

Résumé: Les histoires de l'art roumain du XX^e siècle ont privilégié plutôt l'art de Bucarest, de la capitale, où évidemment régnait une plus grande diversité et ampleur de la vie artistique, absentes ailleurs. Le jeune art de Cluj connaît dans les années '30 un remarquable essor grâce à la fondation, ici, de l'Ecole des beaux-arts en 1925, après l'Union de la Transylvanie au royaume de Roumanie à la suite de la première guerre mondiale. Autour des professeurs, eux mêmes très jeunes – Catul Bogdan, Romul Ladea, Anastase Demian, Aurel Ciupe - des artistes des premières promotions, essaient dans des conditions peu propices de construire un climat artistique et d'affirmer une modernité qui ait ses traits caractéristiques et une certaine originalité par rapport à l'art bucarestois de la même époque.

Est-ce qu'il y a quelque chose qui distingue l'art transylvain de l'entre-deux-guerres dans l'ensemble de l'art roumain du XX^e siècle et qui rend légitime le découpage proposé par cette étude? L'identification de ces particularités est justement la mise de la recherche que nous allons entreprendre.

En 1926 Catul Bogdan (1897-1978), récemment revenu de Paris, fait un portrait de Tasso Marchini (1907-1936), entouré de figures méditatives, réelles et symboliques en même temps, intitulé *Après-midi d'été*² (Fig. 1). Cette composition d'une complexité assez insolite dans l'ambiance artistique roumaine de l'époque, est un hommage à l'esprit constructif et rationnel cézannien. Catul Bogdan imagine ici un Parnasse, un espace où se déroulent les rituels de l'art et de la poésie (un livre ouvert, pour l'instant abandonné, est aussi un rappel formel du rectangle du chevalet). En train de travailler, concentré devant le chevalet, Tasso Marchini officie dans un univers de sérénité et d'harmonie, secondé par des personnages repliés sur eux-mêmes, s'abandonnant à la rêverie et à la contemplation – un échantillon de communauté idéale. Quoique les personnages ne

LA BOHÈME, LES AMIS. L'ART JEUNE TRANSYLVAIN DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES¹

Ioana Vlasiu

communiquent pas entre eux, chacun préoccupé par ses propres pensées, la composition serrée qui comprime les figures dans un espace coagulé autour de Tasso Marchini suggère la cohérence du groupe. L'orientation du chevalet qui tourne son dos au spectateur conserve intact le mystère de la création, du flux qui circule entre le peintre et sa toile. C'est un ouvrage, qui annonce déjà l'amitié durable entre le professeur et son étudiant le plus proéminent, prémonitoire en égale mesure en ce qui concerne la destinée artistique de Tasso Marchini et la place exceptionnelle qu'il occupera parmi ses congénères. Compte tenu du moment de sa création – l'atmosphère enthousiaste d'après l'Union de la Transylvanie au Royaume de la Roumanie, l'année même de la fondation de l'Ecole des beaux-arts, 1926 – le tableau de Catul Bogdan, *Après-midi d'été*, exprime de la manière la plus claire un moment de plénitude vécu dans le climat d'optimisme et d'espoir des artistes de Cluj, sentiments si vite infirmés par la réalité. Tasso Marchini meurt prématurément, et l'Ecole, toujours dans un état de précarité financière, est supprimée, après sept ans d'activité, seulement.

Deux ans seulement séparent le tableau de Catul Bogdan du tableau de Aurel Ciupe (1900-1988), un autoportrait devant le chevalet avec sa muse (*Fig. 2*). Il y a certains points communs entre les deux toiles. Dans la composition de Ciupe, le peintre, exerçant avec une certaine solennité son art, se projette monumentalement et dominateur sur le fond du paysage panoramique déroulé. On y déchiffre une confiance dans la destinée positive de l'artiste, harmonieusement intégré dans le monde, conscient de son rôle. Le peintre est en train de commencer son ouvrage, la toile est encore vide, nous pouvons la voir nous aussi, l'artiste pose, calme, sur de soi, tout comme sa muse, en regardant directement vers le spectateur. Il y a ici plus de rhétorique et moins de substance que dans la composition de Bogdan. L'œuvre rappelle également la peinture de Francisc Șirato (1877-1953), datant de 1924 et qui avait fait du tapage au Salon Officiel bucarestois de la même année, par la monumentalisation des personnages et leur placement orgueilleux dans une large ouverture paysagiste. Dans aucun de ces tableaux les personnages représentés, l'artiste dans le cas de Catul Bogdan et Aurel Ciupe, ne se trouvent pas dans l'atelier, c'est-à-dire dans son milieu quotidien, mais dans le vaste espace du monde entier. L'artiste se mesure avec le monde. Ces portraits n'ont pas de psychologie, ils ne sont pas de représentations des «tourments de la création» ou de «l'artiste maudit», figure populaire dans l'ambiance de la bohème française au début du XX^e siècle. La représentation idéale de l'artiste dans les deux œuvres, soit qu'il s'agit d'un autoportrait dans le cas de Ciupe ou du portrait d'un autre artiste ami dans le cas de Bogdan, témoigne d'une intention programmatique claire dans l'affirmation d'une certaine idée sur le statut et le rôle de l'artiste. À Bucarest, Sabin Popp (1896-1928) et ses disciples, parmi lesquels Tache Soroceanu (1897-1969) (voir son tableau *Fleur bleue* un autoportrait «avec muse »)

avaient des idées similaires. La même teinte programmatique a le double (auto)portrait de Tasso Marchini avec Letiția Muntean (1902-1979), sa fiancée. Letiția Muntean, peintre elle-même, sort du rôle de muse-modèle d'habitude attribué à la femme dans de telles compositions. Elle ne reste pas en dehors du rituel artistique, elle n'est pas exclue de l'acte créateur, mais fait partie du dialogue intime avec le tableau. Les deux forment un couple, tout comme, par exemple, dans le tableau de Ciupe, mais ici, ils sont artistes tous les deux, en égale mesure plongés dans l'univers de la peinture concentré sur la toile, cachée à nos regards. Leur relation passe au-delà de l'éros et de l'affect, afin d'atteindre la communion spirituelle. Ce double portrait renvoie peut-être le plus aux romantiques *Freundschaftsbildnisse* (portraits de l'amitié) du XIX^e siècle allemand.

Sans doute, ces œuvres n'ont pas seulement des consonances locales, elles sont profondément imprégnées du *Zeitgeist* des années de l'après-guerre, de l'optimisme de ce moment auroral, de l'avance des «nouveaux réalistes» (nouveaux classicismes ou nouvelles objectivités) qui tentaient une nouvelle évaluation des valeurs de stabilité et de certitude³.

Le tableau de Catul Bogdan que nous venons d'analyser est strictement contemporain avec la fondation, en 1926, de l'École des beaux-arts de Cluj. L'École, avec ses professeurs très jeunes, un peu plus âgés que les étudiants, polarise et intensifie les aspirations plus anciennes d'organisation de la vie artistique. L'organisation d'expositions annuelles, la stimulation de l'intérêt de la presse culturelle où les plumes ni trop spécialisées, ni trop expérimentées, mais portées par l'enthousiasme du commencement, soutiennent les efforts d'institutionnalisation d'une vie artistique débutante, suscitant l'intérêt et formant un public connaisseur d'art. Ce sont les principaux buts qui concentrent maintenant les efforts des artistes⁴. L'École de Cluj,

quoiqu'à peine fondée, chaque année menacée par la suppression, n'a pas eu le temps de s'académiser, de s'ossifier dans une pédagogie rigide. Et, comme la bohème artistique est toujours apparue en tant qu'alternative d'un tel enseignement, nous pouvons nous demander pourquoi une bohème à Cluj et à qui s'opposait-elle ?

Dans le milieu bucarestois, la première scission par rapport à l'art officiel s'est produite en 1896 lorsqu'un groupe d'artistes ayant Ștefan Luchian (1868-1917) en tête ont ouvert l'Exposition des artistes indépendants en arborant le drapeau rouge au-dessus de l'entrée. Leur proteste visait l'École des beaux-arts et surtout son recteur Constantin Stăncescu, leader des positions officielles. L'opposition face à l'art officiel et ses partisans a pris une forme organisée par la fondation de l'association Ileana, de la revue ayant le même nom, initiées, toutes les deux, par Alexandru-Bogdan Pitești, personnage contradictoire, poète, politicien et collectionneur d'art doué d'une exceptionnelle intuition, généreux, cynique et escroc, en même temps.

La bohème de Cluj a eu des conditionnements et des manifestations différentes. Mais, tout d'abord, quelle serait la définition de cette bohème ? Avant d'être un mouvement artistique, elle fut un style de vie, déclaré anti-bourgeois, polémique et subversif. Mais elle a fonctionné aussi comme un oasis protecteur de la vie intérieure et de la pensée propre, menacée par les compromis et l'uniformisation, le nivelage avec les standards de la médiocrité, comme une heureuse rencontre soutenue par des affinités spirituelles.

Il y a eu une bohème mondaine et snobe, aussi bien qu'une bohème authentique, douloureuse de ceux menant une existence précaire. Pour ces derniers, artistes indépendants, solitaires, marginaux, la bohème a représenté la solution de vie choisie par celui non-intégré dans les circuits officiels, mondains ou commerciaux, dépourvu de la possibilité de valoriser son travail. L'équation

commanditaire-exécutant, les contraintes du marché d'art ne conviennent pas à l'artiste qui s'investit totalement dans l'acte de la création et pour lequel l'art et l'existence se confondent. Aurel Ciupe insiste dans ses mémoires⁵ sur l'urgence de la constitution d'une «communauté d'intérêts d'ordre artistique, de caste, d'ordre social, financier» destinée à contrecarrer la production d'un goût douteux des amateurs. L'éducation d'un public sensible à «l'art véritable, original, précieux» a été assumée avec un esprit de missionnaire. «L'illumination et l'instruction du public» sont amplement commentées par Sandor Szolnay (1893-1950), en même temps que les difficultés pratiques avec lesquelles se confronte la pensée libre, indépendante dans ses tentatives de se manifester dans les conditions où les marchands d'art et la presse se donnent la main dans des buts exclusivement mercantiles⁶.

La communauté d'artistes a été l'une des utopies de Van Gogh. Quoiqu'échouée de manière dramatique, son mirage s'est perpétué. Les colonies d'artistes sont nées du même éthos du proteste et de la révolte contre tout ce qui empêche le libre développement de l'artiste. Le mythe de l'artiste autodidacte, gène, fut l'un des plus tenaces pendant le dernier siècle et il a fortement infusé l'idéologie des communautés d'artistes, ces lieux où l'on vivait simplement et on travaillait en commun, où la fraternité spirituelle, sans être clamée bruyamment, imprégnait les relations humaines. L'esprit de la colonie de Baia Mare était devenu une composante de l'imaginaire artistique transylvain. D'une plus petite envergure fut la colonie de Baia Sprie, tout comme il y a eu des initiatives qui ne se sont pas matérialisées, comme la colonie d'Oravița, dont rêvait Ștefan Gomboșiu (1904-1978). Dans un contexte qui récupérait en quelque sorte ce modèle de la vie artistique moderne, les identités ethniques différentes, qui, pour la Transylvanie étaient une réalité, avaient la

chance de ne pas devenir conflictuelles. Sur un premier plan se propulsaient les identités affectives et spirituelles qui, pour un temps, ont formé le fondement d'une fragile harmonie supra-ethnique. La Transylvanie se trouvait dans une position trois fois périphérique, une fois, par rapport à l'Europe occidentale en tant que province de l'Empire autrichien-hongrois et, après 1919, de la Roumanie ; elle se trouvait dans une position toujours marginale vis-à-vis de Budapest ou Bucarest. Les souffrances du provincial apparaissaient souvent⁷. C'est pourquoi Traian Bîlțiu Dăncuș (1899-1975) choisissait de parler d'une «spiritualité transylvaine», au-delà de celle immédiatement roumaine, en tant qu'idéal commun de la génération, même en 1946⁸, après une période dramatiquement tourmentée et marquée de désaccords dans le monde artistique transylvain. Il se présentait lui-même en qualité de peintre de Maramureș, tel qu'il figure dans le titre de sa monographie, publiée cette même année. Assumer une micro-identité locale pouvait être une possible solution identitaire.

Les figures tutélaires de la bohème artistique – le tourmenté Van Gogh, le chercheur de l'originaire dans des univers exotiques, Gauguin, le misanthrope Cézanne – ou dans le champ littéraire – Rimbaud, Verlaine, étaient familières aux artistes de Cluj. Les fauves de Baia Mare avaient assimilé tôt l'art des parents de la modernité, soit directement de la source, à Paris, soit à Budapest, dans les expositions internationales du début du XX^e siècle.

Le nom de Van Gogh était un repère pour les artistes de Cluj et il revient fréquemment dans l'ambiance culturelle transylvaine de l'après-guerre. En 1924, Lucian Blaga publie *La philosophie du style* où on peut lire les considérations les plus pertinentes sur Van Gogh et les analyses les plus subtiles de certains de ces tableaux à cette époque-là. Elles visent, dans leur totalité, l'affirmation de la mutation de la conscience esthétique qui se

produit dans l'art grâce à Van Gogh. Le sculpteur et professeur Romul Ladea (1901-1970) connaissait ce texte et, sans doute, il n'était pas le seul. Il y a ensuite des reflexes plus ou moins directs de reprise ou d'interprétation de thèmes propres à Van Gogh (*Fig. 5*). Le tableau *Périphérie* de Tasso Marchini, datant de 1935, et dans lequel une marge misère de la ville s'illumine sous le ciel sillonné par les rayons du soleil, porte l'empreinte de Van Gogh. Mais au-delà des renvois iconographiques ou stylistiques, le geste de Jenő Szervátiusz (1903-1983) est bouleversant, car, les mêmes années, il remplit son atelier d'immenses bouquets de tournesol, performance avant la lettre à la mémoire de Van Gogh⁹.

En 1930, Romulus Cioflec faisait une importante donation de peinture à l'Université de Cluj, dans laquelle Ștefan Luchian occupait une place majeure. Dans la préface du catalogue de la Pinacothèque Cioflec de 1933, Luchian est mis en relation autant avec Van Gogh qu'avec Cézanne, mais surtout avec le premier¹⁰. Ses couleurs ardentes sont perçues comme un cri tragique dans une époque où la destinée de Luchian avait impressionné fortement l'entier monde artistique roumain. Oscar Walter Cisek, le critique le plus pertinent de l'entre-deux-guerres, voyait, lui aussi, une paradoxale fusion Van Gogh-Cézanne lorsqu'il regardait les *Anémones* de Luchian, «une sensation de feu, qui refait et éclaircit, mais qui est quand même contrôlée et passée par le filtre du jugement»¹¹. Ce n'est pas par hasard que Ion Vlasiu rêvait alors de faire une sculpture comme une flamme¹² et signait Lukian Vlasiu. Le grand mérite de Luchian, pensait Cisek, fut d'avoir restitué, dans les quatre autoportraits surtout, **l'humain**, en tant que substance fondamentale d'un art destiné à corriger la superficialité de l'impressionnisme.

Ce qui singularise la bohème de Cluj, par rapport à celle de Bucarest, c'est que

l'École elle-même, par son statut précaire et les conditions d'activité plus que modestes, était contrainte à une quasi bohème. Mais il y a eu aussi la bohème dure de la communauté d'étudiants, installée dans une périphérie de Cluj, rue Piezișă no. 17, dont l'emblème pourrait être le tableau *La bohème* de Ștefan Gomboșiu¹³ (Fig. 16), une nature morte proche de Van Gogh, avec des bottes éculées et le livre de Knut Hamsun sur le premier plan, avec son titre en grandes lettres – *La faim*¹⁴. Cette bohème a réuni des étudiants aux arts ou à d'autres disciplines dont «la seule fortune qu'avait apportée chacun d'entre eux dans ce nid commun était une forte discipline de l'âme et l'acceptation inavouée de supporter les soucis ensemble», comme racontait, dix ans plus tard, Ștefan Gomboșiu.¹⁵ Quelques photos datant de cette époque-là, dues au peintre Ion Găvrilă, photographe au Musée ethnographique de Cluj, locataire, lui aussi, de la «Bohème», documente la vie «des fous du 17», comme on les appelait dans le quartier, là où le désespoir alternait avec les dispositions ludiques et la joie. «Les fous» dessinaient et faisaient des peintures sur le mur de la maison voisine, ils se costumaient en accoutrements d'occasion, chaque «déjeuner» était une aventure, ils organisaient des «fêtes» *sui generis* auxquelles participaient, sans aucune morgue et en payant une bonne partie des frais, les professeurs Romul Ladea et Catul Bogdan. L'état matériel constamment précaire de la bohème spéculait l'imprévu, toute occasion était bonne pour se déchaîner dans l'inventivité et les farces. Si les professeurs étaient les alliés des étudiants (même le vénérable Alexandru Popp, par sa douceur et sa générosité avait gagné ses élèves) des artistes tel que Pericle Capidan ou Grigore Negoșanu provoquaient l'indignation des jeunes par leur peinture limitée aux conventions d'un réalisme vétuste, mené à jour par de superficiels artifices de l'arsenal impressionniste, qui se réjouissaient des faveurs du raréfié et conventionnel public amateur d'art.

«La vie de bohème» a été aussi pleinement vécue par Ștefan Gomboșiu, Eugen Gâscă (1908-1989) et Ion Vlasiu (1908-1997) à Timișoara, en 1934, dans le local, vide pendant les vacances, de l'École de beaux-arts, lorsque les trois artistes se sont dédiés à l'art avec un certain fanatisme, entretenu justement par la précarité de leur situation présente et par l'incertitude de l'avenir. Gomboșiu sculptait et écrivait, Gâscă dessinait frénétiquement et faisait des tableaux avec des ânes et des femmes jaunes, Vlasiu sculptait «des veaux d'or»¹⁶. Dans l'une des photos, publiée par Mariana Vida, Vlasiu tient à la main une estampe japonaise qu'ils contemplent tous, ce qui explique la physionomie discrètement asiatique, autrement énigmatique, autant des personnages de la peinture religieuse de Gâscă, qu'à celle de Vlasiu, datant de cette époque-là. Le goût pour le japonisme rimait avec l'intérêt pour des formes artistiques d'une simplicité essentielle qui se retrouvait des icônes paysannes sur verre jusqu'aux expressions artistiques exotiques.

L'amitié a été la bouée de sauvetage des artistes confrontés à l'indifférence et à l'hostilité du milieu («je me sépare consolé par le sentiment que j'ai été aimé beaucoup» écrivait Marchini à Fülöp Antal Andor (1908-1979), peu avant sa mort¹⁷). L'autoportrait, au-delà du narcissisme qu'il suppose et le portrait de l'ami en égale mesure sont des hypostases de la condition de l'artiste, des manifestes artistiques, des professions de foi. La pratique de l'autoportrait est trop répandue à cette époque-là parmi les artistes de Cluj pour ne pas être significative en soi. Il y avait sans doute la légende autour de Van Gogh et Gauguin, qui, en 1888 échangeaient des autoportraits entre eux. L'image de soi-même et de l'autre, en miroir, exposées ensemble, comme les parties d'un tout, indique une certaine mise en scène, une intention délibérée de se présenter au public comme des amis qui cherchent et projettent leur propre identité dans le visage de

l'autre. En 1929, Tasso Marchini et Jenő Szervátiusz envoient, chacun, le portrait de l'autre au Salon Officiel bucarestois, geste qui n'est pas passé sans être observé. Tous les deux furent lauréats. On peut identifier ici, facilement, un effort de (auto)connaissance et communication, une manière d'officier le culte de l'amitié. L'échange d'(auto)portraits, l'échange d'ouvrages agit comme un gage de l'amitié, comme l'antique symbolon (d'où le mot symbole), la petite table en céramique coupée en deux et divisée entre ceux qui signaient ainsi un contrat de fidélité, de solidarité. L'échange d'ouvrages tient du même ethos. En 1933 Szolnay et Vlasiu offrent l'un l'autre des œuvres, le premier, un pastel d'une série de dessins d'après des cadavres, le second, une tête en terre cuite. Il y a aussi un portrait de Vlasiu exécuté par Szolnay, à présent, au Musée d'Art de Târgu-Mureș. Splendide est le tandem de portraits Marchini-Fülöp. Fülöp place Marchini sur un second plan d'un débordement de plantes et de fruits, loin déjà du concret du quotidien ou, peut-être déjà au paradis. Fülöp vu par Marchini a un visage délicat et lumineux, que le blanc du col et du bonnet entoure comme une discrète auréole profilée sur le fond sombre. Le portrait d'Arthur Wagner, intellectuel et Mécène de Cluj, réalisé en 1926 par Szolnay Sándor, véhicule un symbolisme dissimulé, discret des couleurs. Sur le fond d'un bleu de la couleur du ciel, la couleur de l'esprit dans le répertoire chromatique symboliste, la figure austère de Wagner se projette comme une image du penseur.

Gomboșiu fait son autoportrait avec orgueil, Ladea surprend un Gomboșiu désabusé (*Fig. 3*), Gâscă représente Vlasiu enlacé à sa sculpture (*Fig. 12*). Aujourd'hui perdu, l'autoportrait de Gâscă à l'âne¹⁸ connote l'humilité, sens que l'âne a dans les représentations religieuses de la nativité ou de l'entrée dans Jérusalem.

La modernité non avant-gardiste, c'est-à-dire, non orientée politiquement d'une façon explicite, de Eugen Gâscă n'a pas été

suffisamment mise en valeur jusqu'à la date de la récente exposition organisée par Mariana Vida¹⁹. Dans le contexte de la réévaluation de l'iconographie religieuse dans les années de l'entre-deux-guerres, la peinture de Gâscă est singulière par son souffle mystique impossible à confondre. Rien de livresque, rien de rhétorique dans la troublante *Fugue en Egypte* ou *La mise au tombeau*. D'une façon tout à fait inattendue les thèmes religieux se teintent chez Gâscă d'un érotisme diffus (*Fig. 10, 11*).

Les mêmes thèmes circulent dans le groupe relativement restreint de la génération qui débutait au commencement de la quatrième décennie, allant jusqu'à l'exercice de la peinture en parallèle, par Tasso Marchini et Traian Bîlțiu Dăncuș, liés par une serrée amitié, d'un même modèle, Olga, dans une composition identique.

L'angélique Fülöp Antal Andor est le plus proche d'une sensibilité franciscaine et des primitifs italiens. L'autoportrait nu avec le geste hiératique de la présentation des outils de la peinture, les pinceaux et la palette, rappelle en grande mesure Sabin Popp, mais sans la coordonnée byzantine explicite de sa peinture. Le renvoi aux primitifs italiens est plus évident chez Fulop, car on peut lire en filigrane Simone Martini et Fra Angelico, que Sabin Popp avait, d'ailleurs, lui aussi assimilé dans un moment où le voyage d'études en Italie était redevenu une mode, concourant le voyage parisien. Une comparaison entre les deux relève la manière dont sources similaires peuvent être différemment interprétées. Toujours Fülöp est l'auteur de plusieurs portraits doubles, portraits du couple, dans des variantes diverses, certaines, dissimulées, obliques dans lesquelles l'auteur n'apparaît pas directement dans l'image, mais par l'intermède du tableau dans le tableau, de la citation artistique.

La comparaison avec Sabin Popp est tout aussi inévitable en ce qui concerne l'idolâtrie de Tasso Marchini par ses congénères. Lui aussi prématurément disparu, à 32 ans seulement, en pleine affirmation, Sabin Popp a provoqué l'enthousiasme des critiques et

des peintres jeunes de Bucarest pour «la substance spirituelle» et «la religiosité» qu'ils percevaient dans son art. Disparus, tous les deux, prématurément, destinées brisées, leur existence et leur charisme ont été surenchéries par la critique d'art de l'entre-deux-guerres, au moment où, pas du tout au hasard, se passe la récupération de Ion Andreescu (1850-1882). La conviction qu'il y a un rapport entre une destinée tragique et l'authenticité artistique accompagnait en sourdine la réévaluation de ce peintre du XIX^e siècle, disparu jeune. La vie et la mort de Tasso Marchini, au-delà des accidents particuliers d'une biographie tragique, ont été ressenties dans l'ambiance artistique de Cluj comme symptomatiques pour la condition générique de l'artiste, captif dans «la flamme apocalyptique» de ces temps. Voici ce que Traian Bîlțiu-Dăncuș écrivait en 1936, à la mort de son ami : «Aujourd'hui, lorsque l'amour du proche, l'aspiration vers la paix et la spiritualité, œuvres d'art sans prix – sont piétinés par les chars, détruits par les canons et les bombes, souillées par des finances abjectes – la mort d'un artiste... signifie la mort de l'art et la suprématie de la matière et de la bestialité»²⁰.

Nous allons évoquer, très sommairement, une dernière facette, très importante, de l'imaginaire artistique transylvain – le religieux et le thème biblique, en disant que toujours, lorsque l'éthique a prévalu sur l'esthétique, et c'est justement le cas de l'art des jeunes de Cluj, le thème biblique s'est imposé de soi-même à la réflexion artistique, en tant que nécessité inévitable. Nous ne pouvons pas y mentionner le grand nombre de peintures, sculptures, dessins datant de la période en discussion, mais le thème biblique ou la suggestion de la sacralité, accompagné souvent d'un frisson d'authenticité indiscutable, n'a pas manqué de l'art d'aucun des artistes de cette époque. Les thèmes bibliques dont le sujet est la souffrance et la violence sont autant de possibilités pour les artistes d'exprimer leur propres traumas. La *Crucifixion* occupe la première place et peut être retrouvée chez de nombreux artistes, peintres et sculpteurs (de Catul Bogdan, Nicolae Brana (1905-1986) et Petre Abrudan

(1907-1977) jusqu'à Ion Vlasiu, entre autres). Tout aussi significative est la présence du thème *Abel et Cain* dans plusieurs dessins (*Homicide*), et tableaux du doux et vulnérable Eugen Gâscă. Et le fait que Szolnay Sándor dessinait des cadavres et Nicolae Brana les portraits des locataires de l'asile psychiatrique, dessins, aujourd'hui perdus, n'était pas issu de raisons esthétiques, mais d'un profond sentiment de révolte face à un monde perçu comme hostile et injuste.

Des tableaux comme *Bolond Sándor (Sándor le fou)* de Nagy Istavan (1893-1976), appartenant, c'est vrai, à une génération antérieure²², ou *Un aveugle de la maison de fous*²³ de Nicolae Brana représentent des figures des marginaux, des personnages tragiques avec lesquels l'artiste sympathise et dont la condition sociale lui est familière. La préférence accusée de Nagy pour les types de vieux et de vieilles et surtout pour les figures dures de soldats, dessinées après la première guerre mondiale à laquelle le peintre avait participé en qualité d'observateur sur les fronts de Transylvanie, d'Italie et de Galicie, forment une galerie impressionnante d'images de tragiques destinées. Le charbon a été rarement employé avec tout son potentiel dramatique comme il se passe ici, ce qui a attiré l'admiration du philosophe Lucian Blaga. Sándor le Fou était, dans l'extraordinaire description faite par le poète «l'homme sans âge et sans saisons qui été-hiver se ballade avec son chapeau en paille parmi les porteuses de seilles du marché, caquetant comme les perroquets, et pris de temps en temps d'un rire bruyant et épileptique. Ce toqué innocent et enfantin, que tout le monde charge de fleurs et de fines herbes, ce nouveau Démocrite avec son génie en décomposition qui s'agite en poussant des hoquets d'âne en extase et lance dans les rues son rire fantastique, de citoyen supra-heureux». Et, à propos du portrait fait par Nagy István, Blaga continue : «Le portrait est caractéristique : il rend un corps ruiné par le temps, une matière dans laquelle s'est organisée une destinée – et que le sort a décomposée.



Fig. 1 – Catul Bogdan, *Après midi d'été*, huile sur toile, 100,2x120,5 cm. Complexe Muséal de Arad.



Fig. 2 – Aurel Ciupe, *Composition*, huile sur toile, 120x97 cm, Musée d'Art de Târgu-Mureș.



Fig. 3 – Romul Ladea, Ștefan Gomboșiu, charbon sur papier, 55,5x43 cm.
Collection Liana Gomboșiu, Bucarest.



Fig. 4 – Tasso Marchini, *Autoportrait*, aquarelle et crayon sur papier, 29,5x22,5 cm.
Collection Fulop Csaba, Cluj-Napoca.



Fig. 5 – Fülöp Antal Andor, *Nature morte avec tournesols et pêches*, huile sur toile, 47,5x 54 cm. 1942. Collection Jozsef Böhm, Freiberg.



Fig. 6 – Fülöp Antal Andor, *Irène à l'œillet*, huile sur toile, 116,2 x 99 cm. 1935. Musée d'Art de Cluj-Napoca.



Fig. 7 – Letiția Muntean, *Tasso Marchini*, huile sur toile, 62x80 cm. 1930. Musée d'Art de Cluj-Napoca.



Fig. 8 – Szolnay Sandor, *Femme endormie*, huile sur toile, 54x47,5 cm. 1929. Collection Jozsef Böhm, Freiberg.



Fig. 9 – Tasso Marchini, *Petite bohémienne*, huile sur toile collée sur carton, 48x33 cm. Collection Wagner Peter, Budapest.



Fig. 10 – Eugen Gâscă, *Muse*, huile sur toile, 61,5x50,5 cm. Collection Viorica Gâscă, Bucarest.



Fig. 11 – Eugen Găscă, *Fascination*, huile sur toile, 88x68 cm. Collection Viorica Găscă, Bucarest.



Fig. 12 – Eugen Găscă, *Ion Vlasiu*, huile sur toile, 54x48 cm. 1935. Collection privée, Bucarest.



Fig. 13 – Ion Vlasiu, *Rythme*, bois, 58x10x10 cm., socle en bois 6x19,5x15,5 cm. Collection Vladimir Pană, Bucarest.



Fig. 14 – Szervatiusz Jeno, *Torse de femme*, bois, 69x10x15 cm. 1936. Collection Georg Lecca, München.



Fig. 15 – Ștefan Gomboșiu, *Portrait de sa fille Liana*, bronze, 17x13x11,5 cm, socle en marbre, 10,5x11x10,5 cm. Collection Liana Gomboșiu, Bucarest.

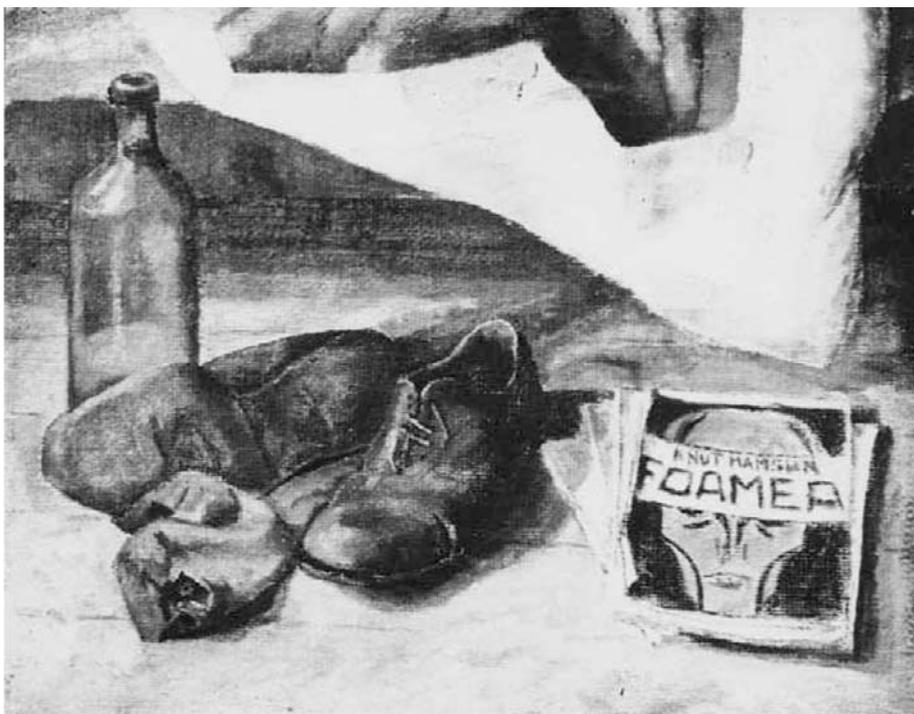


Fig. 16 – Ștefan Gomboșiu, *La Bohème*. Œuvre perdue.

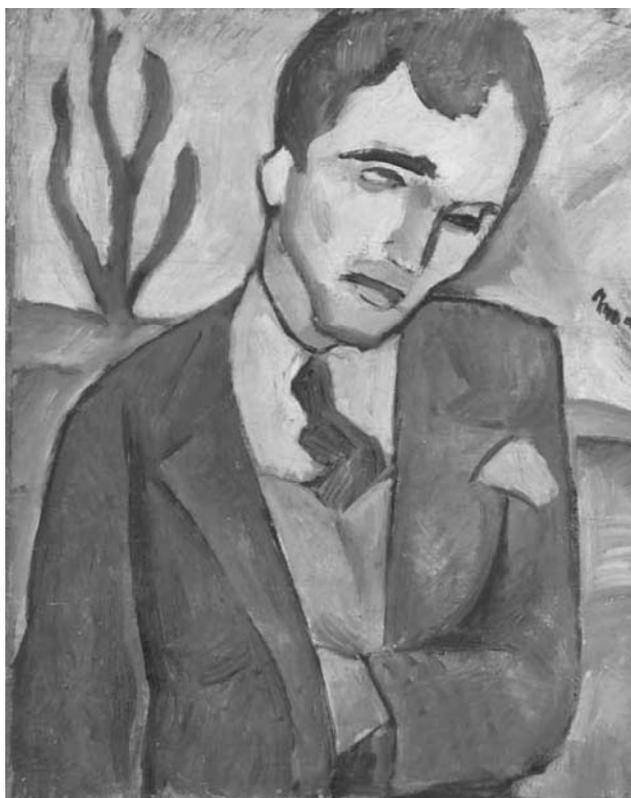


Fig. 17 – Eremia Profeta, *Portrait d'homme*, huile sur toile collée sur bois, 49x39 cm.
Collection Ioana Vlasiu, Bucarest.



Fig. 18 – Nicolae Brana, *Deux personnages*. Œuvre perdue.

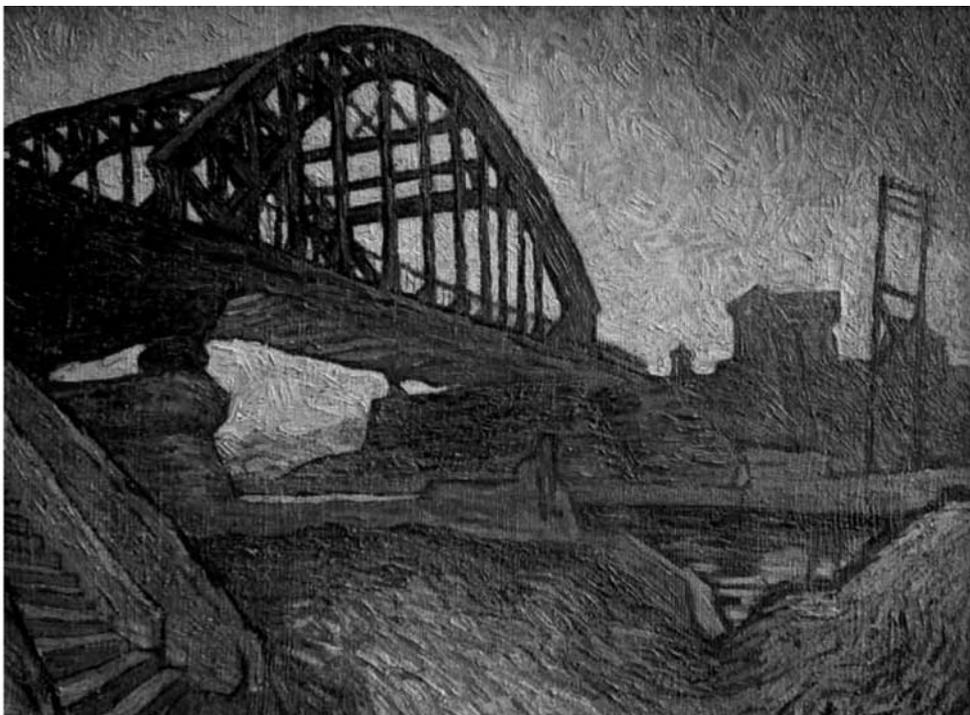


Fig. 19 – Ioan Pop, *Pont sur la voie ferrée*, huile sur toile, Collection Wagner Peter, Budapest



Fig. 20 – Cornel Cenan (Csenan Kornel), *Pont de fer*. Œuvre perdue.



Fig. 21 – Ion Vlasiu, *Le chemin de la Croix*, plâtre patiné, 32x31x4 cm. Collection privée, Bucarest.

La plupart des gens surpris en charbon et pastel par Nagy István sont dans le même sens : matière décomposée par une fatalité». ²⁴ Toujours à cette catégorie appartient l'étrange portrait, peint probablement au début des années 1930 par Eremia Profeta (1914-2002) (fig. 17), portrait d'un homme aux yeux révulsés comme dans une crise d'épilepsie, toujours un aveugle, peut-être, avec toutes les enseignes de ceux «arrachés au monde» ²⁵, comme l'aurait dit le reporter contemporain Brunea-Fox. Dans l'ambiance bucarestoise, ces préoccupations avaient été devancées par Nicolae Tonitza (1886-1940). Plus que d'autres peintres, il a été marqué par la dramatique expérience du front. Il peint des prisonniers, des blessés, des déserteurs, des orphelins, des femmes au cimetière, des images dans les asiles et les hospices, des aveugles, des mendiants. Tout comme Ștefan Luchian, Tonitza a eu une conscience aiguë de la marginalité et en tant qu'artiste il se considérait part du monde des exclus. Les images de l'univers du cirque et les portraits d'enfants ne sont pas loin de ce monde. Tonitza s'inscrit sur une ligne fortement illustrée à la fin du XIX^e siècle par Van Gogh (sur les traces de Daumier et Millet), solidaire avec «les déracinés et avec les victimes de la vie» qu'il mentionnait souvent dans son journal ²⁶. L'amitié de Tonitza avec Aurel Popp de Satu Mare ²⁷ a eu d'ailleurs comme terrain commun justement la problématique de l'artiste actif sur le plan social.

Une partie des artistes transylvains dont nous avons parlé ont également pratiqué la peinture d'églises, occasionnellement ou constamment. Il serait intéressant d'analyser comment et si il y a eu un transfert de valeurs entre leur peinture religieuse et celle profondément subjective qui faisait appel aux thèmes religieux dans l'urgence de la communication et d'un impérieux besoin d'exprimer des émotions et des sentiments souvent paroxystiques. Aucune autorité religieuse du temps n'aurait

accepté de telles représentations des textes sacrés à l'intérieur de l'église. Mais on peut quand même affirmer que l'iconographie religieuse s'est enrichie par la reprise dans la peinture de certains thèmes. Dans l'espace artistique transylvain, la modernité a imprégné d'une façon originale le registre thématique religieux avec ses propres impératifs et exigences.

On ne peut pas ignorer dans cette période l'intérêt pour le paysage urbain en tant qu'emblème de la modernité. Nous ne pensons pas à la ville encore patriarcale qui attire de nombreux paysagistes, mais surtout, aux images comme celles signées par Cornel Cenan (1907-1992) et Ion Pop (1905-?) ²⁸, le dernier complètement oublié aujourd'hui, et à leur impressionnants tableaux qui représentent le pont de fer de Cluj, aujourd'hui démoli, avec la silhouette agressive et écrasante des constructions industrielles modernes. Cenan accentue la géométrie froide de tout le paysage, peuplé de silhouettes humaines robotisées, tout est tracé avec la rigueur du compas, dont la note de contraste, suggérée par la voiture tirée des chevaux, n'est pas absente (Fig. 20). Pour Ion Pop, le même motif gagne une étrangeté de plus grâce à l'absence de toute figure humaine (Fig. 19). De tels ouvrages, rares dans l'ambiance roumaine, – on pourrait ajouter *Le paysage mécanique* de Petre Iorgulescu-Yor (1890-1939) de 1928 – n'avaient qu'une justification superficielle dans la réalité roumaine de l'époque, ce qui ne veut pas dire qu'ils ne traduisent pas un authentique sentiment d'angoisse.

Situé à la rencontre de deux périphéries, marginale par rapport à l'espace artistique central-européen et bucarestois, en même temps, l'art transylvain de l'entre-deux-guerres s'est affirmé avec une individualité qu'on ne peut pas contester et qui, à mesure qu'on le redécouvre, pourra être mieux circonscrite.

¹ Texte écrit à l'occasion de l'exposition *Boema. Tânăra artă clujeană interbelică*, organisée par Szekely Sebestyen György à la Galerie Quadro de Cluj-Napoca.

² L'œuvre, à présent, au Musée d'Arad, a été exposée en 1927, au Salon Officiel de Bucarest. Vasile Dragut, la considérait «un document de l'amitié entre le maître et le disciple, une lettre de change en blanc accordée aux valeurs authentiques», in Vasile Dragut, *Catul Bogdan*, București, 1972, p.13.

³ Sur cette période de l'histoire de l'art roumain, voir *București anii 1920-1940 între avangardă și modernism* (Bucarest les années 1920-1940 entre l'avant-garde et le modernisme), București, 1994 ; Amelia Pavel, *Pictura românească interbelică, un capitol de artă europeană* (La peinture roumaine de l'entre-deux-guerres, un chapitre d'art européen), București, 1996 ; Ioana Vlasiu, *Anii 20. Pictura și tradiția românească* (Les années 20. La peinture et la tradition roumaine), București, 2000 ; *Avangarda din România în colecții clujene* (L'avant-garde de Roumanie dans des collections de Cluj), Musée d'Art de Cluj-Napoca, 8-30 novembre 2006. Exposition et catalogue de Călin Stegorean ; *Culorile avangardei* (Les couleurs de l'avant-garde), Musée Brukenthal, 2007. Catalogue et textes d'Erwin Kessler, Ioana Vlasiu, Mariana Vida, Ruxandra Dreptu ; *Grafica modernistă în România anilor 1930-1940* (La graphique moderniste dans la Roumanie des années 1930-1940), le Musée National d'Art de Roumanie, București, septembre 2003-février 2004. Catalogue de Mariana Vida ; *Noi studii ale avangardei* (Nouvelles études sur l'avant-garde). Symposium international. Volume édité par Călin Stegorean, Cluj-Napoca, 2007.

⁴ Pour l'École des beaux-arts de Cluj, voir Negoită Lăptoiu, *Școala de arte frumoase din Cluj și Timișoara (1925-1941)*, București, 1999 ; Ileana Pintilie-Teleagă, *Timișoara între tradiție și modernitate. Pedagogia artistică în secolul XX*, (Timișoara entre tradition et modernité. La pédagogie artistique au XX^e siècle), Timișoara, 2006, p. 158 ; Ion Vlasiu, *Drum spre oameni* (Chemin vers les hommes), vol.1-3, București, 1970. Pour les artistes transylvains, voir Negoită Lăptoiu, *Incursiuni în plastica transilvană* (Incursiions dans la plastique transylvaine), Cluj, vol. 1, 1981, vol. 2, 1987, București, vol. 3, 1999 ; Gheorghe Vida, «*Noua obiectivitate*» în opera unor pictori transilvăneni («*La nouvelle objectivité*» dans l'œuvre de quelques peintres transylvains), in *Arta*, no. 7, 1987, p. 9-10.

⁵ Aurel Ciupe, *Născut odată cu secolul* (Né en même temps que le siècle), Mémoires, édition soignée par Mircea Goga, Cluj-Napoca, 1998, p. 01.

⁶ Voir les lettres de Szolnay Sándor adressées à Ciupe, reproduites in *Idem, op. cit.*, p. 91-99.

⁷ Dans ce sens, révélateur est un fragment de la lettre de Catul Bogdan à Ștefan Gomboșiu, expédiée de Paris, le 21 septembre 1937. Très préoccupé par les problèmes de l'enseignement artistique, considéré exemplaire en la France, Catul Bogdan écrit : «Je pense sans le vouloir à la politique artistique peu généreuse professée par notre Capitale par rapport aux provinces ou au Pays tout entier, en imposant la

loi de l'obscurantisme et le sacrifice de tout ce qui est en dehors des barrières de Bucarest. Quel contraste !». Les artistes étaient attristés par la suppression de l'École de beaux-arts de Cluj et son déplacement à Timișoara. La lettre se trouve en possession de Liana Gomboșiu, fille de Ștefan Gomboșiu, que je remercie encore.

⁸ Dédicace à Ion Vlasiu sur la monographie de Ion Groșan, *Traian Bilțiu-Dăncuș. Pictor maramureșean* (Traian Bilțiu-Dăncuș. Peintre de Maramureș), București, 1946.

⁹ Dans la lettre mentionnée, note 7, Catul Bogdan affirmait : «J'ai vu, en échange, plusieurs fois l'exposition Van Gogh, extrêmement intéressante et riche, l'exposition Greco, les maîtres indépendants (École de Paris), tous, l'un après l'autre, bien représentés, une centaine d'exposants à peu près /.../ Je veux connaître leur œuvre, à tous, y compris les tentatives modernes de sculpture».

¹⁰ *La Pinacothèque «V. Cioflec»*, Université «Roi Ferdinand I^{er}» de Cluj. Institut d'études classiques, Cluj, 1933, p. 17-20.

¹¹ Oscar Walter Cisek, *Eseuri și cronici plastice* (Essais et chroniques plastiques), București, 1967, p. 51.

¹² Ion Vlasiu, *op. cit.*, vol. 3, p. 114.

¹³ Ouvrage perdu, reproduit par Ileana Pintilie-Teleagă, *op. cit.*

¹⁴ Paru en 1890, le livre de Knut Hamsun fut très influent jusque tard, d'autant plus que l'auteur reçoit le Prix Nobel en 1920. Il y a eu plusieurs traductions en roumain, la dernière datant de 2007, à la maison d'édition Univers.

¹⁵ Ștefan Gomboșiu, *Istoria veselă și tristă a Băemei* (L'histoire gaie et triste de la Bohême), in *Fruncea*, V, no. 4, 1938.

¹⁶ Ion Vlasiu, *op. cit.*, vol. 1, p. 98-117.

¹⁷ Pour Tasso Marchini, voir Muradin Jenő, *Tasso Marchini*, Budapest, 2007.

¹⁸ Reproduit par Ileana Pintilie-Teleagă, *op. cit.*, p. 83.

¹⁹ *La donation de graphique Eugen Gâscă (1908-1989)*. Musée National d'Art de Roumanie. Cabinet de dessins et gravures. Bucarest mars-mai 2007. Catalogue de Mariana Vida et Elena Olaru. Avec les textes de François Pamfil, Ioana Vlasiu et Gheorghe Vida.

²⁰ In *Graiul Maramureșului* (La voix du Maramureș), 1936.

²¹ Voir les dessins intitulés *Homicid*, in *Idem, cat. cit.*, nos. 24-26.

²² Pour Nagy István, voir Viorica Herdean, *Omăgiu lui Nagy István. Expoziție retrospectivă organizată cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea picturului* (Hommage à Nagy István. Exposition rétrospective organisée à l'occasion de 100 ans depuis la naissance du peintre), Musée d'Art Târgu-Mureș. L'œuvre *Bolond Sándor* est reproduit à la p. 120.

²³ Œuvre perdue, présentée à l'Exposition de l'École de beaux-arts, Timișoara, 1934, cat. no. 13.

²⁴ Lucian Blaga, *Zări și etape* (Horizons et étapes), București, 1968, p.314. Publié pour la

première fois in *Cuvântul*, no. 306, 12 nov. 1925, p. 1. Voir également la description de sa manière de dessiner, ainsi que l'excellent portrait fait par Aurel Ciupe, in Aurel Ciupe, *op. cit.*, p. 81-83 : «Il fut un apôtre de son chevalet. Il vivait modestement, se contentant de peu. On dit qu'après son installation en Hongrie, il a acheté une charrette à la bâche où il a placé sa femme et son enfant se mettant en route, comme des nomades, à travers les champs hongrois, s'arrêtant là où il aimait le paysage... Bohème ? Peut-être. Mais il ne s'agit pas d'une bohème artificielle. Sa bohème n'échouait pas dans l'ivresse et le scandale. Il n'ignorait pas les conventions sociales. Il était indifférent à la vie matérielle, mais il n'était pas intéressé par la valeur en argent du jour, soit politique, soit artistique. Il n'essayait pas à se faire une presse. C'était un homme singulier».

²⁵F.Brunea-Fox, *Reportajele mele. 1927-1938* (Mes reportages. 1927-1938), mot introductif, notes,

anthologie et édition soignée par Lisette Daniel-Brunea, București, 1979, p. 96.

²⁶Voir aussi dans ce sens Ioana Vlasiu, *Tonitza și „lumea celor umili”*, in *Memoriile Secției de științe filologice, literatură și artă* (Tonitza et «le monde des humbles»), in *Mémoires de la Section de sciences philologiques, littérature et art*), vol. VIII, 1986

²⁷Pour Aurel Pop, voir le catalogue *Aurel Pop, un „renascentist” al culturii sătmărene în secolul XX* (Aurel Pop, un «homme de la Renaissance» dans la culture de Satu Mare au XX^e siècle), Musée de Satu Mare, Section d'art, 2009. Curateur Felicia Grigorescu. Textes de Felicia Grigorescu, Negoită Lăptoiu, Tiberiu Alexa, Muradin Jenő.

²⁸Les deux ouvrages ont été exposés à *L'exposition de peinture et de sculpture des jeunes d'Ardeal*, le 29 janvier-12 février 1933, reproduits dans le catalogue.

²⁹Le Musée d'Art de Constanța.