bucarest, Édition de la Fondation Culturelle « Idéea Europeană », 2006, 230 p.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, 365 p.

- ORCHARD, Karin, « Les croissances spatiales de Kurt Schwitters », dans Henri Béhar, Catherine Dufour, *Dada, circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 244-253.
- ORY, Pascal, « Les temps où les surréalistes eurent raison. Quelques notes sur la respectabilisation des avant-gardes », *Mélusine*, n° XI, 1990, p. 17-28.
- OTTINGER, Didier [éd.], *Le futurisme à Paris*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008, 359 p.
- , « Cubisme + futurisme = cubofuturisme » dans *Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, Paris, 5 Continents Éditions, p. 20-41.
- OZENFANT, Amédée, JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le cubisme*, Paris, Crès & Cie, 1918, 60 p.
- PALIGOT, Carole Raynaud, *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*, Paris, CNRS Éditions, 2010, 339 p.
- PANĂ, Sașa, *Antologia literaturii române de avangardă și câteva desene din epocă*, Bucarest, Editura pentru literatură, 1969, 584 p.
- PASSUTH, Krisztina, *Les avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1988, p. 327 p.
- , « El Lissitzky : le problème de la composition murale en Europe Centrale et de l'Est dans les années 20 » dans Gérard Conio [éd.], *Avant-garde russe et la synthèse des arts*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 167-171.
- PEYRE, Yves [éd.], *Poésure et Peinture : d'un art à l'autre*, Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1998, 655 p.
- PIERRE, José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, 427 p.
- PINTILIE, Andrei, « Considérations sur le mouvement roumain d'avant-garde », Alexandru Beldiman, Magda Cârneci [éds.], *București anii 1920-1940 : între avangardă și modernism/Bucharest in the 1920s-1940s : between Avant-garde and Modernism*, Catalogue d'exposition, Bucarest, 1994, Simetria, p. 32-35.
- , *Ochiul în ureche*, Bucarest, Meridiane, 2002, 270 p.
- PLUOT, Sébastien, SÉRANDOUR, Yann [éds.], *Une traduction d'une langue en une autre*, Paris, Les Presses du Réel, 2014, 225 p.
- POP Ion, PANĂ, Vladimir [éds.], *Sașa Pană, Prezentări*, Bucarest, Biblioteca Bucureștilor, 2012, p. 139-152.
- POP, Ion, *Avangarda în literatura română*, Bucarest, Minerva, 1990, 447 p.
- et alii, *Le Surréalisme roumain*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 2004, 188 p.
- , *Introducere în avangarda literară românească*, București, Institutul Cultural Român, 2007, 303 p.
- , *La Réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'avant-garde littéraire roumaine*, Paris, Maurice Nadeau Éditeur, Institut culturel roumain de Bucarest, 2006, 633 p.
- , *A scrie si a fi : Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, Bucarest, Cartea Românească, 2007, 319 p.

- , *Din avangardă spre ariergardă*, București, Editura Vinea, 2010, 400 p.
- , « L'avant-garde roumaine et la politique », *Arcadia*, vol. 41, II, Berlin, De Gruyter, 2006, p. 310-330.
- , « Le surréalisme roumain – quelques repères », *Seine et Danube*, n° 3, Paris, 2004, p. 3-15.
- PIRU, Alexandru, « Suprarealismul românesc în primii ani de după 1944 », *Caiete critice*, n° 1, Bucarest, ESPLA, 1957, p. 12-19.
- POGGIOLI, Renato, « The Avant-garde and politics », *Yale French Studies*, n° 39, « Literature and Revolution », Yale University Press, 1967, p. 180-187.
- POPESCU, Carmen, *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture 1881-1945*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 375 p.
- PRAT, Marie-Aline, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984, 255 p.
- PROCHASSON, Christophe, *Les années électriques, 1880-1910*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991, 488 p.
- PROCHASSON, Christophe, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre (1900-1938)*, Paris, Seuil, 1993, 354 p.
- PROUST, Françoise, *De la résistance*, Paris, Cerf, 1997, 188 p.
- PRÜGEL, Roland, *Im Zeichen der Stadt. Avantgarde in Rumänien 1920–1938*, Köln / Weimar / Wien, Böhlau Verlag, 2008, 270 p.
- PURVIS, Alston W., *H. N. Werkman*, Londres, Lawrence King Publishing, 2004, 112 p.
- QUINNEY, Anne [éd.], *Paris-Bucharest, Bucharest-Paris. Francophone writers from Romania*, Amsterdam, Rodopi, 2012, 285 p.
- RĂILEANU, Petre, « Gherasim Luca, inventeur de l'amour », *Hyperion : On the future of Aesthetics*, vol. VII, n° 3, automne, 2013, p. 52-59.
- RAILEANU, Petre, *The Romanian Avant-garde*, *Plural Magazine*, n° 3, Bucarest, The Romanian Cultural Foundation, 1999, p. 130-152.
- REYNAUD-PALIGOT, Carole, *Parcours politique des surréalistes, 1919-1969*, Paris, CNRS Éditions, 2010, 339 p.
- RICHTER, Hans, *Dada art et anti-art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1965, 218 p.
- ROCHE, Gérard, « Le surréalisme et le rejet du stalinisme en Europe (1935-1956) », *Mélusine*, « L'Europe surréaliste », octobre 1993, p. 231-239.
- ROSENBERG, Léonce, JACQUEMIN, Victor, *Cubisme et tradition*, Paris, Éditions de l'Effort moderne, 1920, 15 p.
- ROWELL, Margit, WYE, Deborah [éds.], *The Russian Avant-garde Book 1910-1934*, New York, Museum of Modern Art, 2002, 304 p.
- SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2005, 642 p.

- SARANE, Alexandrian, *Victor Brauner l'illuminateur*, Paris, Cahiers de l'art, 1954, 88 p.
- SAPIRO, Gisèle [éd.], *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des états-nations à la mondialisation XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, 2009, 401 p.
- BRU, Sascha, BAETENS, Jan, HJARTARSON, Benedikt et alii., [éds.], *Europa ! Europa? The Avant-garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, 534 p.
- SCHULMANN, Didier, BRETAGNE, Agnès de [éds.], *Le Fonds Paul Destribats. Une collection de revues et de périodiques des avant-gardes internationales à la Bibliothèque Kandinsky*, Paris, Centre Pompidou, 2011, 376 p.
- SEBBAG, George, « Claude Cahun surréaliste off », *Mélusine*, n° XXVII, « Le surréalisme et la science », Lausanne, L'Âge d'Homme, 2007, p. 217- 232.
- ȘERBAN, Geo, *Intâlniri cu Marcel Iancu*, Bucarest, Hasefer, 2011, 229 p.
- SHERINGHAM, Michael, *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 437 p.
- SHORT, Robert, « Politics of Surrealism, 1920-1936 », *The Journal of Contemporary History*, I, n° 2, 1966, p. 3-25.
- SILVER, Kenneth, COLLINS, Denis, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale (1914-1925)*, Paris, Flammarion, 1991, 377 p.
- SOULEZ, Antonia [éd.], *L'architecte et le philosophe* Liège, Éditions Pierre Mardaga, 1993, 169 p.
- SPITERI, Raymond, LaCOSS, Donald [éds.], *Surrealism, Politics and Culture*, « Studies in European Cultural Transition », volume 16, London, Ashgate, 2003, 352 p.
- SUBOTIC, Irina, « Les artistes yougoslaves et la France (1900-1940) », Gérard Monnier, José Vovelle [éds.], *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 17-31.
- TĂNASE, Stelian, *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, Bucarest, Polirom, 2008, 270 p.
- THÉRENTY, Marie-Ève, « 'Une invasion de jeunes gens sans passé'. Au croisement du paradigme éditorial et de la posture générationnelle », *Romantisme*, n° 147, 2010, p. 41-54.
- THOMAS, Frédéric, « La tentative surréaliste de dépassement de l'art et de la politique », Jean-Marc Lachaud [éd.], *Art et Politique*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 50-62.
- THOMAS, Frédéric, *Rimbaud et Marx, une rencontre surréaliste*, Paris, L'Harmattan, 2007, 293 p.
- TROY, Nancy J., *The De Stijl Environment*, Cambridge Massachussetts, MIT Press, 1983, 256 p.
- GIRARD, Guy, « De l'autre côté du pont, les paysages harmoniques. Fourier et le surréalisme », *Cahiers Charles Fourier*, n° 17, décembre 2006, p. 75-88, en ligne : <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article358>.

- IERUNCA, Virgil, *Dimpotrivă*, Bucarest, Humanitas, 1994, 370 p.
- McBRIDE Kenny, *Eastern European Time-Based Art Practices Contextualised Within the Communist Project of Emergence and Post-Communist Disintegration and Transition*, en ligne : octobre 2009 (http://www.agora8.org/reader/McBride_ch_list.html).
- TUDURACHI, Adrian, « Le nationalisme des avant-gardes : les contextes mineurs » dans Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (éds.), *Storia, identità e canoni letterari*, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 189-199.
- UMLAND, Anne, SUHALTER, Adrian, GERSON, Scott [éds.], *Dada in the Collection of the Modern Art Museum*, New York, Moma Press, 2008, 325 p.
- VALLES-BLED, Maïthé, « Repères biographiques » dans *Juan Gris : rimes de la forme et de la couleur*, Catalogue d'exposition (24 juin-31 octobre 2011), Sète, Éditions Au fil du temps, Musée Paul Valéry, p. 43-87.
- VANCI PERAHIM, Marina, « Victor Brauner de la 'picto-poésie' à la 'hieroglyphisation des sentiments' », *Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme, Melusine*, n° XII, « Lisible – Visible », Paris, L'Âge d'Homme 1991, p. 63-70.
- VASSEVIÈRE, Maryse [éd.], *Intellectuel surréaliste (après 1945)*, Paris, Phénix Éditions, coll « les pas perdus », 2008, 239 p.
- VELESCU, Cristian-Robert, *Victor Brauner d'après Duchamp sau drumul pictorului către un suprarealism bine temperat*, Bucarest, Institut Cultural Roumain, 2007, 257 p.
- VIDA, Mariana, « Ipoteze ale modernismului » (I, II), *Observatorul cultural*, décembre, n° 503/504, 2009, p. 16.
- VIDA, Mariana, VIDA, Gheorghe, « Mattis Teutsch and the Romanian avant-garde », *Mattis Teutsch and Der Blaue Reiter* Catalogue de l'exposition de la Galerie Nationale de Hongrie, organisée à Budapest du 14 mars au 21 avril 2001 et à Munich, du 5 juillet au 7 octobre 2001 à Haus der Kunst, p. 118-143.
- VIRMAUX, Alain, « En marge du Grand Jeu : le groupe Discontinuité (Adamov, Sernet, Bouilly) », Olivier Penot-Lacassagne, Emmanuel Rubio [éds.], *Le Grand Jeu en mouvement : actes du colloque de Reims*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p. 114-122.
- VITALE, Elodie, *Le Bauhaus de Weimar, 1919-1925*, Liège, Éditions Pierre Mardaga, 1989, 318 p.
- VLADISLAV, Jan, *Vaclav Havel or Living in the Truth*, London, Faber&Faber, 1986, 315 p.
- VLASIU, Ioana, « La fortune des idées constructivistes dans l'art roumain des années 20 : l'intégralisme », Alexandru Beldiman, Magda Cârneci [éds.], *București anii 1920-1940 : între avangardă și modernism/Bucharest in the 1920s-1940s : between Avant-garde and Modernism*, Catalogue d'exposition, Bucarest, 1994, Simetria, p. 38-46.
- VLASIU, Ioana, *Anii 20. Tradiția și pictura românească*, Bucarest, Meridiane, 2000, 159 p.
- VOGT, Ulrich, « Osiris anarchiste. Le miroir noir du surréalisme », *Mélusime*, n° 5, 1983, p. 142-158.
- VRYDAGHS, David, « La variation idéologique des systèmes d'adhésion. L'exemple du *Traité du style* d'Aragon », *CONTEXTES*, n° 2, Idéologie en sociologie de la littérature, 2007, : <http://contextes.revues.org/204>.

- WATHEE-DELMOTTE, Myriam, « Le surréalisme, point de basculement du rapport à l'image », *Image (&) Narrative*, n° 15, 2006, en ligne : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/wathee_delmotte.htm
- WEISGERBER, Jean [éd.], *Les avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*, Bruxelles, Éditions Labor, 1991, 449 p.
- , *Les Avant-gardes et la tour de Babel. Interactions des arts et des langues*, Centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'université de Bruxelles, Lausanne, Suisse, L'Âge d'Homme, « Cahiers des Avant-Gardes », 2000, 215 p.
- YAARI, Monique, « Le Groupe Surréaliste de Bucarest entre Paris et Bruxelles, 1945-1947 : une page d'histoire », *Synergies*, n° 3, Canada, 2011, en ligne : <http://synergies.lib.uoguelph.ca/article/view/1468/2321>

III.4. THÈSES DE DOCTORAT

- MARNEFFE, Daphné de, *Entre Modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*. Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, défendue à l'Université de Liège, le 11 septembre 2007. En ligne : <http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-09292007-212823/>
- VICOVANU, Roxana Iuliana, *L'Esprit Nouveau (1920-1925) and the Shaping of Modernism in the France of the 1920s*. Thèse de doctorat défendue à l'Université Johns Hopkins en septembre 2009. En ligne : <http://pqdtopen.proquest.com/pqdtopen/doc/304908117.html?FMT=ABS>.

IV. ARCHIVES

- Archive de documentation du Musée d'art de la Roumanie, « Corneliu Michailescu », manuscrit D4.
- Archives Nationales de la Roumanie, « La Direction de la Police. Les Inspectorats généraux de la Police », Document n° 3322, position 674, p. 103 sur 200.
- Blue Mountain Project : <http://bluemountain.princeton.edu/catalog.html>
- Magazine Modernisms : <https://magmods.wordpress.com/magazines-online/>
- Monoskop Avant-garde and Modernist Magazines : http://monoskop.org/Avant-garde_and_modernist_magazines#Journals;
- The International Dada Archive : <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/index.html>

The Modernist Journal Project : <http://modjourn.org/journals.html>

ANNEXE

IMAGES MENTIONNÉES DANS LA THÈSE



Xilografie originală de Marcel Janco



Fig. 3.

Archipenko, « Carafe » [1921], *Contimporanul*, n° 41, mai 1923, II^e année, p. 1



Fig. 4.

Max Hermann Maxy, *Nature morte*, huile sur toile [1922] *Contimporanul*, n° 41, mai 1923, II^e année, p. 2.
Collection permanente du Musée National d'Art, Bucarest.



Sfânt de Marcel Janco, xilografie originală

Fig. 5.



Hurmuz Portret de Marcel Janco

Fig. 7.

Marcel Janco, « Portrait de Hurmuz », gravure, *Contimporanul*, n° 45, avril 1924, III^e année, p. 4.

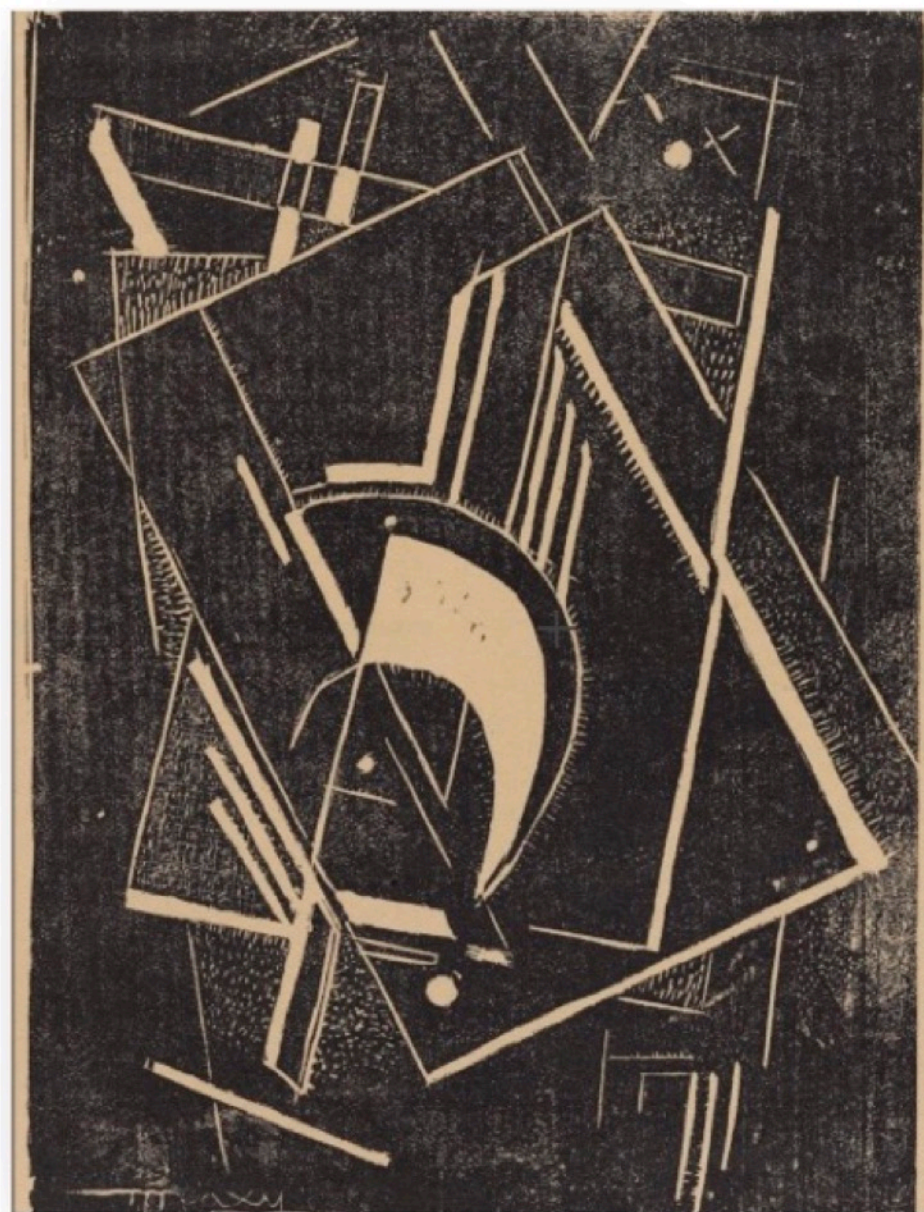


Fig. 8.

M. H. Maxy, « Holzschnitt », *Der Sturm* n° 10, octobre 1923, p. 152.

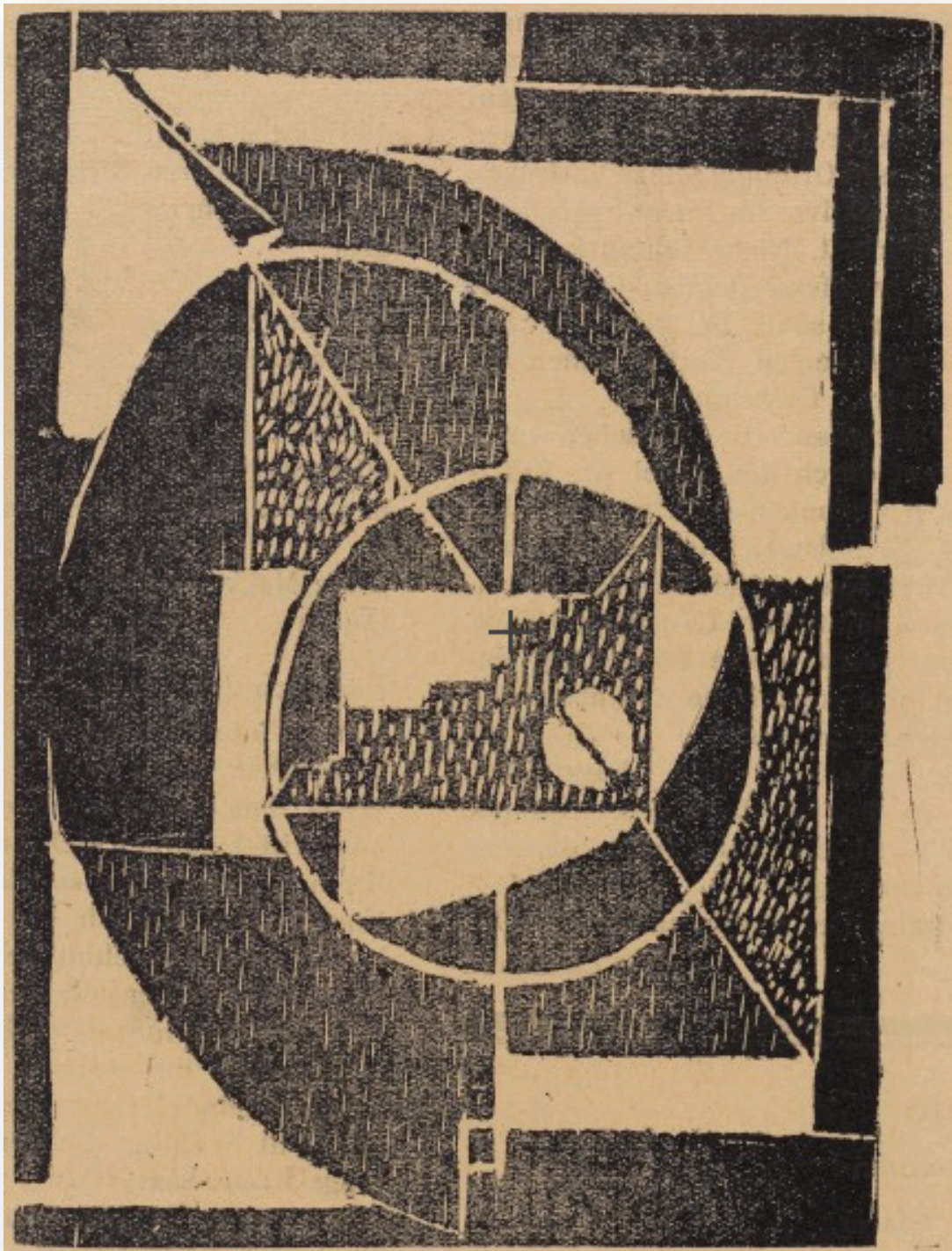


Fig. 9.

M. H. Maxy, « Holzschnitt », *Der Sturm* n° 11, 1 novembre 1923, p. 170.

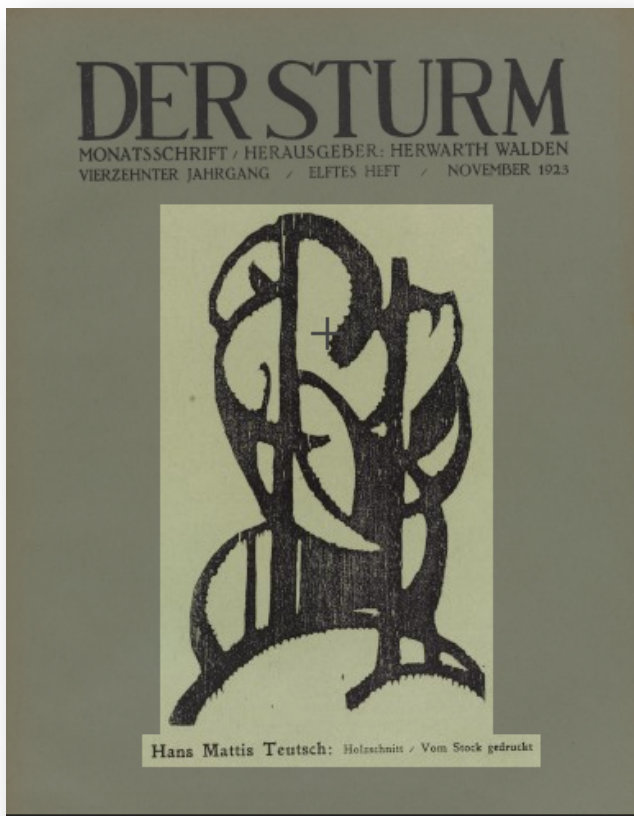


Fig. 10.

Xylogravure de Mattis Teutsch sur la couverture de *Der Sturm*, n° 11, 1 novembre 1923,

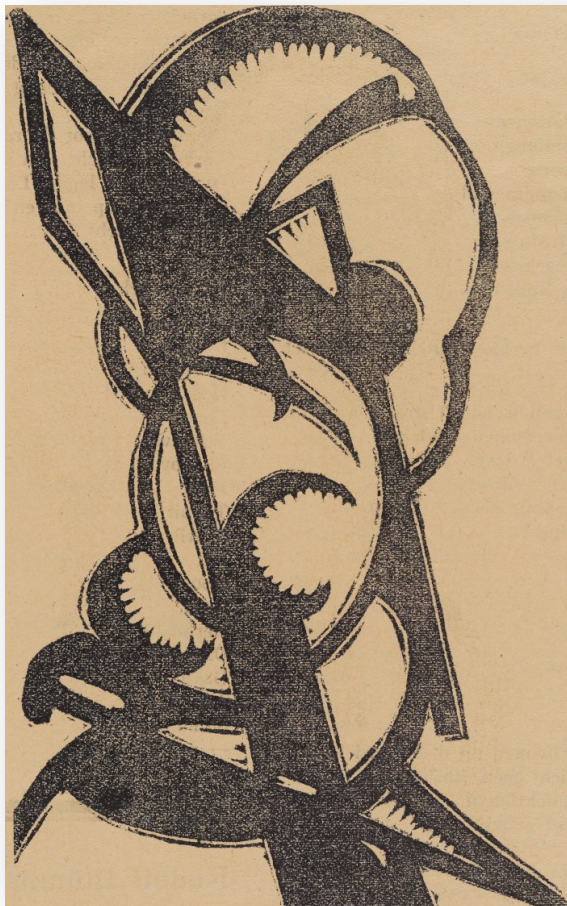


Fig. 11.

Xylogravure de Mattis Teutsch, *Der Sturm*, n° 11, 1 novembre 1923, p. 167.



Fig. 14.

Contemporanul, n° 37-38, II^e année, avril 1923, p. 1.



Fig. 15.

Gravure [Marcel Janco], *Contemporanul*, n° 37-38, II^e année, avril 1923, p. 4.

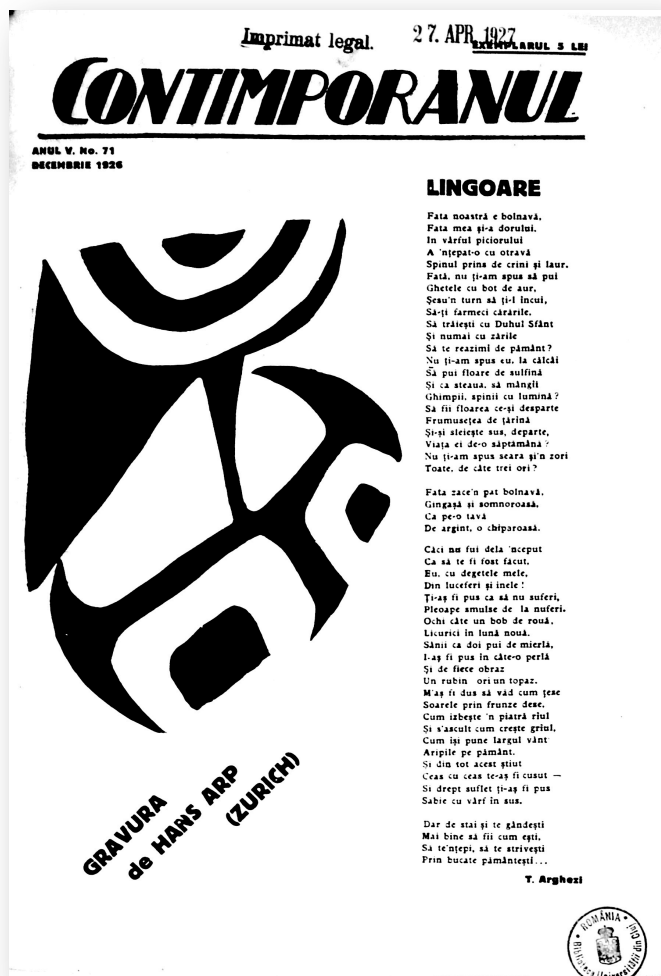


Fig. 16.

« Gravure » de Hans Arp (Zurich),
Contimporanul, n° 71, décembre 1926, V^e
année, p. 1.



Fig. 17.

Contimporanul, n° 71, décembre 1926, V^e année,
p. 6.

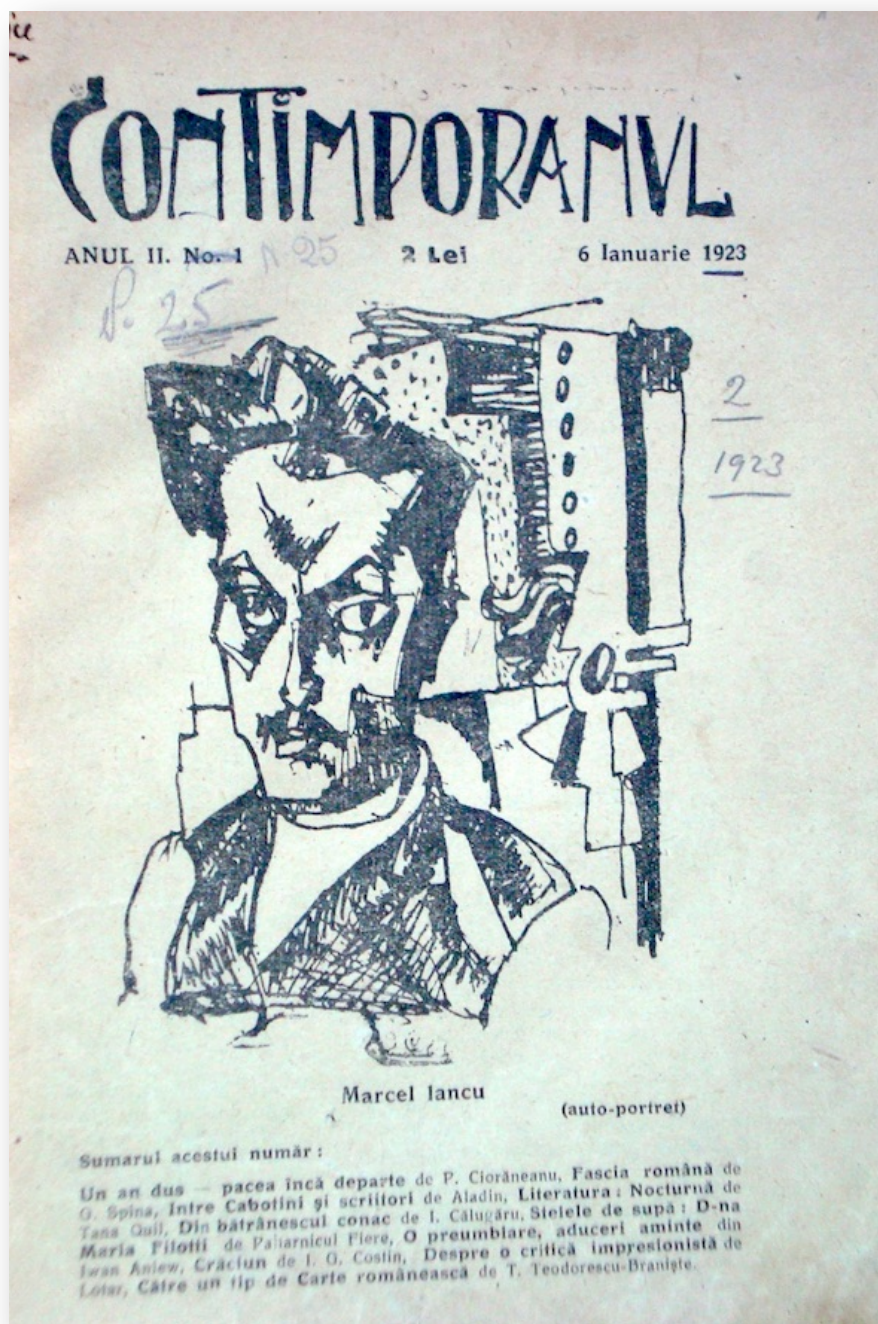


Fig. 18.

Marcel Janco, « Autoportrait », *Contimporanul*, n° 25,
II^e année, 6 janvier 1923, p. 1



Fig. 19.

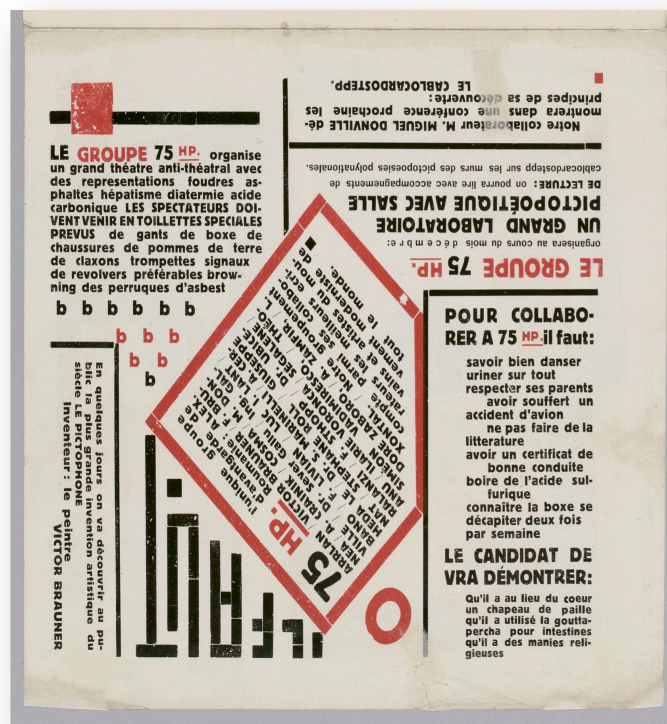


Fig. 20.



Fig. 21.

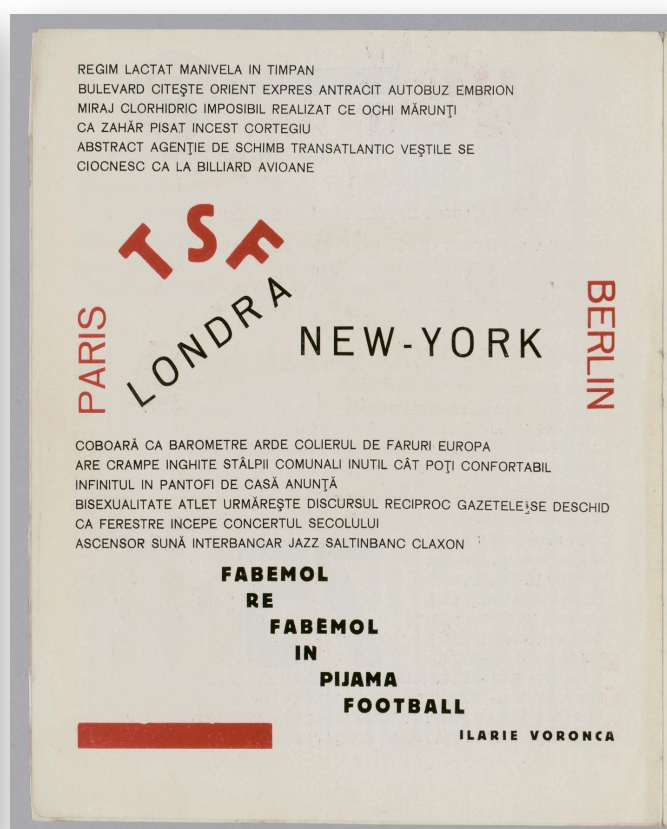


Fig. 22.

Fig. 19-22.

75HP, numărul unic, București, 1924, non pagină



Fig. 23.

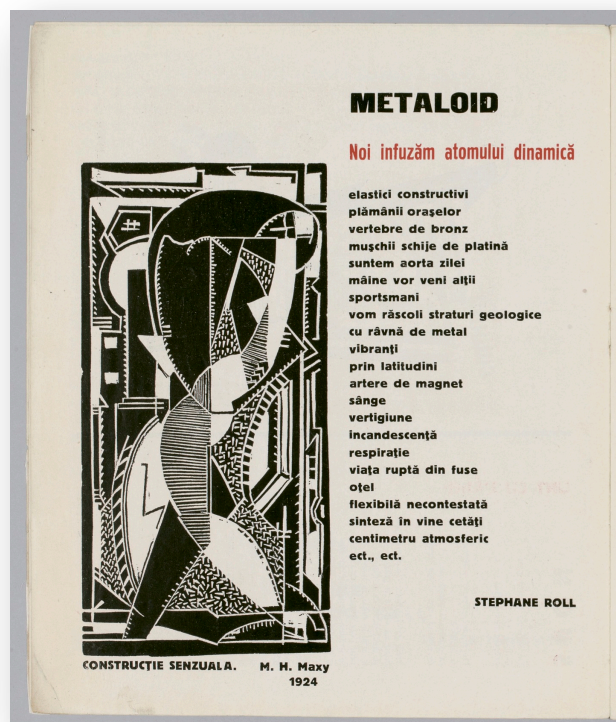


Fig. 24.



Fig. 25.

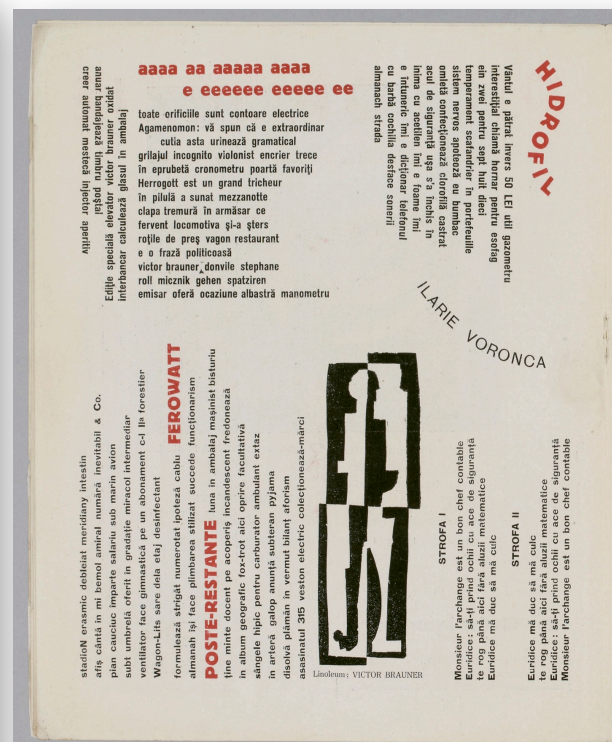


Fig. 26.



Fig. 27.



Fig. 28.

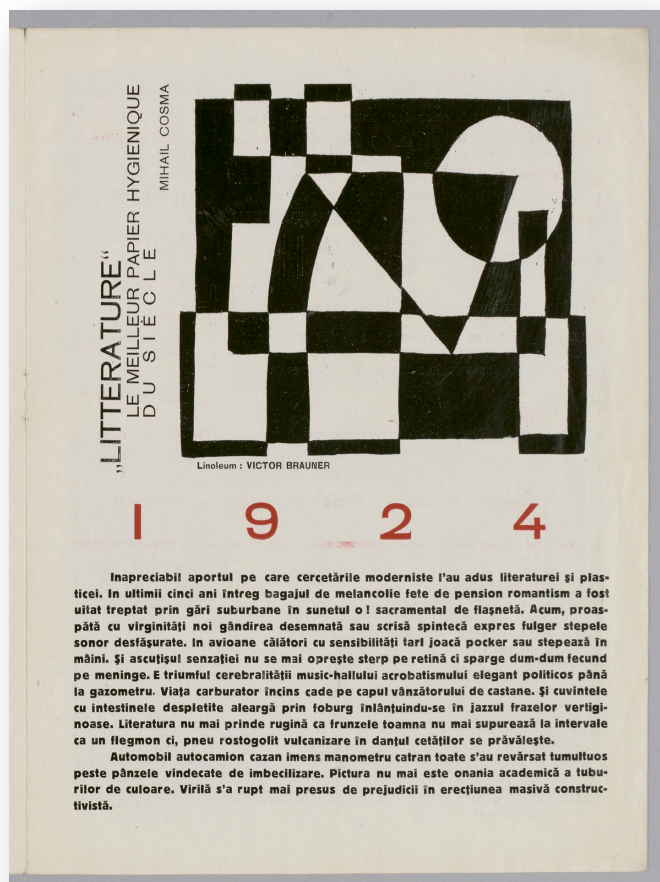


Fig. 29.

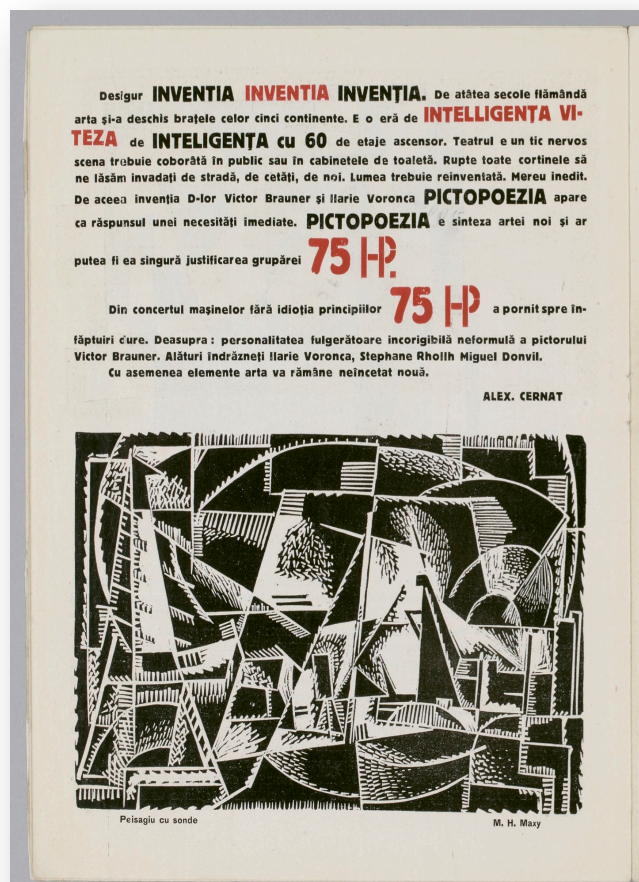


Fig. 30.



Fig. 31.

BITTE ZU LESEN:

BULETIN DE L'EFFORT MODERNE.
Directeur L. Rosenber, 13, rue de la Baume Paris. ■

BLOCK Vargovia Wipolna 20 ■

CINEMA CALANDRIER DU COEUR
ABSTRAIT Tristan Tzara Au sans Pareil 37 Av. Cléber Paris ■

DER STURM Horwarth Walden Berlin Postdamer Strasse 124 a ■

DE STIJL Holland Leliden Jaagpad 17 ■

DISK Karel-Tige Praga Cerna 12a (Tchécoslovie) ■

ÉK Barta Sander Wiena 12, 10, Walmann gasse 99. ■

G Hans Richter Berlin-Friedenau Eschenstrasse 7 ■

IL FUTURISMO MILANO. ■

LES FEUILLES LIBRES Marcel Raval Av. Victor Hugo, 81 Paris ■

LE FUTURISME ■

L'ESPRIT NOUVEAU Ozenfant Jeanveret Paris Rue du Cherche midi 2 ■

MA L. Kassak Wien XIII Amalienstrasse 26 ■

MECANO Yeo van Desburg K. Bonset Olanda Jaagpad 17 ■

MANOMETRE Emile Malaspine Lyon Cours Gambetta 49 ■

MERZ Kurt Schwitters Hannover Waldhausenstr. 5 ■

NOI Enrico Prampolini Roma Via Ironto 89 ■

STAVBA Teige Praga 1, Kolikova 3. ■

ZENIT L. Miteich Obilitchev Senat 12 Belgrad. ■

La 24 Octobre se va deschide la Maison d'Art expoziția pictorială Victor Brauner.
Toți amatorii de artă vor găsi cea mai desăvârșită desfășurare a unui temperament îndrăgnet: expresionism, cubism, constructivism pictopoezie.

DANS L'ÉDITION 75 HP. PARAITRONT PROCHAINEMENT:

T. S. F. un volume par STEPHANE ROLL bois par Stihopp S'adresser Stéphane Roll St. Morice Suisse.

TX843 un volume 150 pages avec pictopoesies et bois par Victor Brauner & Ilarie Voronca

Zéro Un volume de vers collectifs par Ilarie Voronca, Victor Brauner, Stéphane Roll, Miguel Donville.

Noire collaborateur l'ingénieur shymyste Miguel Donville grand steppere chauffeur et escroque va donner au cours du mois décembre à Paris, Barcelone et Bucarest une grande représentation de

CABLOCARDOSTEPP
im ritmus der

PICTOPHONISCHEN
DonauschneidurtdampschiffahrtsgesellschaftsBrnsenorchester.

Au cours du mois février 1925 aura lieu sur la scène du Theatre NATIONAL un grand MATCH de boxe entre notre collaborateur Stéphane Roll actuellement en Suisse et G. Carpenter.

CONTIMPORANUL
Director ION VINEA

In curând Colaboratorul nostru VICTOR BRAUNER va scoate o revistă de avangardă cu titlul **∞** A se adresa Redacția 75 HP.

Fig. 33.

TOUT LE MONDE OCTOMBRIE 1924

Artistes athlètes bambini
barbiers bébés hollavie de ficat charcutiers lettrés gazomètres mozonari a-
voués schurken malades imaginaires ou réels fous médecins enfants vieux
hebammen étudiants moines femmes acrobats épiptiques academi-
ciens pompiers génies dirnen fonctionnaires professeurs gauer bangulere

**TOUT LE MONDE
TOUT LE MONDE
DOIT ALLER VOIR
L'EXPOSITION DU PEINTRE
VICTOR BRAUNER à la
MAISON D'ART Rue CO-
RABIEI 6 OUVERTE
du 26 octobre
au 15 novembre**

**REPertoire ABSTRAIT
SUPRANATIONAL**

**ABONNEMENTS
ANNUELS**

Romanie 600 lei
Étranger 65 Fr.
EDITION SIMPLE:
R 400 Fr.
L 400 Fr.
ger: 45 Fr.

Directeur: ILARIE VORONCA
Adresse: CASA POSTALA 512
BUCAREST

INSTITUTUL DE ARTE GRAFICE „EMINESCU”, S. A.

Fig. 34.



Fig. 35.

unu, n° 16, 1929 , p. 1.



Fig. 36.

unu, n° 16, 1929 , p. 2. Illustration réalisée par Victor Brauner.

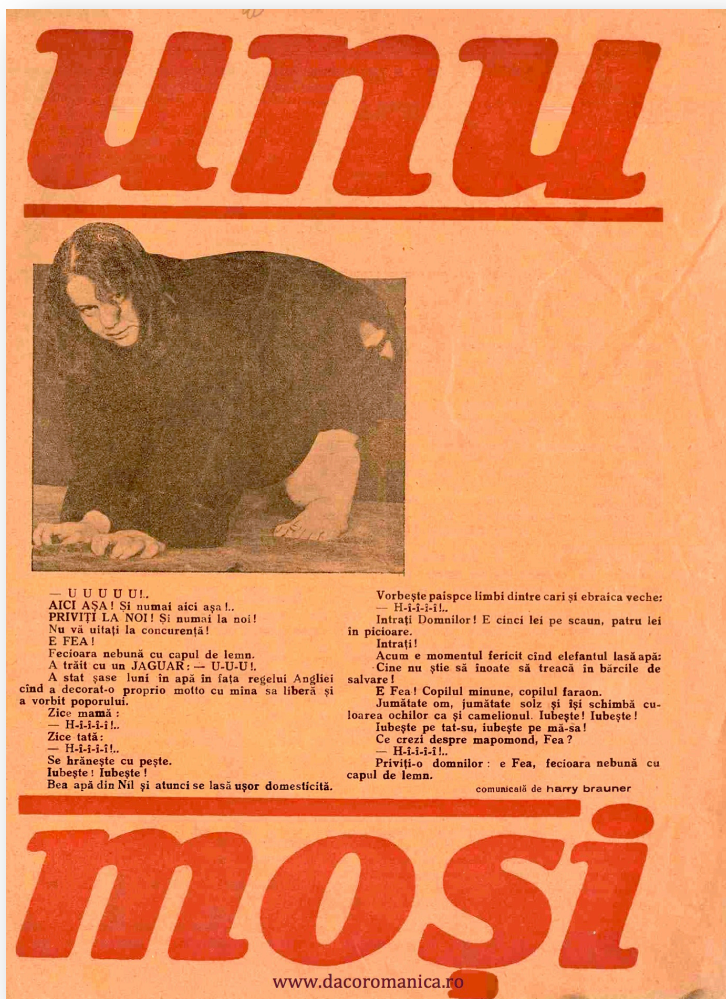


Fig. 37.

unu, n° 46, iuin 1932, « moși », p. 1.

www.dacoromanica.ro



Fig. 38.

Fig. 38-39.



Fig. 39.

478

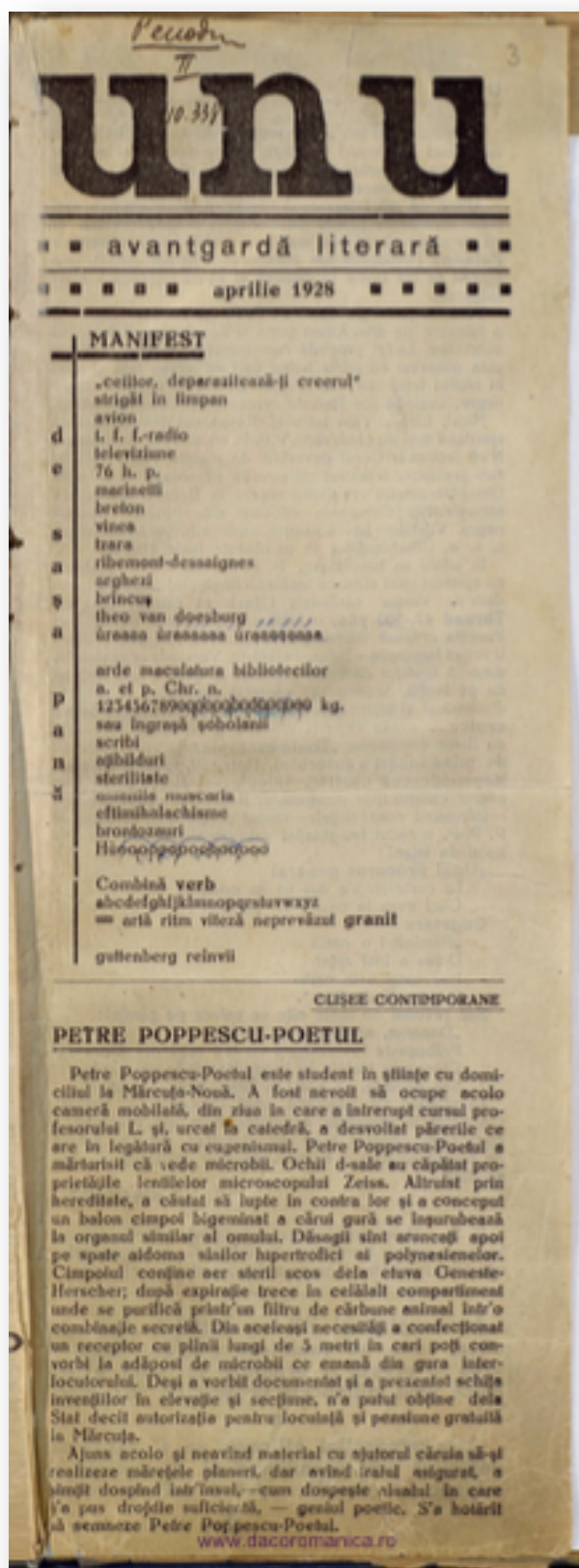


Fig. 40.

unu, n° 1, april, 1928, p. 1.

PUNCT No. 1

REVISTA DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ CONSTRUCTIVISTĂ
15 NOIEMBRIE 1924

L'ORREILLE A CAREAUX

in oglindă
jurnal subsecretar iugărit și
toate clopotele joacă biliard
(asta începe să devie pliclistor)
atențiune domnilor globetrotter-
ul e 10', virginal de ce nu mă
întrebi: legi nu vreau nu mă înțelegi
nu mănâncă nu nu nu alb. Le ser-
gent de ville: Da Domnilor acest
filosof răsut la începutul vea-
cului da domnilor da doamnelor
da domni da domni da doooooomni
da dooooo re (bemo!) warum
regnăst du? — pour résoudre
le problème de la mécanique
uxor mercatoris urecă marca la
etaj aproximativ qui peut dire
to amo tu ami egli ama. Clary
Clary est-ce qu'il faut être sen-
timental? — Nem tudom. Creerul:
aici începe rolul meu, ficatul:
ici commence mon rôle, eso-
lagul: hier sangt meine rolle an
ochiul sânge: qui commence il
mă rolul meu: aici începe
intima mea ion vinea: trebuie să
am trenul separat call-
mach: trebuie să-l schimbăm
pe A marcel lăncu: trebuie să-l
schimbăm pe B maxy: trebuie
să-l schimbăm pe C victor brau-
ner: il faut changer le 3 asta
imi este absolut calendar.

ILARIE VORONCA

AEVEA

SI ANGE SI NEBUNIE
VEACURI SI ALBE MARI

CREDŢI ŞI
DAVERIE PARFUMURI

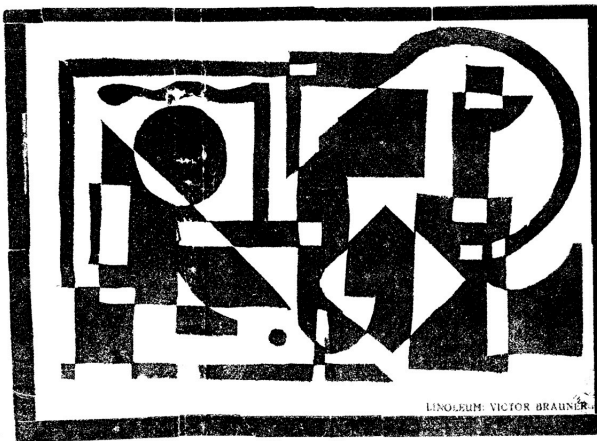
Tăce! Necunoscut

şi UMBRE... UMBRE...

O frunte şi sânge pe spini de aur

SCARLAT CALLIMACHI

Construire
Construire
Construire
Détruire
Détruire
Rien
Rien



La littérature a besoin d'injections frigoliques 'dH 75 HPL
Peintres pepez sur vos tolles

Fig. 41.

Punct, n° 1, le 15 novembre 1924

PUNCT No. 6-7

REVISTĂ DE ARTĂ CONSTRUCTIVISTĂ INTERNAȚIONALĂ
DIRECTOR: SCARLAT CALLIMACHI 3 IANUARIE 1925



STIL.
Prin inserarea de zincogravuri
gaură de gicioră
slăbire trupului său
și algea doborâre de cacao.
Mădărele și trunchiul
stăpânesc cingătoare în pereții
când fos-terrier descur cu un bricag
câștigă interor la adânc în fundul
și globul simțu pe aia spindeli-hăncări
Sia alfabetică cărei tale
stetede cu hăncăriele noui
și stete în laci de eae-de-colonee
cum stete, puțin și dopăliu.
și poezia din clasa primară.
Acum hăncărie se îngăduie cu gutăper.
Toate cântecul în grani
toate hăncăriele ca în argie.
Oras purtat cu un deam
prevestit cu călădăli de gaz metan
cu prăvălii cu o occiden
ova cu hăncărie
cu tîră în clasa primară
vânt lăca prevestit
tango și hăncărie
în pînă cu conștănte de găsi.

STEPHAN ROLL

NECROMAN.
In cavou cu o visterie teracat
din mireasă a rămas o răci.
Un suspin prin toamna corozelor
Tăcerea e o săi dur
Orice svon sculură cenușă.
Aici zăc două de parium vechi
și costele împletite cușori de fructe
Iacrimi în ceață în vestejii încurii
Pratul fia e pentru strănutat.
INTURNICUL ARDE ÎNFUNDAT.
Gândul în gînduri se războiește
sfredel rugăni în taină feli
Fruță — chipul se schimboșește
— Moșie sau făcără de chibrit ? —
Vântul prin pietre gîta pișoi moșgal.
Pași printre îngeri numerotați
Cine ?
— AAAAAA
ION VINEA

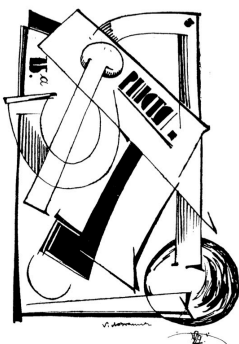
Fig. 41.

Punct, n° 6-7, 3 janvier 1925, p. 1.

Sur la couverture: Milita Petrascu, « Linoleum ».

PUNCT No. 4

DECEMBRIE 1924



Construcție de: VICTOR BRAUNER

ETUVA.

D. Teodoresco-Sion a găsit o tipică etuvă, în care să-și verse
balele pompiertimului. În loc să-și scrie pările despre artă
constructivă, D. Teodoresco-Sion ar face mai bine să-și apro-
fundeze desenele și coloritul.

„Rampa” anunță că D. Sion, Z. Soare montează revista
„Pan’aci”. Suntem fericiți că marele nostru regizor și-a ales, în
fine, o presă demnă de talentul său. Suntem siguri, că de data
aceasta va obține aplauze bine meritate.

Pe așteptarea Teatrului Național continuă promovarea numilor
din tragédie artistice. Alinașul tot mai deside publicul cu braga
națională. Strigătele, buhăile, artele, fulgurele, cioma și
viforul exantomatic, gâblă trupele spectacolelor noștri naționali.
Bucătărele, în haine de damă, sală din buricuri la fiecare
ceas emoționant. Sunt fericiți, căci arta lor supără a fost
realizată, cu preț de D. V. Eftimiu. Nu se mîie de loc prețurile
de critică favorabilă, publicate în multe zăre. Geniul marcul
noștriu dramatic s-a coborât în pălăntele multor critici. Au fost
atâși și au scris cu talent. Așteptăm, cu nerăbdare, viitorul
tragédie, în cinci menepaze, a Dăii Victor Eftimiu.

Zăreul „Căvatuș” dă naștere, odată pe săptămână, unui foetus
literar. Trimestrul sincerității noastre hăncărie, pînăpînă. Oă ne se
supere d. Căre Petrascu și așorez loc să vorbim și despre el
în această rubrică.

UBU-ROI

CONSTATĂRI.

Observăm într-un recent articol împotriva pe care o ja-
timpăni adevărate talent precum și opera de artă, în cadrul,
neapărat al Teatrului Național. Deplăgem călibile de pa-
nopolitism vint aie d-lui Soare Z. Soare și făcăm constatarea —
măsurată indirect — că Teatrul Național prezintă, în labor
excepte (Maria Filotti, Ana Luca, Dada Solomon, Nana Kirovici),
qualificat înzestrate elemente literare. Într-adevăr, un fapt trebuie
reținut: la Teatrul Național elementul masculin e mult superior
celui femeiesc. Admirabil general: Buldaci, în rolul Șarbei,
Mama, cu grea și xar putea găsi corespondențe între artiste.
Generația anterioară adevărată a manifestat în act, așez. Pe-
larga extraordinară: Nottara Brezanu Sorana Morici (magi-
stratul Morici) demonstră acțione disproporție între cele două
elemente.

Constatarea ar putea fi îngrijorătoare pentru teatrul românesc
dacă nu ne-am gândi că lipsa temperamentalului mare femeiesc nu
e datorită intrării neașteptate, căl preparat literarului medicilor
și mai ales protecționismului neomonic, de multă vreme înțocat
la Teatrul Național. Săptăm. e simțim aplicat: arțistilor cu
adevărate însuși au li se dau roți; faptul e tot atât de exact
pentru actori ca și pentru artiste.

De altfel, în această aplicare unui principiu cunoscut
pentru povăz colibului sau „Facultatea de medicină”, care
studenților un an apăsător, în regulamentul Teatrului Național
ar trebui prevăzută, egal cu acea sau preparat de medicinare.
Sunt câteva luni decădă d. Corneliu Medvedev a decăia la
Teatrul Național printre art de vifodă, concordanța a o sume-
denie de actori cari, după pierrea D-ale, xar li fi fost ulti
scenari. Totuși, pe adevărată, înzestrate d. Medvedev și i-a
pătră, între concordanți ena și dintre cei, căreia concordanță
li se rețut ar li deveni ulti. La Teatrul Național însă, rubrică
se impart sub obținerea unor principii strine de arit. Lăral e
notoriu, scandalizarea ar li de privor. Si totuși noi citim să
găndim la adevărate primite pe care d-lui Medvedev nu o
încercă. Sunt o serie întârziată de actori hăncărie d-lui poet mu
deloc în stăgunea adevărată, alți citi, d-lui apărat pe scenă încă
din fructe mușchi. De pînă d-lui Văra Talbur, Valentinuș, li
întrăli o lăni. Sunt sînt de mult, încă, mult, și pater impune
directorului revederilor scenariu. Dece nu o fac ?

Plăa atunci însă ei vor li întârziată treptat. Pentru scenă
li se vor facile, pe mîndăte li întărit vor va ingier în amercă
ca o lăni căreia intrării și succese. De ce li ce mai dera
scenariu, temperamental lor se va reade mîndăte de poet. Si
vor li lăni, de obținerea d-lui mîndăte, căreia gînd li va fi
dece peale ei ca pater concordanți ena și dintre cei, căreia
deveni treptă ca o pater, căreia sîntu li se va fi înzestrate și
ocul citi ca vifodă de vifodă, alți citi directori ca în gînt
plăntic li va strînge la aia și descur li va dă să joace.

Concluzia este: adevărată în lăntele lipice, li dîmă-
mănt li hăncărie directorilor

— J. VORONCA

CONTIMPORANUL

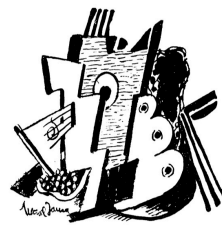
75 H. P.

DER STURM H. Walden Berlin
MERZ Kurt Schwitters Hanover
DE STIJL T. van Doesburg Olanda
BLOK Varșovia
MA L. Kassak Vienna
FEUILLES LIBRES M. Raval Paris
MANOMETRE E. Malespine Lyon
G. H. Richter Berlin

REVISTA PUNCT
REDACTOR VICTOR BRAUNER
STR. BARAȚII No. 37

PUNCT No. 3

DECEMBRIE 1924



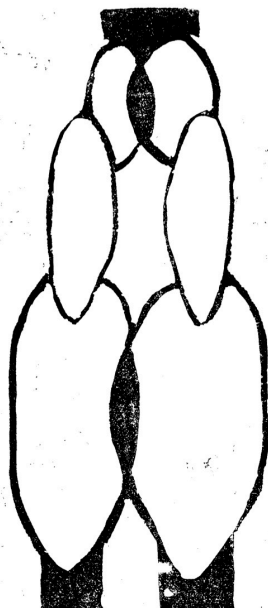
Construcție de: MARCEL JANCO

EXPOZIȚIA „CONTIMPORANULUI” (Intermedii)

Revista care prior o atenție de trei ani a stăruit în literatura
și plastică noastră un curent nou și-a deschis prima sa expoziție
internățională modernă. E doar un început victorios și o con-
siderabilă promisiune. După această demonstrație la care au
participat Polonia, Germania, Belgia, Cehoslovacia, Serbia, Un-
garia și România, „Contimporanul” anunță pentru luna Mai o
expoziție la care vor participa Italia, Franța, Spania și Brazilia.

Împreună nouă o hot paroli simțim, de presăsim. Românii
s-au amestecă pe gînt, printre precursori. Scăldatul Brîncuș a
fost poate cel dintîi primitivist și mai apoi cel dintîi abstractivist
din Europa. Pentru elevii săi se numea „Explicite” și „Abstracție”.
Marcel Janco publică în revistele „Lăda” „Pierdere” și „Constructiv”.
La Universitatea din Zurich prezintă, ca arhitect, reliefuri cubiste
și planuri arhitectonice nes cum astăzi devalia în regiunile
toate revistele arhite care și propun refacerea orașelor Europei
pe baze corupționale revestir recent. Accute două cazuri în-
tăză singur învarierea de imitație și import la noi de artă
occidentală. Aria aceasta s-a dezvoltat sub imperiul amestecării
comune a conștăntin.

Că premergători dieci, deși la o apreciaabilă distanță de vîrstă;
astem prezentații lui Brîncuș și Marcel Janco la această expoziție.
Cunoscăm de mult, mimata, hăncărie. Poziție maiestru și
scia elementară și așeză pînă „Industria” amănădă ale lui
Brîncuș. Marcel Janco, sub vifodă și echilibrul vifodă
vifodă sale ne amintesc toți de virtuozitatea distimulată
și de tehnica vifodă în dera, construcție, culoră, a me-
stăriei de dîlădă. D-lui Mîndăte Brîncuș e o revestă pentru
noi. „Scrupțu în lemn”, „Toruș”, prin desăzitate și depășire în-
făcătoare hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hăncărie, exornă un arhitect și superior învarierea
care a înfăcșat mîndăte. Măxă marchează o învariere d-lui
cu-lăra „Industria” a învariere sale construcție, la pasta pictu-
rală. Pînăli, sale ferm și tenace realizate, se mîndăte în tipoc
de două, demăi un cerebriu aducut picturii construcție și
explică tenacitate victoriosă a arhitectu și în var seau. Măxă
învarierea hă



Linoleum de Melita Petrascu

Vorbe goale:

Metro, metronom, mecanic, constructiv; nickel, express, radium, telefon, T. F. F., cablu, ascensor, termometru; bitum, calcul integral, vermouth, viessă, pasaport, radiator; arc voltaic, pneumatic, motor, alcool, turbină, etc.
Opinion courante est que rien qu'en employant un vocabulaire de contre maître d'usine, en guise de paroles en liberté, on devient pour cela, poète moderne...

C'est une révolution de lexique.

C'est une conception de garçon-coiffeur autodidacte.

A quand la révolution de la sensibilité, — la vraie?

I. Vineia



Victor Servranckx: Peinture

Lettre de Belgique

Peinture

La peinture dite flamande influence le monde. Rubens, Teniers, Van Dyck, l'école hollandaise. Rembrandt, les leçons d'Italie, la Renaissance, les primitifs, Breughel, font un total important.

Aujourd'hui, comme une cime, trône la peinture d'avant garde. Plus d'anecdotes ou de mièvreries. L'artiste se préoccupe de la signification cérébrale des volumes. Pas des cubisme pur, mais plus justement du volumisme.

Quelques-uns se servent des procédés expressionnistes, cherchent leur voie à travers le Fanconnier ou Chagall, étudient Degas, Gauguin, Picasso...

D'autres semblent adapter, comme un trait d'union, le romantisme à la pensée actuelle.

Certains équilibrent les formes plastiques et cherchent l'émotion spéciale de la peinture abstraite.

Une élite discute Zadkine, et Archipenko, et les Roumains du „Contimporanul" dont nous connaissons les œuvres seulement par reproductions.

D'ici, comme à un sommet d'angle, les yeux se tendent curieusement vers le Sud et vers l'Est.

Car l'existence d'une civilisation se joue sur l'Europe et les artistes accomplissent un rôle émouvant.

Georges Linze

Vient de paraître aux éditions du Sagittaire :

Anthologie de la nouvelle poésie française,

depuis Baudelaire jusqu'à Tristan Tzara.

un fort volume en 420 pages.

Fig. 44.

Punct, n° 14, février 1925, p. 2.

Melita Petrascu, « Linoleum ».

Coin supérieur droit: Victor Servranck, « Peinture ».

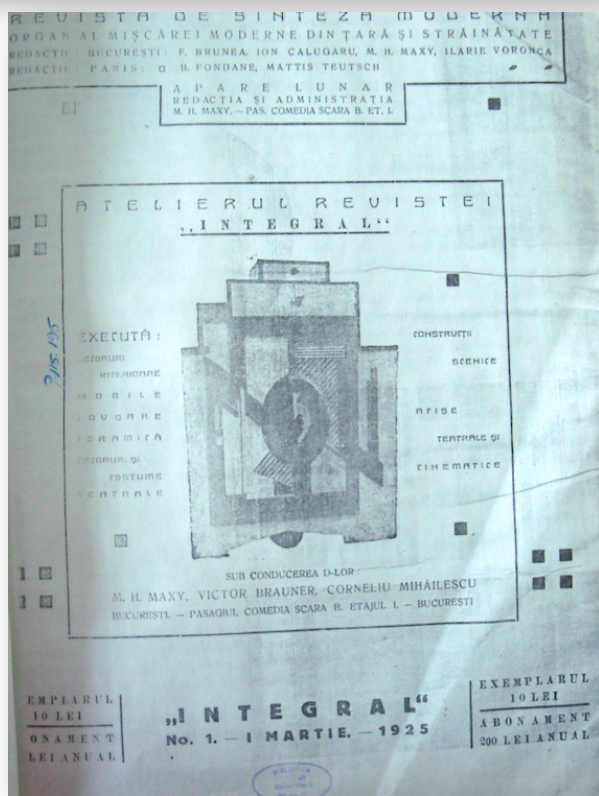


Fig. 45.

Integral. Organ al mișcării moderne din țară și străinătate [Organe du mouvement moderne de Roumanie et de l'étranger], n° 1, le 1^{er} mars, 1925, p. 1

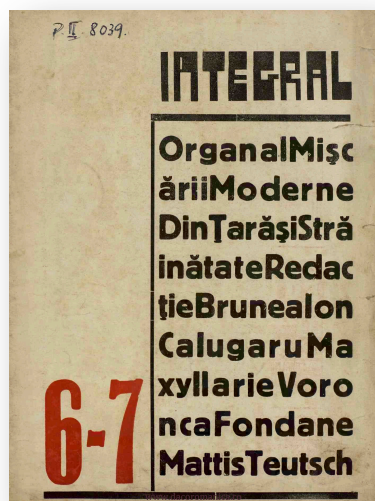


Fig. 46.

Integral, n° 6-7, octobre 1925, p. 1

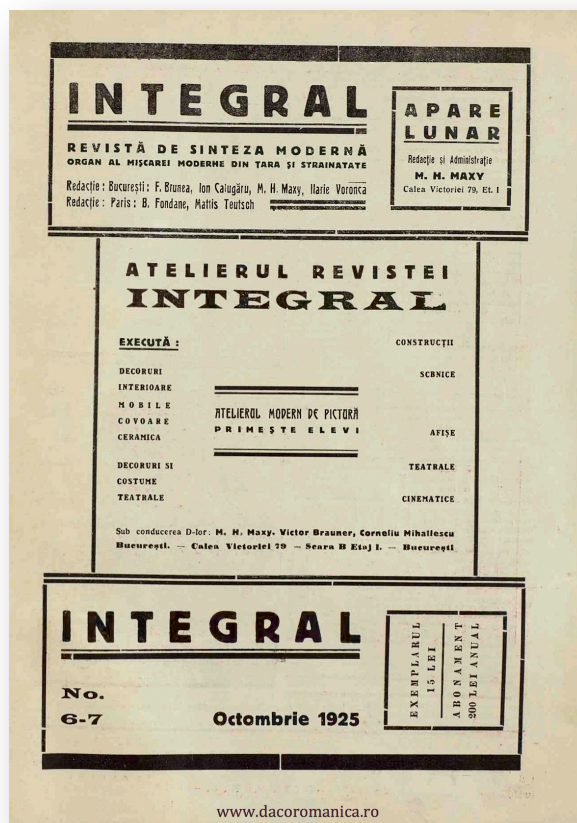


Fig. 47.

Integral, n° 6-7, octobre 1925, p. 25.



Fig. 48.

Integral, n° 6-7, octobre 1925, p. 26,
« Pagina reclamei » [La page des publicités].

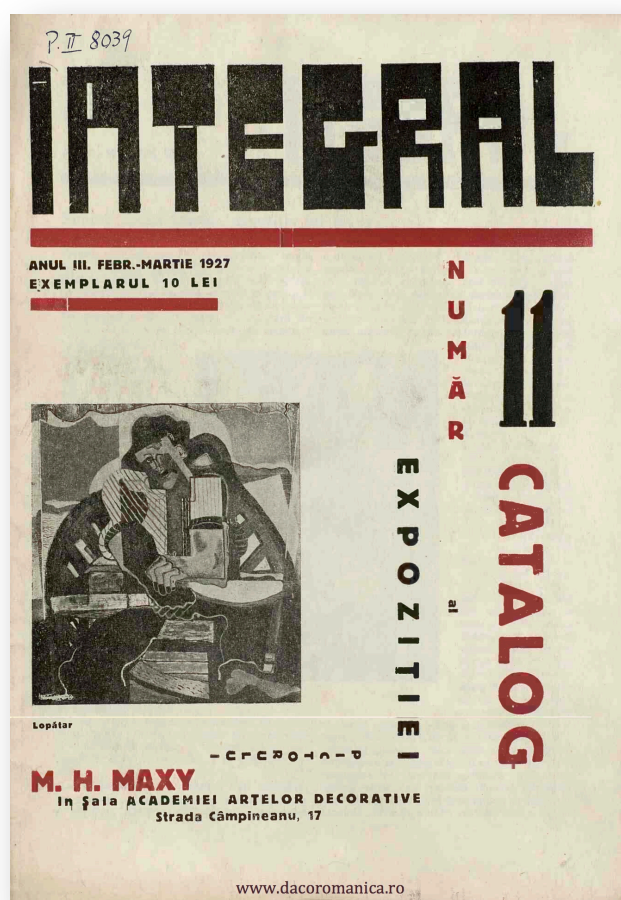


Fig. 49.

Integral, n° 11, février-mars 1927. « Catalogue de l'exposition

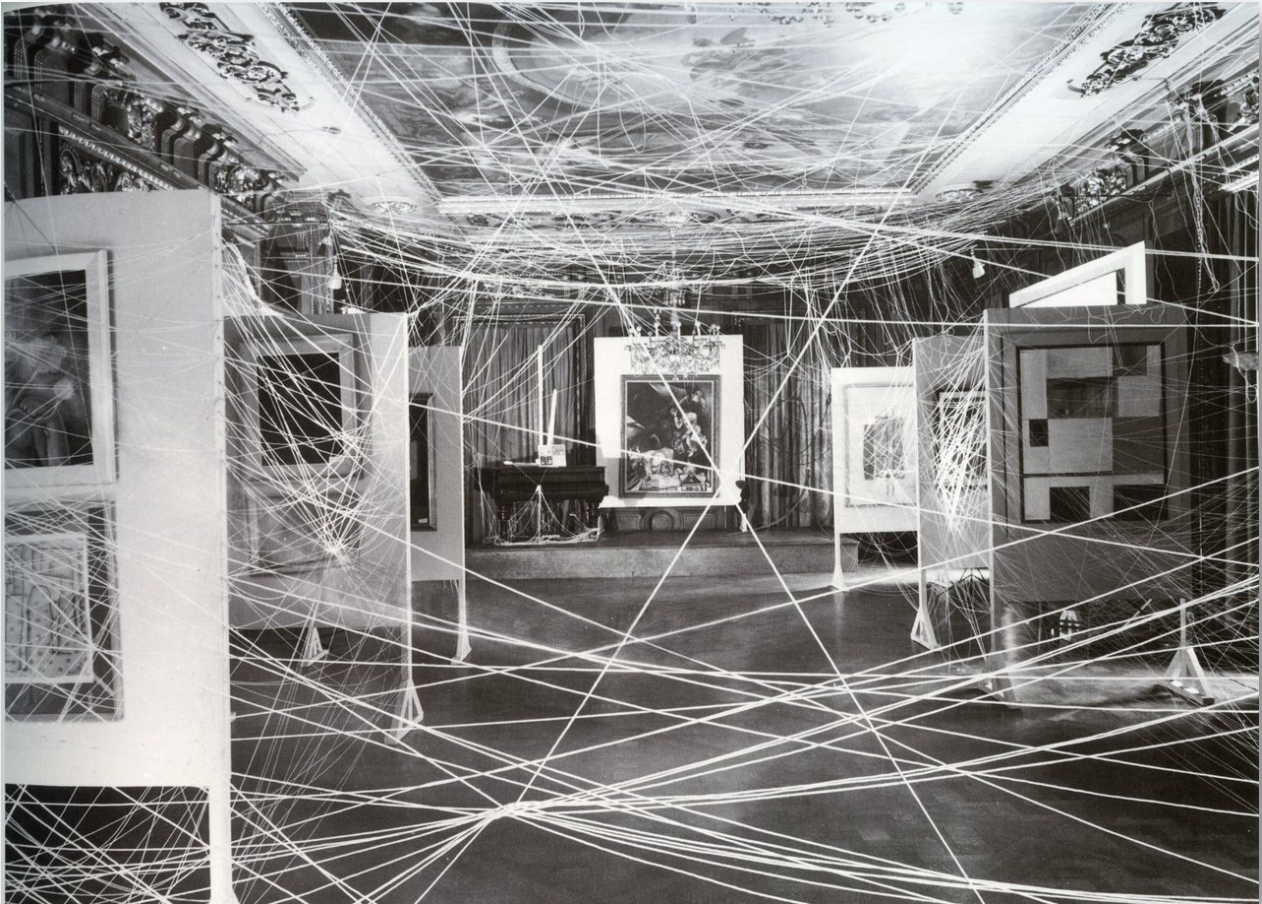


Fig. 50.

Marcel Duchamp, « Mile de ficelle », *First Papers of Surrealism*, du 14 octobre au 7 novembre 1942, Whitelaw Reid Mansion de Manhattan, New York.

Source : Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism*, Exhibition Catalogue [Hanging by André Breton and his Twine, Marcel Duchamp], New York, Coordinating Council for French Relief Societies, 1942.



Fig. 51.

Marcel Duchamp, « Mile de ficelle », *First Papers of Surrealism*, du 14 octobre au 7 novembre 1942, Whitelaw Reid Mansion de Manhattan, New York.

Source : Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism*, Exhibition Catalogue [Hanging by André Breton and his Twine, Marcel Duchamp], New York, Coordinating Council for French Relief Societies, 1942.



Fig. 52

René Magritte, « Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt », 1929.

INDEX

A

ADERCA, Felix, 42, 64, 165, 166, 196, 407
ALĂMOREANU, Rodica, 17, 76, 168
ARAGON, Louis, 35, 105, 176, 177, 347, 377, 384, 418
ARCHIPENKO, Alexander, 52, 102, 103, 203, 205
ARGHEZI, Tudor, 49, 113
ARNAULD, Céline, 96, 97, 103, 104, 105
ARON, Paul, 25, 30, 118, 127
ARP, Hans, 33, 70, 71, 78, 82, 96, 97, 117, 126, 148,
155, 177, 197, 398, 411
ASHOLT, Wolfgang, 73, 337, 344, 400, 410

B

BALASZ, Imre Josef, 130
BALL, Hugo, 76, 77
BÉHAR, Henri, 43, 46, 76, 79, 117, 135, 177
BENJAMIN, Walter, 12, 13, 22, 58, 59, 60, 113, 140,
164, 209, 217, 376, 378, 395, 396
BENOÎT, Denis, 25, 26, 28, 30, 31, 53, 88, 146, 344
BIÈRE-CHAUVEL, Delphine, 84
BOBES, T, 93
BOCĂNEȚ, Anca, 134
BOGZA, Geo, 151, 152, 154, 341, 346, 349, 357, 359,
361, 387, 412, 414
BOIA, Lucian, 41, 396
BOSCHETTI, Anna, 7, 24, 26, 60
BOTH, Ioana, 12, 55, 341
BOURDIEU, Pierre, 6, 25, 27, 28, 29, 31, 167, 213, 401,
402
BOURGEOIS, Pierre, 73, 95, 121, 127, 128, 133, 134,
135, 136, 137, 138, 141, 202
BRANCUSI, Constantin, 33, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 113,
114, 115, 122, 126, 129, 151, 164, 205, 212, 217, 223
BRAUNER, Victor, 8, 14, 18, 26, 34, 40, 47, 126, 149,
154, 155, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176,
177, 178, 179, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 191, 192,
193, 195, 196, 200, 213, 215, 217, 225, 337, 345, 348,
349, 351, 360, 362, 363, 365, 366, 368, 369, 372, 374,
375, 376, 401, 404, 405, 413, 414, 415

BRETON, André, 5, 7, 9, 24, 26, 29, 35, 72, 77, 81, 105,
111, 148, 161, 171, 176, 177, 202, 216, 337, 339, 342,
344, 345, 347, 349, 351, 353, 358, 362, 363, 364, 365,
366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376,
377, 378, 379, 381, 392, 395, 397, 398, 401, 402, 411,
412, 414, 415, 417, 418
BRU, Sascha, 21, 22, 23, 84, 204
BÜRGER, Peter, 337

C

CALLIMACHI, Scarlat, 193, 194, 195, 196, 198, 199,
205, 411
CĂLUGARU, Ion, 220, 357, 384, 407, 418
CĂRĂBAȘ, Irina, 17, 23, 48, 213
CÂRNECI, Magda, 12, 13, 14, 17, 45, 149, 221, 339,
346, 347, 381, 382, 383, 396
CASANOVA, Pascale, 24, 28, 50, 61, 62, 68, 69, 112,
205, 218
CENDRARS, Blaise, 106
CERNAT, Paul, 14, 15, 16, 23, 158, 171, 183, 184, 342
CLAIR, Jean, 343
CORBUSIER, Le, 72, 104, 105, 137, 141, 142, 143, 144,
145, 150, 155, 408
CORNIS-POPE, Marcel, 11
COSMA, Mihail, 8, 46, 82, 171, 176, 192, 196, 199, 200,
209, 210, 211, 217, 219, 385
COSTIN, I. G., 64, 65, 80, 107, 161
COUDENHOVE KALERGI, N., 147
CROHMĂLNICEANU, Ovid S., 13, 342
CURATOLO, Bruno, 21

D

DAIX, Pierre, 373, 377
DĂNOIU, V., 45
DAVIDESCU, N., 64
DEAC, Mircea, 388, 389, 397
DERMÉE, Paul, 26, 33, 73, 96, 97, 102, 103, 104, 105,
106, 107, 109, 110, 111, 112, 118, 120, 224
DESNOS, Robert, 356
DIANU, Romulus, 153, 156
DINU, Gheorghe, 164, 220, 221, 344, 346, 349, 354,
355, 383, 384, 414, 415

DOESBURG, Theo van, 26, 32, 53, 72, 84, 90, 91, 92,
94, 95, 105, 117, 135, 141, 151, 172, 190, 191, 199,
204, 206, 207, 224, 405, 406
DROGOREANU, Emilia, 13, 23, 48
DUCHAMP, Marcel, 5, 6, 177, 178, 375, 376

E

EINSTEIN, Carl, 105, 124, 206
ÉLUARD, Paul, 177, 196, 411

F

FONDANE, Benjamin, 12, 13, 21, 22, 58, 59, 60, 62, 65,
68, 140, 164, 209, 210, 217, 385, 386, 395, 396, 416

G

GROYS, Boris, 343, 391, 393, 398

H

HAUSMANN, Raoul, 71, 96, 117, 174, 189
HEROLD, Jacques, 337, 349, 351, 363, 365, 372, 374,
375, 401, 415
HUNKELER, Thomas, 2, 12, 71, 87, 150, 341

I

ISTRATI, Panaît, 62, 147

J

JENNY, Laurent, 376, 377, 381, 392

K

KAFKA, Franz, 49
KASSAK, Lajos, 33, 34, 102, 125, 189

L

LEFTER, Ion Bogdan, 13, 46
LEMNY, Doina, 14, 212
LINZE, George, 73, 107, 112, 118, 119, 120, 121, 122,
123, 124, 132, 133, 134, 136, 202, 224
LISTA, Marcella, 46, 76, 77, 124, 139, 140, 148, 174,
178, 179, 180, 181, 189, 191
LIVEZEANU, Irina, 21, 22, 23, 41, 66
LOUMAYE, Marcel, 123

LUCA, Gherasim, 9, 10, 13, 26, 336, 339, 341, 345, 348,
349, 350, 351, 352, 356, 359, 360, 362, 363, 364, 365,
366, 367, 368, 369, 370, 372, 377, 378, 379, 380, 386,
402, 404, 414, 415, 418
LUPU, Nicolae, 55, 56

M

MACOVEI, Cătălina, 391
MACOVEI, Ligia, 390, 391
MAGRITTE, René, 94, 132, 365, 366, 368, 374, 401
MANOLESCU, Nicolae, 341, 342
MANSBACH, Steven, 18, 22, 23, 43, 44, 45, 78
MARINETTI, 18, 45, 47, 48, 49, 51, 73, 96, 97, 105,
107, 110, 120, 124, 140, 156, 157, 158, 159, 170, 177,
178, 179, 180, 181, 191, 197, 209, 223
MARINO, Adrian, 11, 17, 23, 47, 338
MARNEFFE, Daphné de, 7, 10, 25, 26, 28, 30, 31, 88,
127, 135, 136, 146
MAXY, Hermann Max, 8, 13, 14, 17, 18, 33, 40, 46, 47,
51, 52, 53, 69, 70, 75, 87, 88, 93, 100, 103, 114, 115,
116, 120, 125, 128, 145, 149, 152, 155, 163, 164, 165,
180, 183, 186, 194, 195, 206, 209, 210, 211, 212, 213,
214, 215, 219, 220, 221, 346, 354, 357, 384, 386, 404,
406, 407, 412, 413, 415, 418
MICIC, Ljubomir, 200, 203
MINCU, Marin, 11, 46, 342

N

NADEAU, Maurice, 11, 340, 358, 400, 417
NAUM, Gellu, 9, 11, 192, 336, 342, 348, 349, 351, 352,
353, 356, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 378, 386, 414,
415

O

OROVEANU, Mihai, 2, 12, 149
OZENFANT, Amédée, 84, 97, 104, 105, 109, 137, 148

P

PANĂ, Saşa, 8, 9, 11, 12, 14, 113, 116, 140, 152, 154,
176, 186, 187, 200, 222, 338, 339, 341, 348, 354, 355,
356, 357, 383, 384, 385, 386, 398, 412, 415, 416, 417,
418
PASSUTH, Krisztina, 14, 15, 17, 22, 135, 191

PĂUN, Paul, 9, 336, 339, 348, 349, 350, 353, 359, 365, 370, 372, 373, 378, 379, 380, 386, 402
 PERAHIM, Jules, 192, 346, 348, 349, 359, 384, 385, 386, 390, 391, 418
 PETRAȘCU, Milița, 115, 126, 149, 155, 159, 195, 212
 POP, Ion, 11, 12, 13, 23, 27, 33, 42, 43, 117, 118, 128, 141, 166, 181, 182, 183, 184, 186, 197, 206, 208, 211, 215, 218, 219, 339, 349, 351, 353, 355, 359, 360, 361, 364, 377, 384, 386, 387, 397, 398, 406
 POPESCU, Carmen, 17, 143, 213, 396, 408
 PRAMPOLINI, 73, 84, 88, 96, 97, 105, 106, 107, 110, 111, 139, 178, 181

R

RĂILEANU, Petre, 352
 RAY, Man, 151, 177, 217
 RICHTER, Hans, 70, 71, 77, 78, 80, 88, 90, 93, 96, 97, 102, 116, 118, 125, 140, 141, 144, 150, 189, 224
 ROLL, Stephan, 8, 12, 14, 154, 164, 169, 171, 174, 180, 184, 192, 195, 196, 200, 215, 216, 217, 220, 221, 341, 354, 355, 357, 384, 387, 414, 415, 418
 ROSENBERG, Léonce, 102, 108, 172, 207

S

SANOUILLET, Michel, 71, 77, 81, 98, 105, 106, 171
 SAPIRO, Gisèle, 6, 28, 31, 146, 167, 205
 SARTORIS, Alberto, 20, 155
 SARTRE, Jean-Paul, 7, 344, 348, 376
 SCHWITTERS, Kurt, 33, 73, 83, 87, 91, 113, 125, 135, 155, 172, 178, 190, 191, 195, 197, 199, 204
 SELEJAN, Ana, 346, 382, 383
 SERS, Philipe, 14, 15, 79, 144
 SERVANCKX, Victor, 33, 94, 95, 119, 122, 125, 132, 133, 134, 154, 195, 202
 SEUPHOR, Michel, 71, 73, 105, 110, 111, 113, 120, 122, 126, 128
 SOLOMON, Dida, 195, 196
 SZKZUKA, Miekzislav, 129, 130

T

TEODORESCU, Virgil, 9, 10, 336, 342, 348, 349, 350, 353, 362, 364, 365, 367, 370, 378, 386, 387
 TEODORESCU-BRANIȘTE, Tudor, 64, 83

THÉRENTY, Marie-Ève, 7, 30, 132, 196
 TOUSSAINT, Nathalie, 119, 126, 129
 TROST, Dolfi, 9, 10, 336, 339, 341, 342, 347, 348, 350, 356, 359, 360, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 378, 379, 380, 381, 386, 402, 404, 418
 TZARA, Tristan, 7, 38, 42, 43, 46, 52, 67, 71, 76, 77, 79, 81, 82, 91, 98, 105, 106, 107, 115, 117, 129, 130, 171, 176, 177, 178, 197, 202, 374, 385, 386, 411

U

URMUZ [Dem DEMETRESCU-BUZĂU], 11, 13, 18, 22, 42, 73, 113, 114, 115, 148, 152, 412

V

VANCI-PERAHIM, Marina, 11, 168, 191
 VELESCU, Cristian-Robert, 212
 VERZEANU, Horea, 66
 VINEA, Ion, 7, 8, 14, 22, 27, 32, 33, 38, 42, 43, 47, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 74, 77, 81, 82, 84, 85, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 107, 108, 115, 116, 117, 118, 125, 126, 128, 129, 130, 141, 146, 152, 153, 156, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 176, 179, 180, 184, 190, 193, 194, 196, 199, 201, 202, 211, 212, 223, 224, 404, 407, 408, 416
 VLASIU, Ioana, 48, 51, 143, 148, 149, 221
 VORONCA, Ilarie, 8, 12, 14, 34, 40, 154, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 215, 216, 217, 225, 385, 405, 411, 412, 413, 414

W

WALDEN, Herwarth, 26, 84, 87, 88, 89, 90, 204, 209, 409
 WESTHEIM, Paul, 114, 124

Z

ZDANEVITCH, Ilia, 191