

## L'avant-garde roumaine. Légitimation interne, légitimation externe

PAUL CERNAT

**Abstract:** *The following study refers succinctly to Romanian historical Avant-garde's critic process of legitimating, focusing mostly on the impact of occidental acknowledgement. External legitimacy played a determinant role in the inner reconsideration of our historical Avant-garde. Even in their case, the need for artistic internationalizing, for escaping from a suffocating obscure province (the atmosphere of small towns or Romania judged as the periphery of civilized Europe) associates with a certain tradition's inertia (understood as Modernity's critical filter) and a feeling of "constructive" responsibility.*

**Mots-clés:** *l'avant-garde historique roumaine, Tristan Tzara, Victor Brauner, Geo Bogza, réception critique dans l'après-guerre.*

Bien que d'origine roumaine, certaines personnalités de premier ordre de la modernité artistique européenne (Constantin Brancusi, Tristan Tzara, Victor Brauner et Eugène Ionesco, sans oublier Arthur Segal, Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Claude Sernet, Gherasim Luca, Isidore Isou) ont connu la consécration ailleurs que dans le pays qui les a vues naître. Il en a résulté depuis un certain temps déjà un besoin interne d'«exporter» de l'avant-garde : dans les années 70, par exemple, on se livrait à une véritable entreprise de promotion d'Urmuz et de la poésie de l'avant-garde roumaine. Comment nous cacher, par ailleurs, que ce fut précisément ce complexe de «la méconnaissance» externe qui marqua, dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, les débuts de notre avant-garde! Tzara qui souhaite s'évader du milieu étouffant de la «province» autochtone, Vinea qui n'arrête de se lamenter sur «la malédiction du lieu», Fondane qui, dans la préface de son livre, *Images et livres de France*, dénonce le «coït trop excessif» de la culture française sur la culture roumaine ainsi que le statut de colonie française de cette dernière, le jeune Eugène Ionesco qui exprime des complexes similaires, ils figurent tous sur la même photo de famille nonobstant les différences. Dès lors, une analyse de l'avant-garde autochtone vue de cette perspective se justifie amplement.

Si l'avant-garde historique a été récupérée par le canon critique de la Roumanie de l'après-guerre, elle le doit partiellement à «l'appriboisement» de son potentiel négateur, contestataire, subversif sous la pression de l'homologation externe du phénomène : 1) la distance dans le temps et l'assimilation créatrice du modèle par les nouveaux courants esthétiques joue en faveur de son historicisation; 2) on souligne son caractère modéré par rapport au radicalisme iconoclaste de mouvements européens similaires; 3) on fait valoir le caractère antibourgeois, marxiste, progressiste des militants; 4) pour certains artistes d'ori-

gine roumaine est revendiqué le caractère de précurseurs internationaux absolus (Urmuz anticiperait le surréalisme, le dadaïsme et la littérature de l'absurde, Brancusi serait le fondateur de l'art abstrait, Tzara s'introniserait leader du mouvement dada, avec Hugo Ball, Hans Arp et Marcel Janco, Max Hermann Maxy aurait lancé, en 1924, le spectralisme plastique, Eugène Ionesco aurait créé, avec Samuel Beckett, le théâtre de la dérision et de l'absurde, Isidore Isou aurait inventé le lettrisme) ce qui les propulse désormais au panthéon culturel autochtone. Minimisés, ignorés voire rejetés à leurs débuts, perçus plus d'une fois comme dépourvus de «racines» et hostiles à la tradition locale, poussés – par envie de reconnaissance internationale, pour leurs convictions politiques ou pour des raisons ethniques – à s'expatrier, certains d'entre eux sont devenus, sur le tard, des vedettes nationales par le détour d'une consécration externe. Légitime tant qu'elle s'en prenait à une bourgeoisie condamnée par l'Histoire, l'insurgence contestataire des avant-gardistes n'avait plus de raison d'être dans un régime communiste, antibourgeois par excellence...

La légitimation externe a été décisive pour le récupération / reconanisation *interne* de notre avant-garde historique. Tzara doit à la notoriété qu'il avait acquise en France de se voir valorisé par la critique esthétique de Roumanie (Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, E. Lovinescu, G. Călinescu etc.) guère tendre, par ailleurs, avec les gestes radicaux et négateurs. L'aura dont l'Occident de l'après-guerre entoure Mircea Eliade, Émile Cioran ou Eugène Ionesco contribue de façon décisive à nourrir le mythe de «la jeune génération» de l'entre-deux-guerres (qui était à ce moment-là mise au ban de la littérature roumaine et censurée par le régime communiste). Les *Premiers poèmes...* de Tzara ainsi que les «pages bizarres» d'Urmuz seront réédités, en 1970, par Saşa Pană (il jouissait de la confiance des autorités à titre de vieux compagnon de route), le même qui les avait édités pour la première fois en roumain quarante ans plus tôt. Eugène Ionesco, qui ne reniait point l'esprit de l'avant-garde, avait déjà proposé à l'attention d'un public international le «précurseur» Urmuz (dans *Les Lettres Nouvelles*, janvier – février 1946). À la fin des années '30, Ilarie Voronca – autre expatrié – avait tenu dans un auditorium de la Sorbonne une conférence sur l'auteur de *La Fuchsiade* illustrée par une lecture du *Départ à l'étranger* en traduction française. Dans un livre publié chez Corymbe (Paris), Ion Bibiri comparait Urmuz à Kafka. La vogue internationale de la littérature de l'«absurde» entraînera dans son tourbillon – poststalinien – un Urmuz récupéré ainsi que la pénétration timide du théâtre de Ionesco. Récupération à effet pervers de ce dernier car l'auteur de *La Fuchsiade* – précurseur «optimiste» et «constructif», victime de la société bourgeoise – allait éclipser l'absurde aliénant des pièces du dramaturge franco-roumain (un absurde dénoncé comme produit de l'Occident pourri, déshumanisant, dépourvu d'idéal etc.). La sculpture de Brancusi (qu'avaient élogiée autant les avant-gardistes de *Contimporanul, Integral, unu* que les spiritualistes autochtonistes de *Gîndirea*) avait dû attendre deux décennies après la consécration à l'étranger pour que sa valeur soit validée en Roumanie. La récupération «humaniste-socialiste» de l'avant-garde historique (partielle et tardive des années '60 – '70) aussi bien que, et surtout, celle accomplie sous le signe du «protochronisme» dans les années '80 sont à réinterpréter – à la lumière du complexe de la périphérie – en termes de rentabilité symbolique, en accord avec la politique d'État du régime Ceaușescu.

Le cas Urmuz, véritable mythe fondateur et objet de culte de l'avant-garde historique roumaine, est paradigmatic pour la relation entre «la légitimation interne» et «la légitimation externe» du phénomène.

La naissance effective de l'avant-garde roumaine est liée à l'action «inaugurale» de la revue *Contimporanul* (1922–1932) éditée par Ion Vinea et Marcel Janco. Les expositions internationales, les spectacles syncrétiques d'art nouveau, les relations privilégiées avec les avant-gardes de l'étranger font partie de leur stratégie. Les efforts des deux éditeurs qui recherchent dans le folklore et dans le byzantinisme une possible tradition autochtone de l'art non-figuratif peuvent être mis en relation avec les démarches des artistes expressionnistes qui collaborent à la revue traditionaliste *Gîndirea* (un possible élément de liaison serait Adrian Maniu, qui abandonne l'esthétisme iconoclaste et ironique des débuts pour se «convertir» à l'imagisme chthonique d'inspiration traditionnelle des années '20).

Les efforts de *Contimporanul* de faire connaître en Roumanie *tous* les mouvements d'avant-garde aussi bien que la frustration des membres du groupe vis-à-vis de la méconnaissance externe de l'art nouveau autochtone relèvent d'un «complexe de la périphérie». Ainsi que le besoin d'assimiler l'innovation radicale en *construisant ex-nihilo* une tradition moderne. *Ex-nihilo* puisque pour Ion Vinea, pour B. Fondane, pour Marcel Janco et les autres, la Roumanie est un pays où tout est à construire, un pays avec une histoire discontinue qui, avant le symbolisme, n'a pas de véritable tradition intellectuelle. On comprend mieux l'éclectisme, la modération, la tolérance des avant-gardistes vis-à-vis des idées et des groupes hostiles à l'avant-garde, leur ouverture aux collaborateurs venus de l'extérieur, l'accueil même fait à des membres de «la jeune génération» spiritualiste de l'époque, à des manifestes orthodoxes et à des textes «de droite» si on leur applique cette grille-là de lecture (bien que les causes soient, évidemment, plus nombreuses et plus complexes comme nous allons le voir par la suite). Tout en plaidant pour l'intégration dans une «internationale des artistes de partout» (en accord avec «le nouveau rythme de la planète unifiée») *Contimporanul* se distingue des autres revues et groupes de l'avant-garde par une obsession purement roumaine qui vise autant l'universalisation de l'art non-figuratif autochtone (au moyen des relations internationales) que sa légitimation locale (à travers la tradition de l'art populaire et byzantin); dans un texte programmatique, les membres du groupe se donnent pour mission «de diriger les sociétés retardataires des Balkans» et d'«attirer l'attention des militants célèbres de l'art et de la littérature contemporaine d'Occident sur Bucarest» (*Pour les contemporains*). Par la suite, Ion Vinea va enchaîner en publiant le texte *Pour les lecteurs et les écrivains* où il annonce : «Nous veillerons à ce que dans toutes les revues de ces amis apparaissent des traductions de la littérature roumaine et des reproductions de nos artistes. Nous réglerons la question de la pénétration de notre littérature à l'étranger. Nous allons ouvrir dans notre pays la voie à un courant salubre et novateur». Certains articles (*Patriotisme; Ernest Renan; «Pages françaises»; Nationalisme, race, tradition; Modernisme et tradition; Les descendants de Ronsard; La malédiction du lieu*) publiés dans les années '20 reformulent l'obsession de la tradition et du patriotisme roumain moderne (qui «n'est pas de conserver mais de construire»). La revue s'ouvre à des écrivains étrangers qui, sans appartenir à l'avant-garde, n'en sont pas moins des Roumains – Céline Arnauld, Panait Istrati ou la princesse Marthe Bibesco tout en affirmant

une conscience de précurseurs et de fondateurs européens (la thèse du «modernisme d'exportation» de Tzara, de Janco, de Brancusi lancée par Ion Vinea fournit une réplique *pro domo* aux modernistes autochtones accusés d'imiter).

Pourtant, pour les premiers «révolutionnaires» de l'art et de la littérature roumaine moderne, le complexe de la périphérie n'est pas simple expression d'une frustration, d'une volonté de brûler les étapes, de rattraper la modernité européenne la plus en pointe. Le besoin de s'inscrire dans un Gotha international, de s'évader de l'anonymat, de la mesquinerie d'une province étouffante (qu'il s'agisse des petits bourgs perdus ou de la Roumanie entière, province d'une Europe civilisée) s'accompagne chez eux d'une certaine inertie de la tradition (vue comme filtre critique de la modernisation) et d'un sentiment de responsabilité «constructive». La relation Ion Vinea – Tristan Tzara – Marcel Janco qui connaît des hauts et des bas, une réception de Brancusi en dents de scie, le Futurisme et les textes d'Urmuz, l'évolution de la revue *Contimporanul* (1922–1932) traduisent fidèlement les avatars de ce complexe. Il n'est pas sans intérêt de constater que le premier contact important des Roumains avec l'avant-garde artistique européenne s'est fait par la filière du Futurisme italien dont le rayonnement toucha surtout les pays de la périphérie du continent, tard venues à la modernité, les milieux d'intellectuels et d'artistes novateurs et indépendants, animés de fantasmes progressistes, exaspérés par l'inertie passéeiste et qui suivaient avec une fascination toute bovaryque la vitesse de la modernisation industrielle.

L'assimilation de l'avant-gardisme par la critique de l'entre-deux-guerres n'alla pas sans les résistances significatives d'ordre esthétique et extraesthétique que l'on connaît : imbue de préjugés nationalistes qui brouillaient souvent la réception des productions d'auteurs «cosmopolites» ou «bolchévisés», d'ethnie juive pour la plupart, fidèle à une esthétique classicisante, méfiante vis-à-vis de ce qu'elle taxait de «mode périssable» déjà datée dans les pays d'origine quand elle n'y voyait une «imitation facile», «indécente», «anarchique», «déséquilibrée» et «malsaine». Bref – de l'«extrémisme» artistique. Je n'insisterai pas sur l'attitude réservée de certains critique modernistes tels E. Lovinescu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu; Ţerban Cioculescu non plus que sur les positions traditionalistes-xénophobes et antisémites pour m'attarder, en revanche, sur trois formes d'assimilation de l'innovation radicale au seuil de l'année 1930 : 1) la critique de soutien d'un jeune commentateur de seconde main (Lucian Boz); 2) la critique artiste, oecuménique, nullement magistrale de Perpessicius, la plus favorable à l'avant-garde de tous les commentateurs roumains de premier plan de l'époque; 3) la première oeuvre académique consacrée en Roumanie à la poésie d'avant-garde (la thèse de doctorat intitulée *L'Anarchisme poétique* de Const. I. Emilian, parue en 1931 aux éditions Cultura nationala). Ce sont, en fait, trois voies de pénétration de la littérature d'avant-garde dans la conscience critique du temps. Si Perpessicius et Boz se laissent gagner par l'innovation radicale c'est parce qu'ils disposent d'une sensibilité «artiste», d'une ouverture oecuménique et ecclésiétique, qu'ils ne sont pas partisans d'un dogmatisme idéologique et qu'ils ne nourrissent pas l'ambition d'établir des hiérarchies. Boz pratique une critique explicitement empathique, qu'il livre sous la forme d'essais ; Perpessicius, fidèle à une esthétique classicisante – fouille dans les couches des audaces formelles à la recherche d'une structure de profondeur ordinatrice, d'une virtuosité

compositionnelle de nature à donner une légitimité artistique aux expériences novatrices ; l'académiste Const. I. Emilian ne peut ignorer la portée internationale du phénomène avant-gardiste («anarchique») dans lequel il reconnaît l'essence même de la modernité artistique et du nouveau «saeculum» – même s'il le fait d'une perspective conservatrice, ouvertement hostile. Nonobstant ces approches différentes, ces trois auteurs jettent des ponts entre l'esprit de l'avant-garde et les divers centres de validation: Boz relie l'avant-garde et la jeune génération des années '30, il éveille l'intérêt d'une partie de la critique pour Urmuz. Perpessicius valorise l'avant-garde par le côté «moderniste-canonical» et «esthétisant». Quant à Const. I. Emilian, il a le mérite d'avoir été le premier à introduire (même si par la petite porte...) l'avant-gardisme dans le sourcilleux temple académique... Quelques années plus tard, G. Călinescu va donner à ce processus la légitimité esthétique nécessaire. La «critique des poètes / artistes» y entre pour beaucoup car elle met en avant les formules novatrices et attire l'attention des pontes de la critique sur des phénomènes qui étaient en train de bouleverser l'horizon d'attente dominant.

Une «sagesse de la terre», une modération ecclésiale, intégratrice, constructive – c'est l'image que donnent de notre l'avant-garde historique les principales synthèses critiques élaborées sous les communistes. Une image qui contrevient outrageusement au qualificatif d'«extrémisme» attribué par la plupart des critiques de l'entre-deux-guerres. Ion Pop parle d'un «avant-gardisme prudent», «impur», de «synthèse moderne» (au sens «integraliste»). Marin Mincu, qui emprunte certaines distinctions au théoricien Angelo Guglielmi, attribue à l'avant-garde roumaine un caractère «expérimentaliste», affirmatif pour la plupart, différent de l'esprit violemment négateur des avant-gardes occidentales ; cet expérimentalisme formalisant aurait, en outre, un caractère anticipateur sur les néo-avant-gardes de l'après-guerre. En fait, les études de Ion Pop et de Marin Mincu proposent des *images du spécifique autochtone* en relation avec les défis de la modernité (et de l'altérité) radicale. En fin de compte, tout ce qu'on pourrait leur imputer c'est de minimiser le côté «scandaleux», blasphématoire (contenu dans les textes de Geo Bogza publiés dans les revues *Urmuz* et *unu*, dans *Journal de sexe* et, surtout, dans *Le poème invective* mais également dans les petites revues «obscènes» de ses plus jeunes admirateurs, dans les premiers livres de Gellu Naum, dans certains textes de Gherasim Luca et de Stéphane Roll) pour conjurer, et c'est là une possible explication partielle, les «rigueurs» du régime communiste pudibond-académisant.

La récupération esthétique de l'avant-garde de l'entre-deux-guerres avait dû compter, elle aussi et d'autant plus, avec un côté conservateur. Le refus des «chefs-d'oeuvres» en faveur de «l'éphémère», «l'œuvre ouverte» privilégiée par rapport à «l'œuvre finie», la négation démolatrice au mépris de «la construction», les manifestes programmatiques et le scandale anticanonique préférés à la création durable, l'extraversion épatale aux dépens du lyrisme n'étaient pas du goût du courant critique moderne majeur, tributaire d'une esthétique classicisante. Le réalisme social, la massivité de la construction épique, les idées «majeures», les grands thèmes historiques-politiques ou métaphysiques-identitaires ont toujours sous-tendu l'homologation littéraire «au sommet» (néanmoins, l'innovation / synchronisation avec les formes artistiques dominantes dans le reste du monde s'imposera comme argument complémentaire). Dans l'entre-deux-guerres, c'est le côté traditionaliste / classiciste / lyrique résiduel, le côté «sage» de leurs textes, leur virtuosité formelle, bref la non-conformité *de facto*

avec le programme iconoclaste affiché qui valent des applaudissements aux avant-gardistes (si tant est que...). À noter, à cet endroit, les cas du «moderniste classicisant» Ion Vinea, des faux traditionalistes Benjamin Fondane et Voronca, le lyrisme délicat des plaquettes de vers de Saşa Pană etc. Ou bien, devrait-on dire qu'ils sont appréciés pour leur conformité – partielle – au canon artistique en vigueur et non pour leur différence / opposition par rapport à celui-ci. Ovidiu Morar ne se trompe pas lorsqu'il remarque que les jugements portés par Călinescu dans *Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à présent* et dans *Cours de poésie* perdurent chez les exégètes de l'avant-garde dans les années '60-'80: Matei Călinescu, Mircea Scarlat, Ion Pop; l'avant-gardisme littéraire-poétique n'est accepté du point de vue esthétique que pour autant qu'il n'exclut pas le lyrisme. Le phénomène gagne des points au chapitre manifestes / programmes (considérés supérieurs à la poésie et à la prose) et aussi à «l'élargissement de la conscience esthétique». À une étape ultérieure de la réception, pourtant, la «représentativité» internationale des avant-gardistes roumains à l'intérieur de courants internationaux prendra le pas sur les considérations précédentes. La reconsideration a beaucoup gagné lorsque la critique d'autorité a glissé progressivement d'une esthétique classicisante du chef-d'œuvre, de la perfection formelle, de la pureté, du sublime et de l'harmonie vers une *esthétique du choc* qui valorise la rupture, la disharmonie, la subversion, l'impureté, l'innovation, l'ouverture, la processualité et l'attitude. Mais ce qui prévaut dans ce processus de récupération c'est la tentative de faire un classique de l'avant-garde historique autochtone, de l'assimiler à titre de valeur de patrimoine «national et universel» en misant sur cet argument incontournable qui est la reconnaissance externe.

Université de Bucarest