

Résumé. Notre étude – centrée sur l'avant-garde historique – se propose d'analyser un phénomène complexe, résultat de la tension exercée entre deux termes, supposés être corrélatifs : la « perméabilité » et « l'osmose ». Comme en physique, le premier n'est que la condition nécessaire du second. Nous sommes persuadés que les trois mouvements de l'avant-garde historique, porteurs d'une valeur fondatrice – futurisme, dadaïsme, surréalisme –, loin de s'être isolés hermétiquement entre les limites infranchissables de leurs convictions, ont communiqué d'une manière plus ou moins discrète, au niveau même de leurs « actes d'identité », la « perméabilité » et l'« osmose » étant donc à découvrir à travers leurs manifestes. Notre analyse porte surtout sur le Manifeste activiste adressé à la jeunesse, paru en 1924, à Bucarest, dans les pages de la revue d'avant-garde *Contimporanul*. Nous tâchons de démontrer que l'origine de ce manifeste doit être cherchée dans les manifestes futuristes, étant le résultat palpable d'un échange direct d'idées, engendré par le processus « osmotique ». Celui-ci peut se manifester également à la limite qui sépare l'avant-garde historique de la modernité, comme l'exposition internationale de 1924 organisée par la revue *bucarestoise Contimporanul* semble le démontrer.

Keywords : *modernism, avant-garde, manifesto, futurism, dada, Romanian avant-garde.*

Dans l'analyse du phénomène connu sous le nom d'« avant-garde historique », l'historien de l'art se trouve souvent confronté à des problèmes dont la solution s'avère difficile. On se heurte ainsi à la quasi-impossibilité de déterminer les limites qui séparent les différents mouvements avant-gardistes, ou – selon la formule que nous préférons – les différentes « avant-gardes ». Considérés ensemble, ces mouvements composent le phénomène génériquement désigné par le

PERMÉABILITÉ ET OSMOSE
DES AVANT-GARDES.
SUR LE MANIFESTE ACTIVISTE
ADRESSÉ À LA JEUNESSE

Cristian-Robert Velescu

syntagme « avant-garde historique ». Dans cette situation tellement complexe, parler de la « perméabilité » ou de l'« osmose » des différentes avant-gardes équivaut, en fait, à formuler un oxymore, étant donné l'intolérance et l'intransigeance que ces avant-gardes ont manifestées les unes vis-à-vis des autres. Et cela parce que, dans leur succession, le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme – pour ne mentionner que les avant-gardes à valeur fondatrice, constituant « la colonne vertébrale » du phénomène avant-gardiste – prétendent se nourrir à la source véritable de l'originalité absolue. L'idée d'une originalité absolue – dont ces mouvements prétendent participer d'une manière exclusive – devient souvent une véritable obsession et un terrain de dispute¹. Voilà pourquoi on pourrait parler d'un « paradoxe » à la puissance de deux, dès lors que l'on constate que le manifeste même, en tant qu'« acte d'identité » des mouvements que nous venons de mentionner – mais aussi d'autres mouvements, plus ou moins contestataires, comme le constructivisme ou le suprématisme – devient le territoire privilégié de la « perméabilité » et de l'« osmose » des différents mouvements avant-gardistes.

Il est généralement admis qu'en tant que porteurs des poétiques des groupes de création mentionnés, ce sont précisément les manifestes qui séparent entre eux les différents mouvements, tant au niveau conceptuel qu'au niveau déclaratif, se constituant en « frontière » ou « borne » et assumant ainsi une mission ségrégative. C'est la raison pour laquelle la tâche que nous avons assumée – l'analyse du manifeste avant-gardiste en tant que « territoire commun », espace de la « perméabilité » et de « l'osmose » des avant-gardes – peut paraître téméraire. Pourtant, une analyse plus attentive des différents manifestes nous permettra de constater que, par des permutations inattendues et surprenantes, les avant-gardes ou les différents mouvements « se prêtent » réciproquement ou bien ils « mélangent » leurs « actes d'identité », c'est-à-dire les idées inscrites dans leurs manifestes². À condition qu'un manifeste ne découle pas directement d'un autre, selon un effet de multiplication que nous avons qualifié ailleurs de « télescopique »³.

Dans ce qui suit, nous nous proposons d'examiner dans quelles circonstances et de quelle manière le message futuriste en tant que « matrice » de toute activité avant-gardiste – sa prééminence se situe au-dessus de tout débat ou polémique, le facteur chronologique en est la preuve indiscutable – a « modelé » le profil du premier texte programmatique paru dans l'espace de l'avant-garde roumaine, et le premier, à notre connaissance, dont le titre contient le mot « manifeste »⁴. Il s'agit du *Manifeste activiste adressé à la jeunesse*, paru à Bucarest dans le numéro de mai 1924 de la première revue avant-gardiste roumaine, *Contimporanul*. En plaçant notre analyse sous le signe de la « perméabilité » et de « l'osmose » des avant-gardes, on aurait pu s'attendre à ce que le phénomène « osmotique » se soit manifesté « de proche en proche », suivant la succession naturelle

des différents mouvements avant-gardistes. Compte tenu du facteur chronologique, « l'osmose » aurait dû se produire à la limite entre le dadaïsme et le mouvement roumain d'avant-garde, supposé être éclectique de par sa nature même⁵. Un tel « voisinage » aurait pu paraître tout naturel, puisque, grâce à au moins deux de ses représentants de marque, l'avant-garde roumaine est entrée en contact direct avec le dadaïsme zurichois, « disséminé » ensuite à Berlin, Hanovre, Paris et même à New York⁶. Selon le témoignage de Hugo Ball, le jour même où s'est déclenché le phénomène dadaïste, Tristan Tzara et Marcel Iancu, en compagnie de Jules, le frère de ce dernier, franchissaient le seuil du Cabaret Voltaire, en tant que derniers venus⁷. Pourtant, malgré le retard signalé par Ball, Tzara allait se mettre à la tête du mouvement, dont il allait devenir, par sa propre volonté, de façon énergique, l'idéologue absolu et incontesté. N'avait-il pas affirmé « qu'il voulait surpasser le futurisme en retournant contre celui-ci ses propres armes et faire mariner Marinetti dans son propre jus »⁸ ? Cela, sans doute, grâce aux manifestes qu'il allait concevoir et publier, d'abord en Suisse, puis à Paris. Nous nous proposons de démontrer qu'au cours de l'activité avant-gardiste roumaine, le dadaïsme a bien été « court-circuité », puisqu'on ne reconnaît que « de faibles traces » de celui-ci dans les lignes du *Manifeste activiste...* On peut se demander, à juste raison, pourquoi on avait voulu éluder le dadaïsme, du moment où Tzara représentait, pour l'avant-garde roumaine, une sorte de « génie tutélaire » (**Fig. 1**). Nous estimons qu'il ne peut pas encore y avoir de réponse définitive à cette question. On peut néanmoins construire des hypothèses autour de ce sujet, et c'est précisément une de ces hypothèses que nous allons présenter au cours des présentes considérations.



Fig. 1 – Tristan Tzara (photo d'époque).

Le manifeste activiste... a été publié au printemps de 1924, dans les pages de la revue *Contimporanul*. Pour pouvoir expliquer la « concentration » réduite de dadaïsme et le « haut coefficient » de futurisme que comporte le manifeste⁹, nous allons diriger notre attention sur les initiateurs de la revue, Marcel Iancu et Ion Vinea, qui se connaissaient déjà depuis longtemps. À leur tour, ils connaissaient Tzara, qui était leur ami. Mais tandis que Marcel Iancu (**Fig. 2**) a directement contribué à la construction du dadaïsme, Vinea (**Fig. 3**) n'était lié à ce mouvement que par une « participation indirecte » et plutôt affective, c'est-à-dire par l'intermédiaire de son ami Tzara, qui le représentait parmi les dadaïstes « homologués ». On peut citer, dans ce contexte, une carte postale très significative que Vinea avait envoyée à Tzara de Bucarest. Encouragé par Francis Picabia, Tzara avait quitté Zürich pour s'installer à Paris :

« Cher filleul, puisque tu vas en Tchécoslovaquie etc. pourquoi ne pousses-tu pas jusqu'ici faire quelque exhibition du

nouvel art ? Vos manifestes ont un succès fou surtout celui de l'idiotie pure très compris. C'est la plus amusante manière de gaspiller sa vie, et il n'y a que la timidité qui m'empêche de devenir un dadaïste militant. Je te confierai mon âme déjà dadaïsante »¹⁰.

Le fragment cité contient – croyons-nous – des informations essentielles sur le phénomène de la « perméabilité » et de l'« osmose » des avant-gardes. C'est d'abord la date de cette correspondance – le 1er août 1921 – qui nous semble très significative. On notera que neuf mois avant la parution du premier numéro de la revue *Contimporanul*¹¹, Vinea avait déjà manifesté son intérêt pour l'activité dadaïste du Cabaret Voltaire (**Fig. 4**). Ajoutons encore que dès 1916, dans une lettre de quatre pages – signalée par Henri Béhar – Vinea s'intéressait à « la nouvelle porte du Cabaret Voltaire », désirant, en même temps, en apprendre davantage sur l'œuvre poétique d'Emmy Hennings¹² (**Fig. 5**). Il faut quand même admettre que pour Vinea, l'intervalle 1916-1921 – lorsque les deux lettres ont été

rédigées et expédiées – doit être considéré comme une période d'« adaptation » à la façon avant-gardiste d'être et d'agir, puisque, même en août 1921, la timidité l'empêchait toujours de devenir « un dadaïste militant ».

Ces détails illustrent bien l'intérêt que Vinea montrait pour la forme écrite du manifeste à un moment où l'on peut supposer que la revue *Contimporanul* se trouvait déjà au stade de projet, ne fût-ce qu'un projet purement conceptuel. En lisant la carte postale datée du mois d'août 1921, on apprend que Vinea connaissait le *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, puisque, en écrivant à Tzara, il fait allusion à un texte consacré à « l'idiotie pure ». Mais les autres manifestes ne lui étaient sûrement pas inconnus non plus, car c'est toujours lui qui informe son correspondant parisien sur « leur succès fou ».

Si, pourtant, au moment de sa parution, la revue *Contimporanul* n'avait été accompagnée d'aucun manifeste, on ne peut que supposer les raisons de cette absence. Nous pensons, une fois de plus, à la « timidité » de Vinea, qu'il venait d'avouer lui-même dans la carte postale envoyée à Tzara, ainsi qu'à l'attitude que

Marcel Iancu manifestait à cette époque-là à l'égard des dadaïstes et du mouvement Dada. Une attitude – il faut le remarquer – radicalement changée à partir de 1919. Lors de son séjour parisien, les options de Marcel Iancu subissent un changement essentiel, l'ancien militant du Cabaret Voltaire adoptant des convictions plutôt constructivistes. En nous plaçant dans la perspective que Marcel Iancu avait délibérément adoptée, la « timidité » de Vinea aurait pu être une simple façon de s'excuser, communiquée à son ami Tzara, pour justifier le faible écho que le dadaïsme allait avoir dans les pages de la revue *Contimporanul* et pour lui laisser entendre pourquoi, à Bucarest, soit on allait renoncer à publier un manifeste – cette forme corrosive de littérature programmatique –, soit on allait en remettre la publication à plus tard. Or, on sait bien que Tzara appréciait tout particulièrement ce type d'écrit. La lecture des manifestes était une constante, un moment obligatoire du programme des manifestations Dada à Paris, que l'idéologue du mouvement avait imposé à ses confrères français par sa volonté inébranlable¹³.



Fig. 2 – Marcel Iancu (photo d'époque).



Fig. 3 – Ion Vinea (photo d'époque).



Fig. 4 – Cabaret Voltaire (toile de Marcel Iancu, disparue).



Fig. 5 – Emmy Hennings (photo d'époque).

Dans l'ouvrage qu'il consacre à « l'âge parisien » du dadaïsme, l'exégète Michel Sanouillet apporte des informations essentielles sur la position de Marcel Iancu par rapport au Dada et aux dadaïstes :

« Lors de la création du groupe Das Neue Leben et de l'Association des artistes radicaux en 1919, Janco avait pris parti contre Tzara en faveur d'un dadaïsme „constructif”. Un séjour à Paris en 1921 l'avait convaincu que les dadaïstes s'étaient irrémédiablement fourvoyés dans la voie d'un nihilisme sans issue. Il rejetait la responsabilité de cet état de fait sur les *littérateurs* du groupe qui, n'étant pas tenus en bride, comme les plasticiens, notamment les architectes, par les exigences de la matière, se laissaient aller à formuler des théories esthétiques délirantes »¹⁴.

Tout aussi importantes, dans ce sens, sont les observations d'Henri Béhar, qui cite Marcel Iancu lui-même :

« Marcel Janco, ses études d'architecture achevées à Zürich, a séjourné à Paris en 1921, puis est rentré en Roumanie écrivant : 'Déjà un monde nous séparait des poètes dada qui continuaient la mystification et la blague pour le seul plaisir du non-sens... après quelques querelles avec Tzara et des discussions inutiles avec les surréalistes en herbe qui n'étaient intéressés que dans 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' »¹⁵.

En corroborant les deux témoignages, on est en mesure d'expliquer pourquoi on n'avait pas publié de manifeste avant-gardiste dès les premières parutions de *Contimporanul*, afin de marquer – comme les stratégies avant-gardistes l'exigeaient – le programme idéologique de la revue. Avec deux années de retard, le *Manifeste activiste...* a néanmoins vu le jour. Les témoignages que nous venons d'exposer pourraient expliquer non seulement le retard de la parution du premier manifeste à Bucarest, mais aussi « la rareté » de cette forme de littérature artistique dans l'espace de l'avant-garde roumaine. C'est probablement Marcel Iancu lui-même qui devait l'avoir

« proscrite ». À la lumière des deux témoignages que nous venons de citer, nous sommes tenté d'imaginer Marcel Iancu comme une sorte de « pape » de « l'art nouveau », venu à Bucarest dans le but précis de propager cet art à partir de 1922. Même après la parution du manifeste proprement dit – *Le manifeste activiste...* –, le rôle de ce texte programmatique allait bientôt être repris par certaines formes substitutives. De cette manière, le terme « manifeste » pouvait être évité, et sa résonance – considérée, peut-être, trop incendiaire ou dangereuse – mise en sourdine. Cinq mois après la parution du *Manifeste activiste...*, dans les pages du numéro unique de la revue *75 HP*, le poète Ilarie Voronca allait publier son *Aviogramme au lieu de manifeste*¹⁶ (Fig. 6), texte rédigé non pas dans un esprit dadaïste, comme cela aurait semblé normal, vu la participation consistante de Tzara et de Marcel Iancu au mouvement Dada, mais bien dans une manière futuriste. Nous croyons que la « réticence » de l'avant-garde roumaine par rapport à l'idée de manifeste doit être entièrement mise sur le compte de Marcel Iancu. C'était lui qui avait reproché aux dadaïstes – qu'il confondait, selon le témoignage signalé par Béhar, avec les surréalistes – l'élaboration des « théories délirantes », or, il ne faut pas oublier que « l'idiotie pure » – pour revenir à la formule utilisée dans la correspondance Vinea–Tzara – a pu trouver son expression grâce à l'un des plus incendiaires manifestes dadaïstes, *Le manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*. Il ne faut pas oublier qu'à l'exception de Tzara, Marcel Iancu était le seul artiste de Roumanie qui, à Zürich, avait vécu l'expérience du dadaïsme précoce et, en même temps, militant. Son refus était donc fondé sur une connaissance directe des événements de Zürich. Ion Vinea n'était que l'heureux propriétaire d'un « cœur dadaïsant », formule que l'on peut interpréter comme une promesse faite à Tzara d'embrasser un jour le dadaïsme, mais qu'il n'a jamais tenue. Même si, rétrospectivement, Marcel Iancu se présentait lui-même sous les traits d'un dadaïste auto-renié, il passait pour

l'unique possesseur du « brevet » des actions authentiquement avant-gardistes, comprises dans leur dimension générique. Il le reconnaît lui-même lorsqu'il affirme qu'il « avait décidé de chercher son propre chemin et de revenir, en tant que missionnaire du nouvel art, dans son pays natal ». Dans le langage des avant-gardistes roumains, « l'art nouveau » n'était rien d'autre que « l'art d'avant-garde ». À Bucarest, la prééminence de Marcel Iancu était assurée par le fait qu'à ce moment-là, Tzara n'était pas présent pour pouvoir influencer les choses, de quelque manière que ce fût. D'ailleurs, selon une lettre qu'il avait expédiée de Roumanie à Francis Picabia, il n'avait aucune envie d'être présent ou d'agir sur la scène artistique bucarestoise :

« Je suis depuis hier soir à Bucarest, je pars ce soir à la campagne et je ne désire que retourner, soit à Paris, soit autre part. Les Balkans et la mentalité d'ici me dégoûtent profondément [...]. Je crois que je ne pourrai rien travailler ici. Il fait trop chaud. Ç'aurait été peut-être mieux de ne pas partir du tout. Je m'ennuie ici *horriblement*, et je ne suis que pour vingt-quatre heures à Bucarest »¹⁷.

Une étude plus approfondie consacrée aux revues roumaines d'avant-garde révélera l'influence croissante de Tzara, qui semble atteindre une sorte d'apogée dans la construction plastique, ainsi que dans la structure conceptuelle de la revue *75 HP*, parue à Bucarest en novembre 1924 (Fig. 7). Dans ses pages, « l'idiotie pure » – pour

AVIOGRAMA (IN LOC DE MANIFEST)

HERMETIC SOMNUL LOCOMOTIVEI PESTE BALCOANE EQUATOR
PULSEAZĂ ANUNȚ VAST **TREBUIE** DINAMIC SERVICIU MARITIM
ARTISTUL NU IMITĂ ARTISTUL CREIAZA
LINIA CUVÂNTUL CULOAREA PE CARE N'O GĂSEȘTI IN DICȚIONAR
VIBREAZĂ DIAPAZON SECOLUL
HIPISM ACSENSOR DACTILO-CINEMATOGRAF

INVENTEAZĂ INVENTEAZĂ

ARTA SURPRIZA
GRAMATICA LOGICA SENTIMENTALISMUL CA AGĂȚĂTOARE DE RUFEE
PE FRÂNGHII CHIAMĂ INPĂRĂȚIA AFIȘELOR LUMINOASE
CHERRY-BRANDY VIN TRANS-URBAN CĂI FERATE CEA MAI
FRUMOASĂ POEZIE: FLUCTUAȚIA DOLARULUI
TELEGRAFUL A ȚESUT CURCUBEE DE SĂRMĂ

IRADIATOR DECLANȘEAZĂ STIGMAT **a c d** ALFABET DENTAR
STENOGRAFIE ASTRALĂ SĂ VIE
SÂNGERAREA CUVÂNTULUI
METALIC LEPĂDAREA FORMU-
LELOR PURGATIVE ȘI CÂND
FORMULĂ VA DEVENI CEEACE
FACEM NE VOM LEPĂDA ȘI DE
NOI IN AERUL ANESTEZIAT
CABLOGRAME CÂNTĂ DIASTOLA STELELOR DEVALIZAT GÂNDUL
PIANUL MECANIC SERVEȘTE CAFEAUA CU LAPTE ELEGANT
O! RECITĂRILE O! SERBĂRILE DE BINEFACERE UN PERMIS DE SINUCIDERE
3 DINARI TROTUARUL ȘI-A PLOMBAT DINȚII IN SPIRALĂ

CETITOR DEPARAZITEAZA-TI CREIERUL

75HP.

Fig. 6 – Aviogramme au lieu de manifeste (page de la revue *75 HP*).

citer de nouveau Ion Vinea – n’était pas une intruse quelconque, mais, habilement camouflée sous l’apparence de « l’humour dadaïste », elle s’était installée « comme chez soi », dans les pages de ce numéro unique de la revue. Il faut remarquer que la « pictopoésie »¹⁸ (**Fig. 8**), inventée grâce aux efforts créateurs des deux initiateurs de la revue – le peintre Victor Brauner et le poète Ilarie Voronca –, reproduite dans les pages de la revue, semble être une œuvre graphique, un simple collage. Mais considérée de plus près, dans l’exposition¹⁹ ouverte en octobre-novembre 1924 à Bucarest, à la Maison d’Art (sic !), elle se présentait sous la forme d’une peinture de chevalet traditionnelle sur toile. Au lieu de livrer des images réalistes, imitatives, que tout regardeur attendait, elle était couverte d’un bric-à-brac de mots, « ramassés » selon la « règle de création » de nature aléatoire, statuée par Tristan Tzara dans son *Manifeste sur l’amour faible et l’amour amer*. Autrement dit – à la différence de *Contimporanul*, où « la censure » de Marcel Iancu s’exerçait probablement avec une vigilance accrue, car l’ex-dadaïste avait un mot décisif à dire dans la politique éditoriale de la revue –, avec la parution de *75HP*, l’avant-garde roumaine devient perméable par rapport aux facteurs de nature iconoclaste tels que l’irrationnel et l’absurde, déjà clamés dans le manifeste futuriste de 1909²⁰, mais qui n’étaient pas en mesure d’influencer de manière décisive la poétique avant-gardiste avant la publication, en 1920, du *Manifeste sur l’amour faible et l’amour amer*. Voici que « les mauvaises plaisanteries » – pour citer Marcel Iancu – faisaient leur entrée sur la scène avant-gardiste bucarestoise. L’influence de Tzara se manifesterait aussi dans l’ambiance de la revue *Integral*, ensuite dans les pages de la revue *unu*, à travers des avant-gardistes comme Victor Brauner et Ilarie Voronca (**Fig. 9**). Comme nous l’avons déjà remarqué, le poète et le peintre avaient affirmé leur dadaïsme d’une manière convaincante, lors de leur expérience « pictopoétique », déployée dans les pages de

la revue *75HP*. Pourtant, la revue *unu*, sous la direction de Sașa Pană, fera place de plus en plus à l’esprit surréaliste. On perçoit dans ses pages, même en sourdine, la dispute entre Tzara et Breton, à la suite du « Congrès de Paris » dont André Breton avait été l’initiateur²¹ et qui allait permettre au futur idéologue du mouvement surréaliste de miner le dadaïsme « de l’intérieur ». Avec l’installation de Tzara à Paris, en janvier 1920, Dada commençait sa carrière parisienne, or Breton comptait parmi les dadaïstes parisiens « de la première heure ». Une photo datant du 27 mars 1920 le représente, à la Maison de l’Œuvre, en homme-sandwich récitant le *Manifeste Dada* de 1918, l’« Évangile » de tout dadaïste (**Fig. 10**).

Dans le contexte de l’influence croissante exercée par Tzara au sein de l’avant-garde roumaine, à partir de 1924, va se produire la division des avant-gardistes en plusieurs « camps ». Une lettre de Milița Petrașcu adressée à Constantin Brâncuși illustre clairement le phénomène de ségrégation²², manifesté, il est vrai, uniquement en tant que tendance. En réalité, « l’osmose » a agi de manière constante, en guidant l’activité avant-gardiste bucarestoise sur la voie de « l’intégralisme », un mouvement préparé dans les « rédactions » des revues *Contimporanul*, *75HP* et *Integral*. Dans la perspective de « l’intégralisme », les revues mentionnées n’étaient qu’en apparence concurrentes. Le projet allait prendre la forme d’une ambitieuse et sans doute utopique « synthèse des arts », en mesure de conférer à l’avant-garde roumaine un caractère original et à la fois éclectique²³. Son « éclectisme » supposé est, selon notre opinion, le résultat normal d’un processus dialectique, facilité par le phénomène de la perméabilité et de l’osmose. Le titre et le contenu de la revue *75 HP* – publication qui marque un tournant dans l’évolution des événements avant-gardistes en Roumanie – mettent en évidence justement la dialectique évoquée. Si le « horse-power » sur le frontispice de la revue et

« l'aviogramme » de ses pages témoignent d'une certaine ascendance futuriste, le « décalogue de l'admissibilité à 75 HP » (Fig. 11) – dont nous avons parlé à une autre occasion²⁴ – parle le langage inconfondable du dadaïsme enclin vers l'absurde, l'irrationnel et l'iconoclaste. « La perméabilité » et « l'osmose » ont peut-être été favorisées par une excessive mobilité des représentants de l'avant-garde roumaine, qui passaient facilement d'une rédaction à l'autre, en offrant leurs « services » à diverses revues²⁵. En fait, les programmes de ces revues n'étaient pas contradictoires, puisque la compétition signalée par Milița Petrașcu n'était qu'une agitation à la surface des événements avant-gardistes bucarestois, sans jamais atteindre leurs profondeurs. Grâce au phénomène « osmotique », l'avant-garde roumaine a agi comme un tout et, dans l'intervalle 1924-1925, de proche en proche, en suivant les lignes de force d'une synthèse artistique *sui generis*, qu'Ilarie Voronca, dans un article programmatique à valeur de manifeste, a nommée « intégralisme »²⁶ (Fig. 12). À notre avis, la responsabilité pour le projet intégraliste n'appartient pas seulement à la revue *Integral*, mais à toutes les publications avant-gardistes déjà citées, qui – dans l'intervalle mentionné – ont agi d'une manière synergique²⁷.

En parcourant les deux témoignages – celui de Michel Sanouillet et celui signalé par Henri Béhart – nous avons pu voir comment Marcel Iancu se singularise dans le paysage avant-gardiste roumain, car il refuse nettement au binôme « irrationnel – absurde » la qualité de « moteur » de l'iconoclastie avant-gardiste. Il faut noter que des syntagmes comme « nihilisme sans issue » et « plaisir du non-sens » – porteurs en eux-mêmes des germes de l'iconoclastie, propre à toute avant-garde – n'étaient pas d'origine dadaïste ou surréaliste, comme devait l'avoir imaginé Marcel Iancu à partir de 1920. Tout au contraire, « les germes » de telles formulations – signalant des attitudes qui ultérieurement allaient quitter la sphère de la théorie pure, pour agir

effectivement, d'une façon réelle et parfaitement tangible – se laissent découvrir dès 1909, dans *Fondation et Manifeste du futurisme*, l'archétype de tout manifeste avant-gardiste. Dans ses pages, les avant-gardistes roumains trouvent des formules comme : « Sortons de la Sagesse », ou « Donnons-nous à manger à l'Inconnu, non pas par désespoir, mais simplement pour enrichir les insondables réservoirs de l'Absurde ! »²⁸. Nous suggérons que c'est à partir de ce manifeste marinettien que de telles formulations passent dans les manifestes dadaïstes²⁹. Autrement dit, pour Tristan Tzara, le manifeste de Marinetti était un véritable « gisement d'idées », qui n'attendait qu'à être exploité. En paraphrasant tout simplement les mots de Tzara dans le premier manifeste dadaïste, nous allons affirmer que « sur les territoires du futurisme, eux, les dadaïstes, ont jeté leur ancre dans la terre grasse »³⁰.

En 1920 et ensuite en 1921, lorsque Marcel Iancu et Tristan Tzara se trouvaient à Paris – le second dans le but d'offrir au dadaïsme une scène d'une audience plus large et plus illustre –, les faits que nous analysons étaient en pleine évolution, trop vivants et trop proches pour que les confrères de Tzara, à Zürich, aient pu les évaluer de manière objective. Et nous pensons, sans doute, à Marcel Iancu qui, à ce moment-là, était à la recherche d'un autre type d'avant-gardisme, que nous allons qualifier de « constructif » et « bien tempéré ». C'est précisément la forme que *Contimporanul* va encourager dès le moment de sa parution, de manière quasi insaisissable dans les premiers numéros, ensuite d'une manière plus audacieuse, pour revenir – de temps à autre – à une attitude timorée, hésitante, étrangère à l'esprit avant-gardiste. La situation se prolongera jusqu'en mai 1924, moment de la parution du *Manifeste activiste adressé à la jeunesse*, le premier et, peut-être, le seul manifeste avant-gardiste authentique paru dans l'espace roumain. À une nouvelle lecture du témoignage ultérieur de Marcel Iancu –



Fig. 7 – Couverture de la revue 75 HP (linogravure par Victor Brauner).



Fig. 8 – Manifeste de la Pictopoésie (page de la revue 75 HP).

extrait d'un catalogue édité en 1953, cité par Henri Béhar³¹ –, on peut constater que les « péchés » que Marcel Iancu met sur le compte des « surréalistes en herbe » portent, en réalité, la « marque » du dadaïsme parisien et de Tristan Tzara. En corroborant le témoignage de Marcel Iancu de 1953 – signalé par Henri Béhar – avec celui de Michel Sanouillet on pourrait clarifier ce problème assez épineux³². Dans le témoignage de Marcel Iancu cité par Michel Sanouillet on parle d'un « nihilisme sans issue », pratiqué par les « lettrés du groupe ». Nous nous rappelons qu'une fois arrivé à Paris, à la gare de Lyon, le 17 janvier 1920, Tristan Tzara trouve un abri dans l'appartement de Francis Picabia, rue Emile Augier, où – le jour même – il est visité par un vrai « comité d'accueil », formé des écrivains groupés autour de la revue *Littérature*, qui allaient bientôt devenir des militants dadaïstes et les protagonistes des premières manifestations Dada à Paris. Parmi les premiers à l'accueillir et à faire sa connaissance il y avait – à part son hôte, Francis Picabia –, André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon et Philippe Soupault, qui l'avaient soutenu au cours des manifestations Dada de Paris³³. Mais ils allaient bientôt s'éloigner de « l'esprit Dada », en trahissant leur mentor – Tristan Tzara – dès que l'occasion s'en est présentée. André Breton, tout comme Francis Picabia – le même qui, par une correspondance intense ayant débuté en 1918, avait déterminé Tzara à quitter Zürich pour Paris – furent les premiers à manifester une telle tendance centrifuge. « L'occasion » allait être provoquée par André Breton lui-même, par l'invention en 1922 du « Congrès de Paris ». Cette structure visait à diluer et, par conséquent, à rendre inefficace l'action dadaïste par l'inclusion, dans le « congrès », de « toutes les tendances »³⁴. Dans la perspective des présentes considérations – ayant précisément pour objet le phénomène de la perméabilité et de l'osmose des avant-gardes –, « le Congrès de Paris » n'était

qu'un « milieu transformateur » ou un « filtre » par l'intermédiaire duquel le dadaïsme parisien était appelé à alimenter le réservoir d'idées et de personnalités du futur mouvement surréaliste. Cette stratégie n'est pas passée inaperçue dans les milieux avant-gardistes bucarestois. Et nous pensons surtout à l'article d'Illarie Voronca intitulé *Surréalisme et intégralisme* dans lequel l'auteur dénonce – ne serait-ce que d'une façon allusive – « les malversations » de Breton³⁵. Bien que Voronca n'ait pas eu l'intention de rédiger un manifeste au sens propre du terme, cet article joue – selon nous – le rôle d'un vrai texte programmatique, apte à engendrer un nouveau mouvement artistique au cœur même de l'avant-garde roumaine. Et il importe peu que ce mouvement ait été utopique, comme nous essaierons de le démontrer au cours des présentes considérations. Voilà tout autant de raisons pour lesquelles nous plaçons *Surréalisme et intégralisme* parmi les rares manifestes produits par les groupes avant-gardistes roumains.

En revenant à l'attitude de Marcel Iancu – qui, de retour en Roumanie, pense à réanimer l'activité artistique –, nous observons que « le nihilisme sans issue » pratiqué par « les surréalistes en herbe » n'était que la composante « irrationnelle » et en même temps « absurde » du dadaïsme parisien (**Fig. 13**). Les « surréalistes » dont parle Marcel Iancu sont les dadaïstes parisiens eux-mêmes – avec Breton comme chef de file –, ceux qui avaient soutenu Tzara au moment de son début parisien, mais qui l'avaient quitté peu après. D'ailleurs, l'année 1921, lorsque Marcel Iancu se trouvait à Paris, représente le moment d'apogée du dadaïsme parisien. Déjà en janvier 1920, à Paris, au moment où l'on attendait que Tristan Tzara arrive de Zürich, Marcel Iancu ne fait pas une bonne impression dans les milieux avant-gardistes parisiens, représentés, à ce moment-là, par André Breton et Francis Picabia. Voici ce que Breton écrivait à ce dernier, le 9 janvier

1920, quelques jours seulement avant l'arrivée de Tzara 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 »³⁶.

Voilà donc des raisons suffisantes qui auraient pu déterminer Marcel Iancu – directeur de *Contimporanul*, à côté de Ion Vinea – à bloquer, autant que faire se pouvait, « la voie du dadaïsme » dans les pages de la revue. Ion Vinea était apparemment au courant de tout cela. Dans la lettre qu'il envoie à Tzara le 4 juillet 1921 il laisse entendre qu'il avait connaissance du

refroidissement des relations entre son correspondant et Marcel Iancu³⁷.

Ces circonstances suffisent, à elles seules, pour expliquer le court-circuitage du dadaïsme par les avant-gardistes bucarestois, au moment où *Contimporanul* préparait un changement de stratégie, en renonçant à son avant-gardisme « bien tempéré » – qu'il avait promu dès sa parution – en faveur d'une attitude avant-gardiste plus radicale. Nous croyons pouvoir identifier une telle attitude dans la décision des responsables de *Contimporanul* de munir le mouvement avant-gardiste bucarestois – même tardivement – d'un premier texte programmatique, dont le titre comportait précisément le mot « manifeste ».



Fig. 9 – Ilarie Voronca et Victor Brauner en 1924.



Fig. 10 – André Breton en homme-sandwich, à la Maison de l'Œuvre, le 27 mars 1920.



Fig. 13 – Les dadaïstes parisiens, collaborateurs de la revue 391 – au premier rang, Tristan Tzara, Céline Arnaud, Francis Picabia et André Breton (photo d'époque, années '20).

En approfondissant davantage notre analyse, nous arrivons à la conclusion qu'au moment de sa radicalisation, l'avant-garde roumaine était – pour la première fois peut-être – à la recherche d'un modèle bien distinct, qu'elle était disposée à assumer. Selon notre conviction, c'est précisément vers le mouvement futuriste qu'elle se dirigeait, cédant instinctivement aux impulsions d'un « tropisme » qui nous semble justifié et tout naturel.

Arrivé en Roumanie en 1930, Filippo Tommaso Marinetti est célébré avec faste (Fig. 14). À cette occasion, la revue *Facla* consacre un espace généreux à sa présence à Bucarest et au futurisme en général. Marcel Iancu signe un bref mais consistant article, suggestivement intitulé *Notre futurisme*. Même à l'époque – c'est-à-dire sans bénéficier du « recul » historique –, le lecteur de l'article devait éprouver un certain sentiment de surprise, en apprenant que l'avant-garde bucarestoise se confondait, tout simplement, avec une forme de futurisme. En écrivant son article, Marcel Iancu se place dans une perspective rétrospective, découvrant dans le mouvement futuriste la vraie source de

l'avant-garde bucarestoise. Mais celle-ci est porteuse – selon Iancu – de sa propre spécificité. Voilà pourquoi l'auteur insère dans le titre même de son article le syntagme « notre futurisme ». Il semble que l'auteur soit prêt à accepter l'idée d'un futurisme « naturalisé ». Vu l'importance de l'article, nous allons le reproduire intégralement :

« Selon Ruskin, si Marinetti n'avait pas tué la tristesse, l'évanouissement de l'art se serait propagé dans le monde entier.

Aux regrets, aux lamentations, à la mélancolie et au désespoir il opposait l'optimisme et le présent de la vie, en créant, à l'aide d'éléments vivants, l'art futuriste. La phalange révolutionnaire a entamé alors un combat noble et généreux qui a libéré la sensibilité et le verbe de l'homme moderne :

Le futurisme a donné une place d'honneur au courage et au droit inaliénable de la jeunesse.

Le futurisme a libéré l'art enfermé dans les bibliothèques et les musées.

Le futurisme a transformé l'art en action, lui a donné une nouvelle force, ainsi il est devenu un stimulant de la vie.



Fig. 14 – Filippo Tommaso Marinetti, fêté par les avant-gardistes roumains en 1930.

Le futurisme met en valeur la création, l'inédit, la sensation et la nouvelle expression dans l'art.

Le futurisme proclame dorénavant l'art comme guide de la vie, l'artiste se chargeant de la responsabilité du bonheur humain.

Notre futurisme a ses propres particularités : Nous n'avons pas publié de manifestes parce que personne ne les lit.

Nous n'avons pas mené de combat de rue, parce que tout le monde est moderniste.

Nous n'avons pas amené la poésie dans la rue, parce que nous vivons selon un rythme retardé.

Notre fronde n'a jamais dépassé l'ironie et la subversion.

Nous nous sommes permis le luxe de l'exubérance, des tempéraments libres et de la sincérité pour ne pas perdre notre tenue.

Nous n'avons pas donné libre cours à notre révolte parce que nous avons été éduqués à l'école du scepticisme.

Nous n'avons pas professé ouvertement l'amour du verbe, l'amour de la forme parce qu'il est 'honteux' d'avouer ses sentiments.

Nous n'avons pas connu la joie de la victoire parce que nous sommes perpétuellement entourés de la même admiration 'muette'.

Nous n'adorons pas nos idoles parce que nous sommes 'adorés' par tous nos détracteurs.

Nous ne faisons aucune profession de foi, parce que nous fuyons 'le ridicule'. Chez nous, il est 'honteux' de croire à quelque chose : c'est une attitude intellectuelle. Pourtant, c'est le futurisme qui a été notre école. C'est lui qui nous a animés avec la force du symbole, comme toutes les avant-gardes. C'est à la source de ses idées que nous avons grandi, que nous avons renforcé notre élan.

Le futurisme créateur, optimiste, iconoclaste est bien notre futurisme »³⁸.

Une lecture même superficielle nous permet de constater que l'article comporte deux « volets ». Dans le premier, Marcel Iancu fait l'éloge du mouvement futuriste en connaissance de cause, en tant que lecteur attentif du manifeste de Marinetti. Sont évoquées les séquences iconoclastes du texte *Fondation et manifeste du futurisme*, car l'auteur de l'article affirme que « Le futurisme avait libéré l'art de la gangue des bibliothèques et des musées ». Il n'est pas difficile d'y découvrir une allusion directe à l'invitation de Marinetti à incendier les bibliothèques et à inonder les musées : « Boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées!... Oh ! Qu'elles nagent à la dérive les toiles glorieuses ! »³⁹. Il est sans doute intéressant d'observer que, dans son analyse, Iancu joint la séquence à signification iconoclaste concernant les musées et les bibliothèques à celle qui exalte la valeur de l'action au cours de l'acte créateur, en renvoyant – directement, paraît-il – à un certain fragment du manifeste futuriste : « Admirer un vieux tableau c'est verser notre sensibilité dans une urne funéraire, au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d'action »⁴⁰. Enfin, il faut remarquer que, dans cet éloge du futurisme, Iancu n'oublie pas de rappeler que, dans la perspective de « l'axiologie » futuriste, la jeunesse était

considérée comme une valeur autonome, qui devait être appréhendée « en soi ». L'idée était déjà présente dans le manifeste de Marinetti : « Les plus âgés d'entre nous ont trente ans, et pourtant nous avons déjà gaspillé des trésors de force, d'amour, de courage et d'âpre volonté, à la hâte, en délire, sans compter, à tour de bras, à perdre haleine »⁴¹. Compte tenu de ce parallélisme, qui semble évident à une simple lecture des deux textes, nous croyons qu'il n'est pas hasardeux d'affirmer que Iancu avait écrit son article en pleine connaissance de cause, ayant le manifeste futuriste sous les yeux et – pour ainsi dire – à portée de sa main.

Le deuxième « volet » de l'article est consacré à la variante roumaine du futurisme, à « notre futurisme » – pour reprendre la formule figurant dans le titre choisi par Iancu –, c'est-à-dire à l'avant-garde roumaine proprement dite, à la construction de laquelle Iancu avait contribué de son plein gré et de toutes ses forces⁴², tout en s'engageant parfois dans des disputes, comme, par exemple, celle dirigée contre Tzara – dont nous venons de parler – ou bien celle visant Max Herman Maxy, évoquée dans la lettre que Mihaela Petrașcu avait adressée à Brâncuși.

Selon Iancu et ses adeptes de Bucarest, l'art d'avant-garde est la même chose que « l'art nouveau ». « Notre futurisme » est donc une forme tardive porteuse du même contenu, signifiant « art roumain d'avant-garde » et en même temps « art nouveau ». Le syntagme « notre futurisme » peut être interprété comme un hommage tardif à Marinetti, à l'occasion de sa visite à Bucarest, en 1930, mais, en même temps, elle peut être une reconnaissance ouverte des origines futuristes de l'avant-garde roumaine et, peut-être, de toutes les avant-gardes, y compris celle occidentale. Selon Iancu, les deux avant-gardes – roumaine et occidentale – tenaient du futurisme, mouvement qui avait offert son modèle à tous les mouvements iconoclastes, contestataires, qui allaient engendrer le phénomène connu sous la dénomination d'« avant-garde historique ». Marcel Iancu

s'était peut-être rappelé un certain épisode de Zürich, dont le souvenir nous est parvenu grâce à Raoul Hausmann – épisode déjà évoqué au cours des présentes considérations – qui affirmait que Tzara « voulait surpasser le futurisme en retournant contre celui-ci ses propres armes et faire mariner Marinetti dans son propre jus »⁴³. En tant que dadaïste actif à Zürich, Marcel Iancu était au courant, paraît-il, des intentions et des stratégies de Tzara. Une interprétation plus nuancée de ces stratégies datant du « dadaïsme de la première heure » permettra de dévoiler les origines futuristes du dadaïsme zurichois.

En examinant le deuxième « volet » de l'article de Marcel Iancu, on notera que l'auteur analyse les difficultés auxquelles tout initiateur du phénomène avant-gardiste devait se confronter dans un milieu provincial, marqué par une culture et des habitudes traditionalistes. Il devient clair, à une lecture attentive de ce deuxième fragment du texte de Iancu, que l'ambiance culturelle bucarestoise de l'époque était opaque ou réfractaire mais non pas hostile aux manifestations avant-gardistes. Pour un connaisseur des stratégies avant-gardistes, fondées presque exclusivement sur l'opposition du public et – par extension – de la société, une telle situation était tout ce qu'il pouvait y avoir de pire, le « moteur » même de toute action et de tout message avant-gardiste étant ainsi grippé. Les informations sur le vernissage de l'exposition internationale organisée par *Contimporanul* en 1924 recréent l'atmosphère « dadaïste » de cet événement, mais sans aucune allusion à la réaction du public – enthousiasme ou opposition. À en juger d'après le tapage de nature dadaïste, propre au vernissage⁴⁴, il semble que les organisateurs aient misé, justement, sur la réaction d'opposition des visiteurs. Pourtant, selon le publiciste, écrivain, puis diplomate Eugen Filotti⁴⁵, qui a prononcé le discours d'ouverture lors du vernissage, au lieu de manifester sa désapprobation d'une manière violente, en donnant, spontanément, libre cours à la colère – comme c'était le cas des manifestations dadaïstes à Paris⁴⁶ –, le public bucarestois a manifesté plutôt une curiosité prudente : « Il y

a bien longtemps qu'aucune exposition d'art n'a attiré un public aussi nombreux que celle organisée par *Contimporanul*. Et l'intérêt objectif, l'analyse attentive, la curiosité de ce public sont symptomatiques pour une évolution du goût qui se fait lentement, mais d'une manière de plus en plus perceptible. C'est, peut-être, plutôt l'expression du dégoût pour le pompiérisme sans fin des expositions ordinaires, que la totale compréhension de l'art révolutionnaire »⁴⁷. C'est peut-être à cette attitude prudente – qu'il perçoit, sans l'affirmer ouvertement, comme réfractaire ou opaque – que fait allusion Marcel Iancu lorsqu'il affirme que : « Nous n'avons pas publié de manifestes parce que personne ne les lit », ou « Nous n'avons pas donné libre cours à notre révolte parce que nous avons été éduqués à l'école du scepticisme ». Finalement, nous constatons que Marcel Iancu reconnaît dans le futurisme non seulement les origines de l'avant-garde roumaine, mais aussi celles de toute avant-garde : « [il] (le futurisme, *n.n.*, *C.-R.V.*) nous a animés avec la force du symbole, comme toutes les avant-gardes ».

Si l'on considère les activités avant-gardistes dans cette perspective, la décision prise par les organisateurs de l'exposition de *Contimporanul* d'« éviter » ou de « court-circuiter » le dadaïsme ne nous semble pas totalement injustifiée ou insensée, étant donné que l'action dadaïste ne fait que pousser le futurisme vers ses conséquences ultimes, culminant avec le retournement antithétique contre soi-même⁴⁸.

Ce que les initiateurs de *Contimporanul* ont évité, c'est peut-être une simple « hypertrophie » du futurisme. Pourtant, pour être parfaitement objectifs, nous devons admettre que, par rapport au dadaïsme, le futurisme ne manifestait, lui non plus, aucune « vocation constructive », comme Marcel Iancu l'aurait imaginé, ou du moins souhaité, dans ses convictions à la fois sereines et genuines, que nous pouvons seulement supposer comme étant de nature classique. À en juger d'après un fragment du manifeste de Marinetti de 1909, on pourrait affirmer exactement le contraire,

du moment que l'idéologue du futurisme suggère, par ses exhortations, une attitude nettement tournée vers la déconstruction : « À vous les pioches et les marteaux! Sapez les fondements des villes vénérables! »⁴⁹.

Notons encore que Jules Romains, dans une lettre adressée à Marinetti, reconnaissait dans le tremblement de terre de 1908 – qui avait affecté les deux bords du détroit de Messine – une véritable « recrue » futuriste, que les adeptes du mouvement auraient dû revendiquer dès le début⁵⁰. Par conséquent, « le constructivisme » encouragé par Marcel Iancu aurait dû – au moins théoriquement et pour des raisons de conséquence – éviter non seulement le dadaïsme, mais aussi le futurisme, en reprenant ainsi les caractéristiques d'un modernisme plus tempéré, orientation qui est d'ailleurs facilement reconnaissable dans les édifices bâtis par Iancu à Bucarest (**Fig. 15**). Si « le modèle futuriste » a néanmoins été accepté, comme l'article de Iancu le laisse entendre, cela est dû, peut-être, à une sorte de nostalgie, subitement ressentie par les avant-gardistes bucarestois, désireux d'avoir, eux aussi, un manifeste auquel se rapporter. Vu que quelques mois seulement séparaient la parution du *Manifeste activiste...* de l'exposition internationale du *Contimporanul* (**Fig. 16**) – programmée pour le mois de décembre –, il n'est pas du tout exclu qu'en publiant leur manifeste, les avant-gardistes bucarestois se préparaient en vue de cet événement, ayant opté finalement pour une plus ferme affirmation de leur identité. Une identité qu'on avait négligée jusqu'au moment de la parution du *Manifeste activiste...* Mais une fois découverte et affirmée, elle allait les distinguer nettement de leurs invités à l'exposition internationale. Cette « quête de l'identité » nous semble fort probable, puisque l'exposition avait été conçue par les organisateurs Ion Vinea, Marcel Iancu et Max Herman Maxy – le dernier figurant dans le catalogue en qualité de « commissaire de l'exposition » – comme un amalgame d'orientations. L'avant-garde et le modernisme – difficiles à dissocier à cette époque-là – coexistaient pêle-mêle sur les

cimaises. La composition éclectique de l'ensemble de l'exposition est confirmée par les organisateurs eux-mêmes. Ainsi, s'adressant à Constantin Brâncuși pour l'inviter à s'associer à eux, Marcel Iancu et Ion Vinea écrivaient : « Nous vous prions au nom de tout le mouvement moderne qui mène un combat difficile au pays de nous accorder votre aide et votre précieux concours. 1) Nous vous prions de nous envoyer en temps utile une photographie gravure critique, enfin, tout ce qui vous plaira afin que nous puissions tirer orgueil de votre collaboration. 2) Notre groupe organise la première exposition moderne et nous vous prions de nous envoyer pour le mois de Décembre quelques pièces, dessins ou photographies, n'importe quoi, au sujet desquels nous assumons notre entière responsabilité. On ne peut pas concevoir une exposition des cubistes, suprématises et constructivistes sans vous. Dans l'attente de votre réponse, nous vous adressons nos vifs remerciements. Marcel Iancu et Ion Vinea, 29 rue de la Trinité, Bucarest »⁵¹.

On comprend de cette lettre que l'exposition allait s'installer, du point de vue stylistique, au point de jonction – selon nous, imaginaire – du cubisme, du suprématisisme et du constructivisme. Il n'y a, dans cette correspondance, aucune allusion au futurisme ou au dadaïsme. Rapportée à l'attitude sélective des avant-gardistes roumains et de Marcel Iancu en particulier, l'omission nous semble significative en soi. Il est possible que cette énumération de mouvements artistiques eût un simple but incantatoire, pour déterminer le sculpteur à se joindre à l'effort des organisateurs, n'étant donc pas un miroir fidèle des futures intersections stylistiques sur les cimaises⁵². De toute façon, l'exposition se voulait d'avant-garde, ce qui est évident également dans les témoignages dont on dispose sur le vernissage⁵³. En même temps, il ne faut pas oublier que 1924 est l'année où les avant-gardistes roumains, sans aucun rapport avec les revues autour desquelles ils gravitaient, s'étaient engagés dans un projet ambitieux

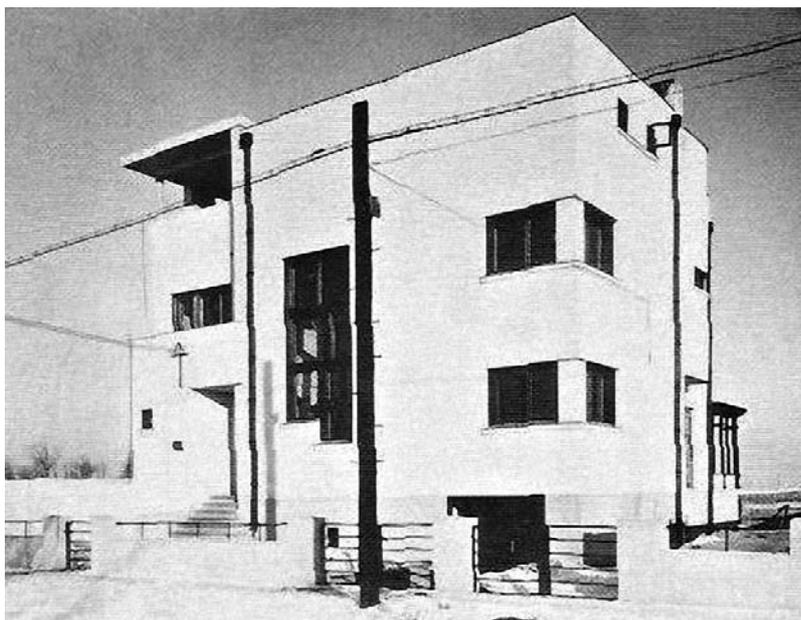


Fig. 15 – Marcel Iancu, Maison Wexler, Bucarest (photo d'époque).



Fig. 16 – Couverture de la revue *Contimporanul*, annonçant l'exposition internationale de décembre 1924.

qui allait conduire – ne fût-ce que d'une manière utopique – à une synthèse de tous les arts. L'idée est déjà présente dans les pages du *Manifeste activiste...* (Fig. 17) : « [...] nous voulons supprimer l'individualisme comme but, pour aspirer à l'art intégral ». Pour la première fois, non seulement dans l'avant-garde roumaine, mais aussi – à notre connaissance – dans l'avant-garde européenne, des « paramètres » que nous considérons comme spécifiquement avant-gardistes, tels « le collectivisme créateur » et « l'œuvre collective », étaient transformés en desiderata dignes d'être suivis et mis en œuvre, et cela au niveau programmatique, en les stipulant dans le texte d'un manifeste. Ajoutons qu'un tel programme a été suivi de manière conséquente par les avant-gardistes roumains dans l'intervalle mai 1924 – mars 1925, quels que fussent les groupes dont ils faisaient partie et les revues au service desquelles ils se trouvaient⁵⁴.

Afin de déchiffrer plus facilement les empreintes laissées par le futurisme dans le premier manifeste avant-gardiste publié dans une revue bucarestoise, nous en reproduisons le texte intégralement :

« MANIFESTE ACTIVISTE
ADRESSÉ À LA JEUNESSE

À bas l'Art

Car il s'est prostitué !

La poésie n'est qu'un pressoir pour la glande lacrymale des filles de tout âge ;

Le théâtre, une recette pour la mélancolie des marchands de conserves ;

La littérature, un irrigateur éventé ;

La dramaturgie, un pot aux fœtus fardés ;

La peinture, un lange de la nature, étalé dans les salons de placement ;

La musique, un moyen de locomotion dans le ciel ;

La sculpture, la science des touchers dorsaux ;

L'architecture, une entreprise de mausolées chamarrés ;

La politique, le métier des croque-morts et des courtiers ;

... La lune, une fenêtre de bordel où frappent les entretenus du banal et s'arrêtent les chétifs des fourgons de l'art.

NOUS VOULONS

le miracle du mot nouveau et plein en soi ;
l'expression plastique, exacte et rapide des appareils Morse.

DONC

mort au roman-épopée et au roman psychologique ;

que l'anecdote et la nouvelle sentimentale, le réalisme, l'exotisme, le romanesque restent l'objet des reporters habiles.

(Un bon reportage quotidien remplace aujourd'hui n'importe quel long roman d'aventures ou d'analyse)

Nous voulons le théâtre de pure émotion, le théâtre en tant qu'existence nouvelle, libérée des clichés fades de la vie bourgeoise, de l'obsession des significations et des orientations.

Nous voulons les arts plastiques, libres du sentimentalisme, de la littérature et de l'anecdote, expression des formes et des couleurs pures rapportées à elles-mêmes.

(Un appareil photographique perfectionné remplace la peinture de jusqu'à présent et la sensibilité des artistes naturalistes)

Nous voulons l'éradication de l'individualisme en tant que but, pour aspirer à l'art intégral, cachet des grandes époques (hellénisme, romanisme [l'art romain, *n.n.*, *C.R.-V.*], gothisme, byzantinisme, etc.) – ainsi que la simplification des procédés jusqu'à l'économie des formes primitives (tous les arts populaires, la poterie et les tissus roumains, etc.).

La Roumanie se construit aujourd'hui.

En dépit de tous nos partis abrutis, nous pénétrons dans la grande phase activiste industrielle.

Nos villes, les routes, les ponts, les usines que l'on va construire, l'esprit, le rythme et le style qui en découleront ne peuvent pas être falsifiés par le byzantinisme et le ludovicisme, accablés par les anachronismes.

Supprimons, par la force du dégoût propagé, les fantômes qui tremblent dans la lumière.

Tuons nos morts ! »⁵⁵.

MANIFEST ACTIVIST CATRE TINERIME

Jos Arta

căci s'a prostituat!

Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă;

Teatrul, o rețetă pentru melancolia negustorilor de conserve;

Literatura, un cistir răsuffat;

Dramaturgia, un borcan de fetuși fardați;

Pictura, un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare;

Muzica, un mijloc de locomoțiune în cer;

Sculptura, știința pipărilor dorsale;

Arhitectura, o antrepriză de mausoleuri înzordonate;

Politica, indeletnicirea ciocilor și a samsarilor

.....Luna, o fereastră de bordel la care bat întreținută banalului și poposec plâpânzii din furgoanele artel.

V R E M

minunea cavântului nou și plin în sine; expresia plastică, strictă și rapidă a aparatelor Morse.

D E C I

moartea romanului epopee și a romanului psihologic

anecdota și nuvele sentimentală, realismul, exotismul, romanescul, să rămână obiectul reporterilor scusiți

(Un bun reportaj cotidian înlocuiește azi orice lung roman de aventuri sau de analiză)

Vrem teatrul de pură emotivitate, teatrul ca existență nouă, desbărată de clișeele șterse ale vieții brgheze de obsesia înțelesurilor și a orientărilor.

Vrem artele plastice, libere de sentimentalism, de literatură și anecdotă, expresie a formelor și a ulurilor pure în raport cu ele înșile.

(Un aparat fotografic perfecționat înlocuiește pictura de până acum și sensibilitatea artiștilor naționaliști)

Vrem stărpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci (lenism) romanism, goticism, bizantinism, etc.) — și simplificarea procedeelelor până la economia formelor primare (toate artele populare, olăria și țesăturile românești, etc.)

România se construiește azi.

În ciuda partidelor buimăcite pătrundem în marea fază activistă industrială.

Orașele noastre, drumurile, podurile, uzinele ce se vor face, spiritul, ritmul și stilul ce vor decurge, nu pot fi falsificate de bizantinism, ludovicism, copleșite de anahronisme.

Să stărpim prin forța desgustului propagat, stafiile cari tremură de lumină.

Să ne ucidem morții!

Continuarea

Fig. 17 – Page de la revue *Contimporanul*, avec le Manifeste activiste adressé à la jeunesse.

Dans ce qui suit, nous nous proposons de reconstituer – ne serait-ce que de manière hypothétique – la genèse du *Manifeste activiste...* En l'absence de témoignages directs, nous nous servirons de la simple analyse de texte, corroborée avec des témoignages indirects, dont certains ont déjà été évoqués au cours des présentes considérations. On sait ainsi que Vinea connaissait les manifestes dadaïstes dès 1921. Pourtant, la formule concise, sentencieuse pour laquelle il avait opté⁵⁶ en rédigeant le *Manifeste activiste...* guide notre réceptivité vers la manière futuriste d'écriture, opposée à une certaine prolixité, présente dans le *Manifeste Dada* de 1918. Des fragments d'un manifeste de Marinetti, publiés dans *Contimporanul*, au cours de l'année 1923⁵⁷, aussi bien que la correspondance Vinea-Marinetti – dont nous connaissons l'existence⁵⁸ – peuvent renforcer l'hypothèse du « modèle futuriste » auquel Vinea s'était rapporté en tant qu'auteur du *Manifeste activiste...* Dans une lettre adressée au Belge Henry Maassen, Marinetti écrit à son correspondant, en lui expliquant comment on rédige un manifeste (**Fig. 18**) : « Ce qui est essentiel dans un manifeste c'est l'accusation précise, l'insulte bien définie. [...] Il faut donc de la violence et de la précision »⁵⁹. Étant donné que la première moitié du manifeste de Vinea n'est qu'une succession de définitions injurieuses des différents arts, afin de démontrer comment l'art – envisagé dans sa totalité – « s'est prostitué », on ne peut que constater que « l'enseignement » de Marinetti a été fidèlement suivi, non seulement par le belge Maassen, mais par Ion Vinea en personne. Nous sommes persuadé que l'exemple que Vinea prend comme modèle⁶⁰ doit être cherché dans la littérature futuriste de la première heure. Nous pensons au premier manifeste des peintres futuristes, qui – sous la forme d'une affiche – marque l'adhésion des cinq signataires⁶¹ au mouvement futuriste –, aussi bien qu'au manifeste que Marinetti a publié le 20 février 1909, dans les pages du

journal parisien *Le Figaro*. La structure même de ce « manifeste matrice », comprenant des passages importants polémiques-injurieux, suivis d'une expression apodictique, par laquelle la volonté de l'auteur est communiquée au lecteur en plusieurs points, peut être retrouvée tant dans le premier manifeste des peintres futuristes – en février 1910 – que dans le *Manifeste activiste...*

Nous considérons que certains détails de l'écriture trahissent le modèle auquel s'est rapporté Ion Vinea, même si le but des deux manifestes – celui des peintres futuristes et celui des avant-gardistes de *Contimporanul* – ne coïncide pas totalement. Tandis que l'anti-traditionalisme, envisagé comme but, est présent dès les premiers paragraphes du manifeste des peintres futuristes, dans le cas du *Manifeste activiste...*, c'est la synthèse artistique qui semble être le but final des avant-gardistes roumains. Mais il y a de nombreux points de coïncidence qui nous permettent de postuler que le premier manifeste de l'avant-garde roumaine se plie sur « le moule » offert par le premier manifeste des peintres futuristes (**Fig. 19**). Il faut d'abord observer que « les destinataires » des deux textes programmatiques appartiennent à la même génération. Le manifeste paru le 11 février 1910 à Milan s'adresse « aux jeunes artistes d'Italie », tandis que le *Manifeste activiste...* s'adresse « à la jeunesse ». Le lexique propre au manifeste de Vinea ne transmet pas seulement la violence du verbe des peintres futuristes ou le rythme saccadé d'une mitrailleuse, caractéristique pour leur texte, mais semble avoir été extrait d'un même « trésor lexical », que nous allons appeler « vocabulaire futuriste ». On trouve au cœur même du manifeste futuriste de 1910 des formulations comme : « [...] À bas les affections archéologiques de chronique nécrophile ! À bas les critiques médisants et bienveillants ! À bas les académies malades de goutte, avec leurs professeurs ivrognes et ignorants ! À bas ! »⁶².



Fig. 18 – Filippo Tommaso Marinetti (photo d'époque).



Fig. 19 – Filippo Tommaso Marinetti, entouré par quatre des signataires du Manifeste des peintres futuristes : Luigi Russolo, Carlo Carrà, Umberto Boccioni et Gino Severini (photo prise à l'occasion du vernissage de l'exposition « Les Peintres futuristes italiens », ouverte du 5 au 24 février 1912 à Paris, Galerie Bernheim-Jeune & Cie).

L'exhortation finale « à bas » peut être interprétée comme un résumé des propositions précédentes, iconoclastes et démolisseuses, énumérées « en cascade ». Autrement dit, « à bas », en tant que formule quasi-magique, incantatoire, est une contraction de toutes les formes de manifestation du traditionalisme, identifiées dans le seul but de les « détronner ». C'est de la même manière que procède Vinea. En reprenant – comme nous le pensons – l'expression « à bas » au « noyau » même du manifeste futuriste, il la place en tête de son propre manifeste. Dans le texte de Vinea, c'est toute la série des arts, accusés de « s'être prostitués », qui prend la place des « maux incurables » de la tradition – signalés dans le manifeste des peintres futuristes. Il n'est pas difficile d'imaginer que cette idée du « péché de la prostitution » a été inspirée par le même texte des peintres futuristes qui, en 1910, clamaient : « Les expositions, les concours, la critique – superficielle et jamais désintéressée – ont condamné l'art italien à la bassesse d'une véritable prostitution ! »⁶³.

Donc, en Italie, tout comme en Roumanie, c'est l'art – envisagé dans sa dimension générique – qui « s'est prostitué ». Dans le texte de Vinea, la conclusion des peintres futuristes concernant la prostitution – concise et péremptoire à la fois – est déployée d'une manière analytique, visant, tour à tour, les différents arts. À la différence des futuristes, Vinea semble avoir découvert les raisons de la « prostitution des arts » et ses ressorts intimes non pas dans la tradition considérée nocive, mais plutôt dans le rapport entre l'œuvre et le public. Il est vrai que ce rapport aurait pu être vicié durant le long exercice de la réception artistique qui, peu à peu, s'est vidé de son contenu, pareil à une monnaie, « amincie » par suite d'un usage prolongé. En accord avec cette interprétation, c'est toujours la tradition qui est rendue responsable du mal produit, même si c'est d'une manière indirecte. Le *Manifeste activiste adressé à la jeunesse* devient donc porteur d'un certain anti-traditionalisme, ne fût-ce que d'une manière camouflée. En revanche, une attitude ouvertement anti-traditionaliste

peut être découverte dans quelques allusions aux styles du passé, présentés d'une manière caricaturée, comme par exemple le « byzantinisme » et le « ludovicisme », aussi bien que dans la critique faite à l'art de construire : « L'architecture, une entreprise de mausolées chamarrés ». Marcel Iancu lui-même avait pu contribuer à cette définition « en négatif » de l'architecture, après avoir assumé les idées qu'Adolf Loos avait exprimées dans son texte *Ornement et crime*⁶⁴ (Fig. 20). Il est utile de rappeler que c'était Loos qui avait construit la maison de Tristan Tzara à Paris⁶⁵ (Fig. 21), peut-être sur la recommandation de Marcel Iancu, qui partageait avec l'architecte autrichien les mêmes conceptions puristes. Le noyau du *Manifeste activiste...* est constitué d'une kyrielle de définitions injurieuses des différents arts. Il est possible que le modèle dadaïste du manifeste-définition, ainsi que celui du manifeste-liste se soient également insinués ici, vu que Vinea connaissait les manifestes Dada et qu'il appréciait surtout le *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*. Dans la partie finale du *Manifeste Dada* de 1918, Tzara offre une longue liste de définitions du phénomène Dada, liste qui semble se prolonger à l'infini, suggérant le caractère inépuisable du mouvement. En échange, Ion Vinea nous offre la liste des arts qui se sont prostitués.

Parmi les « valeurs » que le futurisme exalte il y a aussi la violence, par exemple, « la gifle et le poing »⁶⁶, pour nous en tenir dans les limites du « vocabulaire futuriste ». La violence avait, sans doute, la qualité de renforcer l'injure futuriste recommandée par Marinetti. Une attitude violente, « colorée » par la signification de l'anti-traditionalisme, est à retrouver – et ce n'est pas par hasard – à la fin du *Manifeste activiste...*, là où, en guise de conclusion, Vinea proclame : « Tuons non morts ! ». Nous considérons que la source de cette macabre exhortation se trouve, elle aussi, dans le premier manifeste des peintres futuristes : « Que les morts soient enterrés dans les entrailles les plus profondes de la terre ! Que le seuil de l'avenir soit délivré des momies. Place aux jeunes, aux violents, aux téméraires ! »⁶⁷.



Fig. 20 – Affiche annonçant la conférence d'Adolf Loos Ornement et Crime, donnée à Vienne, le 21 février 1913, à L'Union académique des architectes.

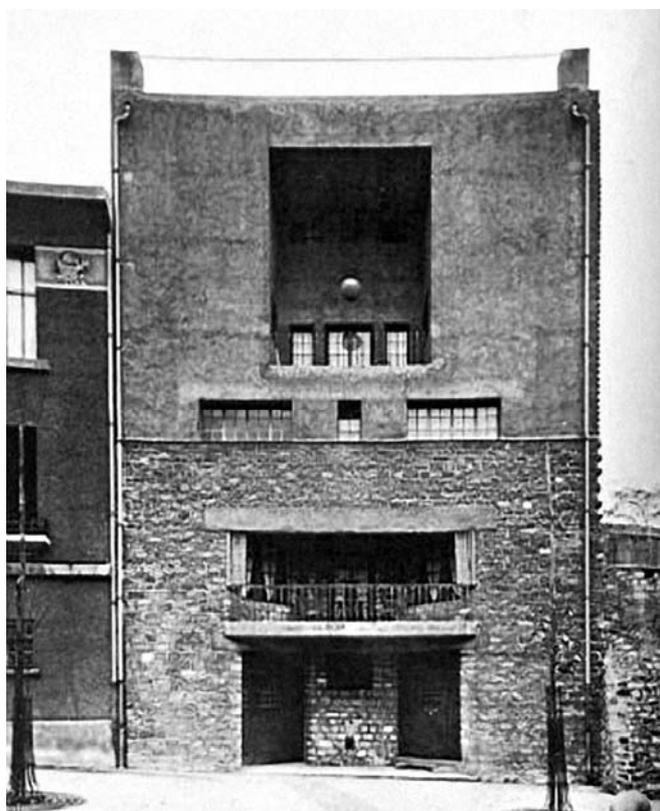


Fig. 21 – Adolf Loos, Maison Tristan Tzara à Paris (photo d'époque).



Fig. 22 – Marcel Slodki, Gravure-affiche annonçant l'inauguration du Cabaret Voltaire.

Vinea s'inspire là des peintres futuristes, dont il reprend l'idée, qu'il enrichit de nuances macabres, pour la placer dans son propre manifeste à l'endroit précis où il l'avait trouvée dans le manifeste futuriste, c'est-à-dire à la fin⁶⁸. Ajoutons encore qu'en surenchérissant dans un esprit avant-gardiste, il dénature en quelque sorte le sens de l'exhortation, en le colorant dans les nuances ambiguës d'un « dégradé » où la foi et le blasphème s'interpénètrent. En connaissant l'attitude plutôt athée⁶⁹ (Fig. 22) des représentants de l'avant-garde historique de Roumanie et d'ailleurs, la phrase apparemment tautologique qui clôt le *Manifeste activiste...* – « Tuons nos morts! » – ne peut plus nous étonner. Nous croyons que la formule employée par Vinea

oriente la réceptivité du lecteur vers ce passage des Évangiles où Jésus Christ conseille à ses adeptes « de laisser les morts enterrer leurs morts ». En paraphrasant le message biblique et en soulignant sa signification, Vinea ne fait qu'exalter la vie et sa force créatrice. En parcourant le passage final du *Manifeste Dada* de 1918, nous constatons que Tzara nous transmet un message similaire sur lequel Vinea a sûrement dû méditer : « DADA DADA DADA, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE »⁷⁰.

Admettons que « tuer les morts » pourrait être un simple « cas particulier », extrait des nombreux contraires, contradictions, gro-

tesques et inconséquences « totalisés » et « comprimés » par Tzara d'une manière baroque, dans le passage final de son manifeste.

En tenant compte des « coïncidences » signalées et en partant de l'hypothèse que des discours équivalents exigent une similitude de vocabulaire, nous considérons que la « matrice » du *Manifeste activiste adressé à la jeunesse* se laisse facilement reconnaître dans le premier *Manifeste des peintres*

futuristes. C'est un argument supplémentaire, qui renforce notre conviction que le manifeste avant-gardiste – compris dans sa dimension générique – s'avère être une véritable « interface » ou « membrane », à travers laquelle l'information nouvelle passait aisément d'un mouvement avant-gardiste à l'autre et d'un groupe de création à l'autre, facilitant ainsi le phénomène que nous avons désigné par la formule « perméabilité et osmose des avant-gardes ».

¹ Voir Ilarie Voronca, *Surréalisme et intégralisme*, dans la revue *Integral*, Bucarest, 1er mars 1924.

² Un exemple « périphérique » et « tardif », mais tout aussi significatif, est le manifeste *collage-synthèse* signé par Saşa Pană dans le premier numéro de la revue *unu*, paru en avril 1928.

³ Voir Cristian-Robert Velescu, « *Collectivisme créateur* » et « *œuvre collective* » dans *l'avant-garde roumaine et européenne*, in *Ligeia* (Paris), XV, n^{os} 117-118-119-120, p. 32.

⁴ Le collage réalisé par Saşa Pană est, selon nous, le deuxième texte, dans l'espace de l'avant-garde roumaine, dont le titre contient le mot « manifeste ». Voir la note n^o 2.

⁵ Sur l'éclectisme de l'avant-garde roumaine, voir Ioana Vlasiu, *La fortune des idées constructivistes dans l'art roumain des années '20 : l'intégralisme*, in *Bucureşti anii 1920-1940, între avangardă și modernism (Bucarest, les années 1920-1940, entre l'avant-garde et le modernisme)*, Simetria, Bucarest, 1994, p. 38.

⁶ Le phénomène de la dissémination a été soigneusement analysé dans le catalogue de la dernière exposition que le Centre Pompidou a consacré au dadaïsme. Voir *Dada* (catalogue publié sous la direction de Laurent Le Bon, lors de l'exposition *Dada* ouverte au Centre Georges Pompidou du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006), Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 2005.

⁷ En remémorant la première soirée publique au Cabaret Voltaire, le 5 février 1916, Hugo Ball note : « Vers les 6 heures du soir, alors que l'on travaillait avec acharnement à installer à coups de marteaux des manifestes futuristes, apparut une délégation [...] ils se présentèrent : M. Janco, T. Tzara, J. (Jules, n.n., R.C. - V.) Janco ». *Apud* Giovanni Lista, *Marinetti et Tzara*, in *Les Lettres nouvelles*, n^o 3, mai-juin 1972, p. 86.

⁸ Tapuscrit de Johannes Baader, *Dada ist zehn Jahre alt*, daté du 18 février 1926, in Eva Zürcher, éditeur, *Scharfrichter der bürgerlichen Seele : Raoul Hausmann in Berlin 1900-1933*, Hatje, Ostfildern, 1998, p. 234. Un autre témoignage, datant de l'époque avant-gardiste, nous semble tout aussi significatif dans ce sens. Parlant de Tzara, Richard Huelsenbeck raconte que : « Ses héros dans les

choses de l'art, actifs à Paris et à Rome, incarnaient à ses yeux le dernier cri, qu'il s'efforçait d'imiter, ce qui, un jour, aurait pu lui valoir une célébrité aussi grande que celle d'Apollinaire ou de Marinetti. À cause de cette attitude, Dada ne signifia pour lui rien de plus qu'un habile montage de futurisme et de cubisme ». Voir Richard Huelsenbeck, *Dada siegt ! Eine Bilanz der Dadaismus*, Malik, Berlin, 1920, réédité par Nautilus, Hambourg, 1985, p. 35. Sur la base de ce témoignage, on peut être d'accord que non seulement l'avant-garde roumaine, mais le dadaïsme lui-même participait au phénomène de l'éclectisme. Une pareille constatation ne pourrait que renforcer notre hypothèse concernant la perméabilité et l'osmose des avant-gardes. Sur « l'éclectisme » de l'avant-garde roumaine, voir la note n^o 5.

⁹ Ion Pop croit avoir découvert les origines du *Manifeste activiste...* dans les idées constructivistes. Pourtant, il considère que « [...] le goût futuriste pour la vitesse et son exaltation devant le spectacle dynamique de la ville moderne » sont à retrouver dans le texte du manifeste de Vinea. Voir Ion Pop, *Surréalisme roumain, surréalisme européen*, in *Caietele Tristan Tzara – Les cahiers Tristan Tzara*, n^{os} 2-4, Editura Vinea, Bucarest, 2000, p. 93-94. Il est à observer qu'en explorant les sources du *Manifeste activiste...* l'exégète mise sur le constructivisme et marginalise le futurisme.

¹⁰ Carte postale du 1er août 1921 expédiée par Ion Vinea à Tzara. In Alexandru Oprea (Henri Béhar, Gheorghe Doca, Fănuş Băileşteanu), *Scriitori români în arhive străine, Ion Vinea – Tristan Tzara, corespondența din Paris trimisă de Henri Béhar (Écrivains roumains dans des archives étrangères, Ion Vinea – Tristan Tzara, correspondance de Paris envoyée par Henri Béhar)*, in *Manuscriptum*, Bucarest, XII, 2 [43], 1981, p. 164.

¹¹ Le 3 juin 1922.

¹² Alexandru Oprea, *art. cit.*, p. 160-161.

¹³ Voir la présentation détaillée des manifestations Dada dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, CNRS Éditions, Paris, 2005, p. 130-148, ainsi que les notes rédigées par Xavier Rey dans *Dada* (Catalogue publié sous la direction de Laurent le Bon...), Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 768-779.

¹⁴ Michel Sanouillet, *op. cit.*, p.35.

¹⁵ Alexandru Oprea, *art. cit.*, p. 162-163.

¹⁶ *75 HP* (numéro unique), Bucarest, 1924, p. 3.

¹⁷ Lettre de Tristan Tzara expédiée à Francis Picabia le 28 juillet 1920. Voir Michel Sanouillet, *op.cit.*, p. 484.

¹⁸ Dans un manifeste placard, illustré par une « pictopoésie » ironiquement numérotée à partir de 5721 – par ce détail, on voulait attirer l’attention sur la « prolificté » de cette nouvelle forme de création collective, de nature simili-dadaïste –, les deux auteurs présents sur la toile « pictopoétique » par leur initiales, « V. B & I.VO. » (Victor Brauner et Ilarie Voronca), formulaient une sorte de définition tautologique de la « pictopoésie » : « La Pictopoésie n’est pas de la peinture / La Pictopoésie n’est pas de la poésie / La Pictopoésie est pictopoésie ». Il est à remarquer qu’en rédigeant ce simili-manifeste, le peintre et le poète avaient obéi aux habitudes établies par Tristan Tzara, du moment que de larges fragments de ses manifestes prennent la forme apparemment « sèche » de la définition. Voir *75 HP* (Bucarest), n° 1, novembre, 1924.

¹⁹ On découvre dans la revue *75 HP* une réclame concernant cette exposition. Rédigée à la manière Dada, cette réclame polyglotte – l’air du temps oblige – faisait savoir que : « Tout le monde Artistes athlètes bambini barbiers bébés bolnavii de ficat charcutiers lettrés gazomètres mozzonari avoués schurken malades imaginaires ou réels fous médecins entants vieux hebammen étudiants moines femmes acrobats épileptiques academiciens 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 ».

²⁰ « Sortons de la Sagesse comme d’une gangue hideuse et entrons, comme des fruits pimentés d’orgueil, dans la bouche immense et torse du vent !... Donnons-nous à manger à l’Inconnu, non par désespoir, mais simplement pour enrichir les insondables réservoirs de l’Absurde ! » Filippo Tommaso Marinetti, *Fondation et manifeste du futurisme*, in Giovanni Lista, *Futurisme, manifestes, documents, proclamations*, L’Âge d’Homme, Lausanne, 1973, p. 86.

²¹ Dans une lettre adressée à Breton, Tristan Tzara exprime ses réserves concernant le « Congrès » : « Cher Ami, j’ai pensé à la proposition que vous m’avez faite d’entrer dans le comité du Congrès de Paris. J’ai le grand regret de vous dire que les réserves que j’avais faites sur l’idée même du Congrès ne changent pas du fait j’y participe, et qu’il m’est assez désagréable de devoir refuser l’offre que vous m’avez faite. Croyez, cher ami, qu’il ne s’agit pas d’un acte d’ordre personnel ni contre vous ni contre les autres membres du comité, et que j’ai su apprécier votre désir de donner satisfaction à toutes les tendances, ainsi que l’attention que vous m’avez témoignée. Mais je considère que le marasme actuel,

résulté du mélange des tendances, de la confusion des genres et de la substitution des groupes aux individualités, est plus dangereux que la réaction. Vous savez bien comment j’en ai souffert moi-même. Je préfère donc me tenir tranquille plutôt que d’encourager une action que je considère comme nuisible à cette recherche du nouveau, que j’aime trop, même si elle prend les formes de l’indifférence. Ne cherchez pas d’autres interprétations et croyez à toute mon affection. Tristan Tzara ». Voir Emil Manu, *André Breton – Tristan Tzara, în culisele congresului avangardei de la Paris (André Breton – Tristan Tzara, dans les coulisses du congrès de l’avant-garde de Paris)*, in *Manuscriptum* (Bucarest), année IX, n° 1, 1978, p. 138.

²² « Maxy et Marcel Iancu se disputent la renommée de chef du modernisme ici n’ont pas pu se souffrir ensemble. Maxy a sorti du groupe en formant un journal *Integral* ou quelques jeunes gens se hurlent comme des prophètes d’Israël. Maxy a voulu bien m’attirer dans son groupe, mais j’ai préféré rester avec Vinea, un talent d’écrivain admirable et avec Marcel Iancu que j’admire aussi ». La lettre est rédigée en français, avec une orthographe très approximative, propre à l’auteur. Voir Doina Lemny et Cristian-Robert Velescu (éditeurs), *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească*, Humanitas, Bucarest, 2004, p. 295.

²³ Pour la cohérence du projet, que les rédactions avant-gardistes se transmettaient de l’une à l’autre comme un bâton de relais, voir Cristian-Robert Velescu, « *Collectivisme créateur* » et « *œuvre collective* »..., p. 26-57.

²⁴ Idem, *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 »)*, Institut Culturel Roumain, Bucarest, 2007, p. 72-74 et 79.

²⁵ Après avoir initié la revue *75 HP* – dont le titre suggère le machinisme futuriste – Victor Brauner et Ilarie Voronca rejoignent ensemble la rédaction de la revue *Integral*, pour passer ensuite à la revue *Punct*. Une année après sa parution, *Punct* sera « avalée » par *Contimporanul*. La vocation de la revue *Punct* de graviter sur l’orbite de *Contimporanul* trouve ses origines dans l’orientation constructiviste de la revue. C’est, peut-être, la raison pour laquelle Milița Petrașcu – artiste fidèle aux conceptions de Marcel Iancu et à l’orientation idéologique de *Contimporanul*, qui penchait vers un avant-gardisme « modéré » – ainsi que Marcel Iancu lui-même se retrouveront parmi les collaborateurs de *Punct*. Une « équipe avant-gardiste élargie » – composée des collaborateurs des revues déjà mentionnées – sera active dans la rédaction de la revue *unu*, dirigée par le poète et médecin militaire Alexandru Binder, alias Sașa Pană. Nous avons présenté ce « va-et-vient » particulièrement agité des différents collaborateurs des revues avant-gardistes roumaines – prêts chacun à quitter à tout moment une rédaction en faveur d’une autre –, afin de mettre en évidence

les prémisses qui ont rendu possible le phénomène de la « perméabilité » et de l' « osmose » des avant-gardes.

²⁶ Ilarie Voronca, *Suprarealism și integralism (Surréalisme et intégralisme)*, in *Integral* (Bucarest), n° 1, 1er mars 1924, p. 4-5.

²⁷ Voir la note n° 23.

²⁸ Voir la note n° 20.

²⁹ Se trouvant à Berlin, Raoul Hausmann décrit Tzara comme un véritable agent futuriste, « qui voulait dépasser le futurisme en employant les armes mêmes de celui-ci et mariner Marinetti dans sa propre jus ». Voir Eva Zürcher, éditeur, *Scharfrichter der bürgerlichen Seele...*, p. 234.

³⁰ « Ici nous jetons l'ancre dans la terre grasse. » Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918*, in Tristan Tzara, *Euvres complètes*, vol. I (éd. Henri Béhar), Paris, Flammarion, 1975, p. 361.

³¹ Marcel Janco, Galerie Denise-René, octobre 1953. Pour les références de cette source voir la note n° 15.

³² Michel Sanouillet, *Dada à Paris...*, p. 35.

³³ *Ibidem*, p. 119-120.

³⁴ Voir *Congrès de Paris*, in *Dada* (catalogue publié sous la direction de Laurent Le Bon...), p. 278.

³⁵ Ilarie Voronca, *Suprarealism și integralism (Surréalisme et intégralisme)* in *Integral* (Bucarest), 1er mars 1925, p. 4-5.

³⁶ Il résulte du texte de la lettre que la personne de Marcel Iancu avait été attentivement « pesée » par les futurs collaborateurs dadaïstes de Tzara, ceux qui vont illustrer l'étape parisienne du mouvement. Voir Michel Sanouillet, *op.cit.*, p. 490.

³⁷ « [...] je regrette de te savoir toujours séparé de Marcel, qui ne m'a plus rien envoyé ». Voir Alexandru Oprea, *art. cit.*, p. 162-163.

³⁸ Marcel Iancu, *Futurismul nostru (Notre futurisme)*, in *Facla* (Bucarest), IX, n° 358, 19 mai 1930, p. 4.

³⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Fondation...*, in Giovanni Lista, *Futurisme – manifestes...*, p. 88.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Pour la contribution de Marcel Iancu à la construction de l'avant-garde roumaine, voir le texte correspondant à la note n° 15.

⁴³ Voir note n° 8.

⁴⁴ « L'obscurité de la salle où s'agitait une foule très nombreuse d'invités et où l'allocution introductive de M. Eugen Filotti se perdait un peu, fut soudain déchirée par les crépitements d'un tambour. Les lumières s'allumèrent soudain, laissant voir sur l'estrade, derrière le confrencier, un orchestre de jazz, d'où le musicien noir n'était pas absent. À cause des sonorités intenses des cordes, du saxophone et des tambours, la foule des invités parvenait à peine à s'orienter. Les organisateurs de l'exposition avaient sans aucun doute prémédité cette première impression générale, ce mélange ahurissant de sonorités, pareil à une immense collection de papillons colorés, du moment que – au moins, en ce qui concerne l'intervention du jazz-band – il est

certain qu'il ne s'agissait pas seulement d'un effet de mise en scène, mais d'un véritable rituel moderniste, depuis qu'il y avait tous ces mouvements dadaïstes. » Lucian Blaga, *Abstracție și construcție (Abstraction et construction)*, in *Cuvântul* (Bucarest), II, n° 55, 14 janvier 1925, p.1-2.

⁴⁵ Eugen Filotti avait travaillé comme publiciste au journal *Adevărul*. Entre 1924 et 1926, en sa qualité de directeur, il avait initié la seconde série de la revue *Cuvântul liber*, ouverte à l'esprit européen ainsi qu'aux différentes manifestations avant-gardistes. C'est sans doute en cette qualité que les initiateurs de l'exposition de 1924 organisée par la revue *Contimporanul* – Ion Vinea, Marcel Iancu et Max Hermann Maxy – l'avaient invité à prendre la parole, lors du vernissage.

⁴⁶ Voir la note n° 13.

⁴⁷ E. F. (Eugen Filotti), *Expoziția Contimporanul (L'Exposition Contimporanul)*, in *Cuvântul liber* (Bucarest), série II, année I, n° 47, 13 décembre 1924, p. 20.

⁴⁸ « [...] On peut ainsi déceler la profonde connexion dialectique qui lie le futurisme à Dada. Le dadaïsme n'est que le futurisme mené à ses ultimes conséquences, se retournant contre lui-même et engendrant sa propre antithèse », in Giovanni Lista, *Prampolini, Tzara, Marinetti: inediti sur le futurisme, Les Lettres Nouvelles*, n° 3, septembre-octobre 1973, p.122.

⁴⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *Fondation...*, in Giovanni Lista, *Futurisme – manifestes...*, p.86.

⁵⁰ Giovanni Lista, *Les futuristes*, Henri Veyrier, Paris, 1988, p. 151.

⁵¹ Lettre datée et localisée : Bucarest, le 17 juillet 1924. Voir *Brâncuși inedit...*, p. 218.

⁵² Pour connaître le but réel qui avait déterminé les avant-gardistes roumains à s'adresser à Brâncuși, en sollicitant sa participation à l'exposition organisée par *Contimporanul*, voir nos considérations dans *Correspondența Brâncuși – document personal ori sursă pentru istoriografia de artă? (La correspondance Brâncuși – document personnel ou source pour l'historiographie de l'art ?)*, in *Brâncuși inedit...*, p. 116-127.

⁵³ Voir la note n° 44.

⁵⁴ Voir notre article « *Collectivisme créateur...* »

⁵⁵ Voir *Contimporanul*, III, n° 46, 16 mai 1924, p. 10.

⁵⁶ Dans les pages de la revue, le manifeste est signé tout simplement « Contimporanul », mais – en accord avec la tradition orale – on sait que le vrai auteur en est Ion Vinea. Cette manière discrète de se manifester le recommande comme un adepte ferme du collectivisme créateur, qualité caractéristique de l'avant-garde historique et, tout particulièrement, de l'avant-garde roumaine. Optant pour la discrétion et l'anonymat, Vinea semble nous communiquer que les idées qu'il avait introduites dans le manifeste ne lui appartenaient pas, étant – en fait – le résultat de la collaboration des écrivains et des artistes groupés autour de la revue *Contimporanul*. Perçu dans cette

perspective généreuse, *Le manifeste activiste...* apparaît comme « le fruit tardif » d'un ample effort collectif, s'identifiant, lui-même, à une « œuvre collective » *sui generis*.

⁵⁷ Voir Filippo Tommaso Marinetti, *Sensibilitatea futuristă – Distrugerea sintaxei. Imaginația fără șir. Cuvinte în libertate (La sensibilité futuriste – Destruction de la syntaxe. Imagination sans fils. Mots en liberté)*, in *Contemporanul*, II, n° 44, 7 juillet 1923, p. 3.

⁵⁸ Voir Geo Vasile, *Estetica paradisului destrămat (L'Esthétique du paradis déchiré)*, in Ion Vinea, *Whisky-Palace și alte elegii (Whisky-Palace et autres élégies)*, Timișoara, Editura Bastion, 2008, p. 150.

⁵⁹ Giovanni Lista, *Futurisme – manifestes...*, p. 18-19.

⁶⁰ Emilia Drogoreanu découvre dans les premières lignes du *Manifeste activiste...* « l'esprit contestataire futuriste », mais sans approfondir le problème de ses origines futuristes. 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)*, Paralela 45, Pitești-București, 2004, p.70.

⁶¹ Marinetti allait imprimer ce manifeste peu après la retraite de Romolo Romani du groupe futuriste et avant l'adhésion de Giacomo Balla, en avril 1910. On suppose qu'avant de l'imprimer, il était intervenu dans le texte, puisque les conseils prodigués à Maassen concernant la rédaction d'un manifeste s'y laissent facilement reconnaître. Le texte original – celui du 11 février 1910 – n'avait que les signatures d'Umberto Boccioni, Aroldo Bonzagni, Carlo Carra, Luigi Russolo et Gino Severini. C'est Boccioni qui a lu ce manifeste, le 20 avril 1910, au théâtre Mercadante de Naples. Effrayé par la violence de l'action futuriste, ainsi que par la réaction du public au Mercadante, ce fut au tour de Bonzagni de se retirer (voir Nicole Ouvrard, *Chronologie*, in *Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive*, catalogue, Éditions du Centre Pompidou, Paris, en collaboration avec les Éditions 5 Continents, Milan, 2008, p. 315).

⁶² Voir *Manifestul pictorilor futuristi (Manifeste des peintres futuristes)*, in Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX (L'Avant-garde artistique du XX^e siècle)*, Meridiane, Bucarest, 1968, p. 334.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ornament und Verbrechen (Ornament et crime)*, texte de l'architecte Adolf Loos, conçu en 1908, présenté sous la forme d'une conférence à Vienne, le 21 février 1913, à L'Union académique des architectes, publié plus tard, en 1962, aux Éditions Herold, à Vienne.

⁶⁵ Construite entre 1925 et 1926.

⁶⁶ Voir le troisième « commandement » formulé dans *Fondation...*, in Giovanni Lista, *Futurisme – manifestes...*, p. 87.

⁶⁷ Voir *Manifestul pictorilor futuristi*, in Mario De Micheli, *Avangarda artistică...*, p. 335.

⁶⁸ En visant la séquence finale du *Manifeste activiste...*, Ioana Vlasiu croit pouvoir identifier la même source futuriste. Voir Ioana Vlasiu, *La fortune des idées constructivistes...*, p. 38.

⁶⁹ L'attitude athée, supposée par principe comme étant caractéristique de toute conduite avant-gardiste, n'est qu'une composante, une pièce dans le plus vaste rouage de l'anti-traditionalisme. Pourtant, une gravure-affiche attire notre attention par son message traditionaliste potentiel. Conçue par Marcel Slodki, l'un des collaborateurs de la première heure du dadaïsme zurichois, l'image est accompagnée d'un texte qui annonce la prochaine inauguration du Cabaret Voltaire. Le regardeur-lecteur était informé que l'ouverture allait se faire le samedi 5 février 1916. Musique, conférences et récitations étaient programmées chaque soir, à l'exception des vendredis. Nous supposons que l'interruption du flux performatif pouvait avoir une signification religieuse, permettant aux dadaïstes juifs de se consacrer – s'ils le voulaient – à l'accomplissement des rituels mosaïques. Voici un détail très discret, dissimulé dans les lignes de cette affiche, mais capable d'inciter tout chercheur à repenser « l'attitude athée » des avant-gardistes.

⁷⁰ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, vol. I, p. 367.

*Traduit du roumain par
Daniela Arțăreanu et Maria Țenchea*