

Introduction

Catégorie régulièrement employée et reconnue par les historiens de l'art roumains, y compris dans le contexte d'une histoire de l'art écrite sous le régime communiste (1947-1989), le symbolisme mérite d'être réexaminé dans ses contours et son contenu. Que recouvre-t-elle? Quelle était sa place et sa signification dans la critique d'art, avant qu'elle ne soit réutilisée par la suite? A-t-elle été reconsidérée depuis 1989? Afin de répondre à ces questions, il est aussi indispensable de revenir sur le parcours des artistes de la fin du XIX^e siècle, voire de les redécouvrir, et de mieux cerner leurs corpus respectifs. L'analyse des discours auxquels ont donné lieu leurs œuvres, tant à l'époque de leur création que dans l'histoire de l'art, permet de mesurer les difficultés liées à la compréhension et à la transmission du symbolisme. Dans un pays en quête de racines, où bien des acteurs s'efforcent d'encourager l'affirmation d'un art national, l'apparition d'une nouvelle catégorie, de ses manifestations et de ses défenseurs, suppose l'acceptation ou le refus du modèle étranger, tout particulièrement de l'Allemagne et de la France.

Notre étude se propose – après une nécessaire mise en perspective historique favorisant la compréhension des principales étapes et les difficultés du développement d'un art « moderne » dans un pays soucieux de rattraper son « retard » face à l'Occident –, d'évoquer les structures (Salons, sociétés, cénacles), les acteurs et les réseaux qui promurent, à la fin du XIX^e siècle, de nouvelles orientations dans la littérature et l'art roumains, incluant le symbolisme, d'analyser leur rôle, de mesurer leur impact. Cette approche permet, au travers de l'étude d'expositions marquantes comme des deux principales sociétés artistiques du temps, *Ileana* (1897-1899) et la Jeunesse artistique (*Tinerimea Artistică*; 1901-1947), de mieux cerner les modalités – ces différents acteurs ont souvent appuyé leur action par divers organes de presse, en rupture avec le discours dominant – et les limites d'une quête d'autonomie et d'indépendance artistique.

LE XIX^E SIÈCLE DANS L'HISTORIOGRAPHIE DE L'ART ROUMAIN

■ L'art roumain du XIX^e siècle reste un terrain insuffisamment exploré encore de nos jours et la bibliographie qui lui est consacrée est souvent datée et inégale. Le qualificatif de « moderne » est généralement employé pour désigner l'art profane d'orientation occidentale qui se développe progressivement, à partir des premières décennies du XIX^e siècle, face à l'art religieux issu de la tradition post-byzantine. L'émergence et l'essor de ces nouvelles formes artistiques sont liés, en effet, à l'intérêt croissant de la société roumaine pour l'Occident, et ce dans tous les domaines. L'évolution d'un « art moderne » en Roumanie accompagne

la conquête progressive de l'indépendance politique, le développement économique et la modernisation générale, relativement lente mais inévitable, d'un pays très largement rural. Rappelons à cet égard que la fin du Moyen Âge est souvent située par les historiens de l'art roumains à la fin du XVIII^e siècle. Ce décalage avec la chronologie occidentale, dans lequel beaucoup d'auteurs reconnaissent un « retard », est généralement expliqué par le poids de la tradition, poids renforcé par le rôle important que l'Église orthodoxe joue au sein de la société roumaine, ou la conséquence de la domination séculaire des Ottomans.

Celui qui souhaite contribuer à l'histoire de l'art roumain du XIX^e siècle se trouve pris entre deux champs d'étude qui ont, de longue date, beaucoup sollicité les chercheurs : l'art de ce si long Moyen Âge et, plus récemment, l'art des avant-gardes. On recense comparativement peu d'ouvrages généraux sur l'art roumain du XIX^e siècle, domaine où l'on relève, en revanche, d'importantes monographies. En outre, l'absence ou les faiblesses des appareils critiques compliquent considérablement l'appréhension de ce champ d'étude et font que bien de ses aspects méritent d'être précisés ou restent encore à explorer. Le premier ouvrage de synthèse consacré à l'art de ce siècle a été écrit en 1935 par George Oprescu (1881-1969) : *L'Art roumain de 1800 à nos jours*¹. Fondateur en 1949 de l'Institut d'histoire de l'art de Bucarest, qui porte toujours son nom, puis de deux revues majeures – *Studii și Cercetări de Istoria Artei* (1954-1997 ; 2011-) et *La Revue roumaine d'histoire de l'art*, éditée depuis 1964 –, Oprescu vint à l'histoire de l'art par le biais de son amitié avec Henri Focillon. Oprescu était alors professeur de français. Malgré son apport important à la discipline, les écrits de ce dernier peuvent faire l'objet de nombreuses critiques². Ion Frunzetti (1918-1985) s'est aussi intéressé à l'art du XIX^e siècle, mais son *Arta românească în secolul al XIX-lea* (1991) reste une anthologie posthume d'articles publiés entre 1940 et 1970 et de quelques contributions inédites destinées à un traité de l'histoire de l'art roumain³.

On doit à Vasile Florea (1931-) la dernière synthèse en date consacrée à l'art roumain (2007)⁴. La partie consacrée au XIX^e siècle est une réédition légèrement modifiée d'un texte publié en 1982 : Florea en expurge toute la phraséologie de l'époque communiste, mais n'en corrige ni les lacunes documentaires ni les mêmes affirmations tranchantes, en particulier sur le symbolisme⁵. Une partie de ces lacunes a été comblée par Adrian-Silvan Ionescu dans *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea* (2008), qui traite de manière précise des relations entre le monde artistique et la sphère officielle⁶.

Si la peinture constitue un champ d'étude assez privilégié, il n'existe, à ce jour, qu'un seul ouvrage général consacré à la sculpture, signé par George Oprescu : *Sculptura statuară românească* (1954)⁷. Ce manque est d'autant plus regrettable que le développement de la sculpture constitue l'un des traits marquants de l'art du XIX^e siècle en Roumanie⁸. L'ouvrage d'Oprescu, notamment traduit en français et en allemand, ne dispose malheureusement pas d'appareil critique et apparaît aujourd'hui, inévitablement, daté et lacunaire, bon nombre de sculpteurs roumains n'étant pas signalés. L'attention accordée par l'auteur au réalisme

socialiste peut se comprendre au regard de l'époque mais, indépendamment de la censure, on relève que certaines de ses affirmations, comme celles touchant le sculpteur Dimitrie Paciurea (1873-1932), peuvent se contredire d'une édition à une autre.

LA PLACE DE L'ART ROUMAIN DU XIX^E SIÈCLE DANS L'HISTORIOGRAPHIE FRANÇAISE

■ Face au manque général d'études et de traductions, à la variabilité de leur valeur de référence, la question posée par Paul Verbraeken dans le catalogue de l'exposition *La Peinture roumaine 1800-1940* (1995) ne paraît ni choquante ni déplacée : la Roumanie serait-elle une « tache blanche dans la cartographie artistique de l'Europe de l'Est⁹ » ? La Hongrie, la Pologne, l'ex-Tchécoslovaquie et surtout la Russie, ont sans doute réussi à imposer une idée plus précise de leur art. Quels sont les artistes roumains actifs avant 1918 connus en France aujourd'hui et qui les a introduits ? L'image de la sculpture roumaine se réduit généralement au seul nom de Constantin Brancusi (1876-1957), reconnaissance internationale certes légitime, mais qui relègue dans l'ombre un sculpteur original et talentueux comme Dimitrie Paciurea. Peu de noms de peintres ont franchi les frontières à l'instar de Nicolae Grigorescu (1838-1907), Theodor Aman (1831-1891) ou encore Ștefan Luchian (1868-1917), qui figurent notamment dans le *Dictionnaire de la Peinture* (1996) de Michel Laclotte et de Jean-Pierre Cuzin. Il est vrai que si les séjours parisiens de Luchian ont été assez brefs, Grigorescu et Aman furent très actifs en France. Aman a été membre de la Société des aquafortistes de Paris¹⁰, tandis que Grigorescu, à la suite de ses séjours à Barbizon et à Marlotte entre 1861 et 1869, est revenu à plusieurs reprises dans l'hexagone¹¹. Outre ces exemples, la notoriété de certains artistes a bénéficié de l'action de plusieurs historiens de l'art français. Henri Focillon fut ainsi l'un des premiers et principaux promoteurs de l'art roumain¹². Il lui a consacré une vingtaine d'articles et tout un chapitre de sa *Peinture au XIX^e siècle* (1927-1928), sous le titre « Les Latins du Danube¹³ ». Membre du comité d'organisation de l'Exposition d'art roumain ancien et moderne, présentée au musée du Jeu de Paume en 1925¹⁴, il a aussi activement œuvré en faveur de l'art populaire. Louis Réau a signé en 1946 un livre intitulé *L'Art roumain*, mais sa vision par trop franco-centrée de celui-ci et de l'impact de la civilisation française sur la Roumanie tend à minimiser toute originalité de la production artistique de ce pays¹⁵.

Peu d'expositions sont venues prendre le relais de celle de 1925. Citons toutefois ici *L'Art roumain du XIX^e siècle à nos jours*, présentée au musée national d'Art moderne de Paris en 1961, et *Au temps des impressionnistes : la peinture roumaine 1865-1920*, organisée au Trianon de Bagatelle en 1991, qui se proposait d'étudier l'extension de l'impressionnisme vers les frontières de l'Europe¹⁶.

LE SYMBOLISME EN ROUMANIE : UNE CATÉGORIE EN DÉBAT

■ Les termes « symbolisme » et « symboliste » se retrouvent dans la presse dès les années 1890. On parlait aussi de « poésie nouvelle » en associant plus ou moins

explicitement cette notion au symbolisme, alliance qu'on retrouve par exemple sous la plume du poète Ștefan Petică (1877-1904) en 1899 et en 1900¹⁷. Ce lien sera justifié et renforcé par l'homme de lettres Ovid Densusianu (1874-1938) dans une conférence publiée en 1910, intitulée « Sufletul nou în poezie » (« L'Âme nouvelle en poésie »)¹⁸. L'adjectif « nouveau/nou » est très souvent employé en Roumanie pour qualifier des productions symbolistes, en littérature comme en art. Ainsi, en 1899, le critique d'art Barbu Brănișteanu (1874-1947), publie un article intitulé « Stilul nou¹⁹ ». Pour ce dernier, ce « style nouveau », qu'il hisse au rang de « style du futur », se confond avec le « style Sécession », formule assez fréquemment employée dans la critique d'art de l'époque²⁰, sans que l'on puisse toujours bien définir ce qu'elle désigne exactement. On la retrouve encore récemment, en 2000, sous la plume du critique et historien de la littérature, Ștefan Cazimir, qui lui annexe les principaux acteurs du symbolisme dans une étude intitulée « Secesionismul în literatura română²¹ ».

Ni les critiques ni les historiens de la littérature n'ont pu s'accorder sur une date précise de début et de fin du symbolisme en Roumanie. Il est vrai qu'aucun manifeste semblable à celui de Jean Moréas (1886) ne vient les épauler dans cette entreprise de périodisation. L'historien de l'art Theodor Enescu (1926-1998) proposait pour sa part l'année 1902 – au cours de laquelle fut publiée *Fecioara în alb* (*La Vierge en blanc*), volume de poésies de Ștefan Petică, considéré par certains historiens de la littérature comme le « premier poète symboliste roumain déclaré²² » – pour marquer le début de « la prise de conscience du symbolisme littéraire roumain²³ ». L'année 1904, au cours de laquelle Ștefan Petică s'éteint, fait jalon chez l'historien de la littérature Constantin Ciopraga (1916-2009), entre une première période de tâtonnements, entièrement redevable aux apports français, et une étape postérieure, d'acclimatation et de transformation du symbolisme²⁴. Les historiens de la littérature reconnaissent généralement dans la première décennie du xx^e siècle la période la plus faste de ce mouvement. Ainsi, l'affirmation de la philologue Rodica Zafiu s'inscrit dans la logique de Ciopraga : « Entre 1905 et 1915, le symbolisme est l'uniforme presque obligatoire de la poésie moderne²⁵. » Les poètes symbolistes publient leurs œuvres les plus importantes au début du xx^e siècle : outre Ștefan Petică, citons parmi les titres les plus connus Ion Minulescu (1881-1944) avec *Romanțe pentru mai târziu* (*Romances pour plus tard*, 1908) ou George Bacovia (1881-1957) avec *Plumb* (*Plomb*, 1916). Mais il s'agit là de publications en volume : le symbolisme est diffusé et discuté dans *Literatorul* (Bucarest, 1880-1919), revue du poète Alexandru Macedonski (1854-1920) bien avant ces dates.

Les œuvres majeures de la poésie symboliste roumaine apparaissent avec un certain décalage chronologique par rapport à la poésie française, mais en avance sur les pays voisins. En effet, dans le contexte de l'Europe du Sud-Est, le symbolisme littéraire fait son apparition plus tôt en Roumanie qu'en Bulgarie, en Serbie ou en Grèce. Ainsi, les premières manifestations du symbolisme dans la littérature bulgare sont-elles sensibles en 1905, dans les pages de la revue *Misal* (*Pensée*) pour se développer par la suite²⁶. C'est au début du xx^e siècle encore que

les premiers poètes symbolistes serbes – à l’instar de Janovan Ducik (1871-1943) et Milan Rakic (1876-1938)²⁷ – commencent à publier, tandis que la Grèce avait accueilli la nouvelle poésie plus tôt, dans les années 1890, notamment grâce aux revues *Art* (1898-1899), *Dionysos* (1901-1902) ou *Akritas* (1904-1906)²⁸.

À la différence des historiens de l’art, les historiens de la littérature sont nombreux à s’être exprimés sur le symbolisme. En 1941, George Călinescu (1899-1965) fait paraître une vaste histoire de la littérature roumaine²⁹. Abondamment illustrée, cette copieuse fresque est encore éditée de nos jours et continue à faire référence, malgré certains partis pris qui doivent être considérés avec précaution, pour des raisons historiques et politiques. On peut le constater dans le chapitre dédié au symbolisme qui se déploie modestement sur une trentaine de pages :

« Ce courant est né chez nous dans les milieux “malsains”, soit chez les socialistes avec leurs prolétaires souffrant de phtisie, vivant dans des banlieues écrasées par la pluie et noyées sous la boue, soit chez les aristocrates, du moins dans l’âme, aux sensations délicates, frissonnant aux parfums des fleurs et à la fragilité des bibelots, bref ce courant est apparu chez les gens “de nerf”. Ainsi explique-t-on pourquoi le prolétaire Traian Demetrescu s’est rapproché du précieux Macedonski. Eminescu et Iosif, hommes malades physiquement, ne sont structurellement pas symbolistes. Ils souffrent du raffinement de la vie urbaine et regrettent la saine paysannerie³⁰. »

Ces assertions puisent également leur origine dans les clivages du XIX^e siècle, qui avaient opposé, comme nous le verrons, les tenants du symbolisme aux chantres du *specific national*. L’édition d’une nouvelle histoire de la littérature roumaine par Nicolae Manolescu (1939-) en 2008 a favorisé, dans une certaine mesure, le réexamen de la situation du symbolisme, mais pas tout à fait à son avantage. Nicolae Manolescu consacre à ce mouvement une vingtaine de pages. Même si certaines affirmations de Călinescu ont été corrigées, son point de vue n’est pas si différent de celui de son prédécesseur, puisqu’il va jusqu’à nier toute originalité à ce mouvement, issu de et redevable au « postromantisme français » :

« Dans quelle mesure les symbolistes roumains ont-ils été conscients des différences entre leur poésie et celle de leurs ancêtres, voici une question qui mérite d’être posée. S’ils ont assez bien compris, à un niveau théorique, l’esprit du postromantisme français dont ils se revendiquent tous, ils n’ont pas réussi à s’en détacher. Ils restent tributaires aussi bien des romantiques, des parnassiens et généralement, de la vieille mentalité poétique³¹. »

Manolescu minore le symbolisme littéraire roumain sur des critères nationaux, littéraires – dans une vision progressiste de la littérature, ces auteurs n’auraient pas vraiment réussi à changer le cours de la poésie moderne –, sociaux et moraux : « Peu à peu, ils se sont constitués dans une minorité, dans un salon des refusés : esthètes incorruptibles et corrompus, cultivant un style de vie artificiel, pervers plus d’une fois, damnés, malades du *spleen* et amateurs d’alcools

forts (la drogue symboliste étant l'absinthe)³². » Ces lignes sont d'autant plus fortes qu'elles concluent le chapitre consacré au symbolisme littéraire.

Les assertions de Manolescu sont bien surprenantes lorsqu'on sait qu'il existe un nombre assez important d'ouvrages généraux abordant ce dernier champ d'étude³³. On recense ainsi des monographies de poètes symbolistes, comme celle d'Emil Manu (1922-2005), *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc* (1981) ou les importants travaux d'Adrian Marino (1921-2005) sur l'une des figures phares de l'époque : *Viața lui Alexandru Macedonski* (1966) et *Opera lui Alexandru Macedonski* (1967). Parmi les anthologies et études qui se concentrent sur le symbolisme littéraire³⁴, l'ouvrage de référence reste celui de Lidia Bote (1924-), *Simbolismul literar* (1966). Au-delà des effets de la censure communiste, qui a obligé l'auteur à modifier ou à accentuer certains aspects comme les thématiques sociales, l'étude de Bote propose sur quatre cent quatre-vingt-quatorze pages une approche critique, chronologique, thématique et esthétique du symbolisme.

En Occident, les historiens de la littérature portent attention au symbolisme littéraire roumain à divers degrés. Alain Mercier intègre pleinement ce pays dans son étude consacrée au « rayonnement du symbolisme³⁵ ». Ce dernier s'intéresse tout particulièrement à la question de la réception du symbolisme français en Roumanie – réception singulière puisque Jules Laforgue semble avoir été lu avant Rimbaud –, souligne l'association du Parnasse et du symbolisme (comme chez les Grecs et les Bulgares), cite et commente avec justesse les principaux auteurs – dont Alexandru Macedonski, George Bacovia, Ion Minulescu – et leurs œuvres. Cet aperçu s'insère dans une chronologie large, 1890-1930, que la Roumanie partage avec d'autres pays³⁶. Dans la même lignée, l'intérêt des universitaires français pour les symbolistes roumains – citons à titre d'exemple l'étude d'Evangelina Stead sur Alexandru Macedonski³⁷ – peut être mis en rapport avec l'importance de l'influence française sur la poésie symboliste roumaine.

La question du symbolisme dans les arts visuels n'a pas fait couler autant d'encre qu'en littérature. Après une période d'éclipse, tout comme dans l'histoire de l'art occidental, le symbolisme revient dans les préoccupations des historiens de l'art roumains au début des années 1970, période au cours de laquelle sont publiés les ouvrages d'Amelia Pavel (1915-2003), *Ideii estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac (Idées esthétiques en Europe et l'art roumain au tournant du siècle)*, de Paul Constantin (?-?), *Arta 1900 în România*, ainsi que l'article majeur de Theodor Enescu, « Simbolismul și pictura. Un capitol din evoluția picturii și a gustului artistic la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea » (« Le symbolisme et la peinture. Un chapitre de l'évolution de la peinture et du goût artistique à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle »)³⁸. Ces trois études, abondamment documentées, se concentrent sur des problématiques différentes. Amelia Pavel traite des rapports entre l'art roumain et l'art européen, notamment allemand, au tournant du XX^e siècle, focalisant son

discours sur la notion de *Jugendstil*, tandis que Paul Constantin englobe la question du symbolisme dans la notion plus vague d'« art 1900 », dénomination plus ou moins synonyme à ses yeux d'Art nouveau. Une place très importante y est d'ailleurs accordée à l'architecture et aux arts décoratifs. L'un des objectifs de Constantin est de définir un large corpus d'artistes susceptibles d'avoir connu une « période symboliste » ou, plus simplement, de pouvoir être associés à cette catégorie. Il convient néanmoins de souligner l'attention particulière de l'auteur à l'égard des artistes et architectes hongrois de Transylvanie. Le discours de Paul Constantin s'inscrit en effet dans un processus de « roumanisation » très revendicatif qui a touché la Transylvanie, surtout après l'avènement de Nicolae Ceaușescu en 1965. La contribution de Theodor Enescu a été pour nous la plus importante, au regard de la potentialité des pistes lancées – comme celle qui avance la possibilité d'une interprétation symboliste de l'œuvre du sculpteur Dimitrie Paciurea. Cette étude reste la mieux documentée : outre l'utilisation de sources primaires inédites, les dernières expositions et ouvrages sur le symbolisme européen sont cités et commentés. Notons qu'une place importante est accordée au peintre Ștefan Luchian, artiste auquel Theodor Enescu a dédié une bonne partie de ses recherches et dont il est le spécialiste³⁹. Depuis, peu de textes ont été publiés par les historiens de l'art⁴⁰.

Cet état de fait est d'autant plus regrettable qu'une vision partielle et partielle du symbolisme se perpétue encore aujourd'hui, notamment dans l'histoire générale de l'art signée par Vasile Florea :

« Apparu en Occident et développé surtout en France, comme une réaction à une situation sans issue, installée après la défaite de la Commune et comme un *mal du siècle* [en français dans le texte] – état d'esprit dépressif, décadent –, le symbolisme n'arrive pas chez nous comme une plante exotique, sans aucun appui dans la situation sociopolitique autochtone. Au contraire, telle l'atmosphère chargée de vapeurs de benzine qui attendait seulement l'étincelle pour connaître la déflagration, la Roumanie était prête à accueillir le symbolisme, les modes occidentales jouant justement ce rôle d'étincelle. Et si elle n'était pas prête à accueillir tous les aspects du symbolisme, elle l'était pour d'autres. Par exemple, le morbide, le défaitisme, le dérèglement des sens comme chez Rimbaud, le nihilisme d'un Lautréamont, restent étrangers au symbolisme roumain, dont la note prédominante est le sens de la mesure⁴¹. »

Les Roumains n'auraient donc choisi que les aspects les moins délétères sur le plan de la cohésion sociale, optant pour un « sens de la mesure » qui reste d'ailleurs très vague, l'auteur n'y revenant plus. Bien que Florea présente la Roumanie comme un récepteur plus actif que passif, on retrouve dans ces pages une idée récurrente dans les débats des milieux culturels roumains à la fin du XIX^e siècle : le symbolisme serait un produit d'importation, d'un centre vers une périphérie.

La dernière étude en date consacrée au symbolisme roumain, mais également européen, est signée par l'écrivain, essayiste et critique littéraire Angelo Mitchievici. Il s'agit de l'ouvrage intitulé *Symbolism și decadentism în arta 1900*,

publié à Bucarest en 2011⁴². Cette étude, au-delà de sa riche documentation, propose des parallèles, des interprétations comparatives et analogiques, dans un esprit différent de celui des historiens de l'art⁴³.

Conditionnée en quelque sorte par la bibliographie et par la rareté des traductions, l'histoire de l'art occidentale se retrouve face à un manque général d'informations sur la Roumanie. L'attention qu'on lui accorde est extrêmement variable, qu'il s'agisse d'études générales sur l'art dans l'Europe de l'Est ou d'études centrées sur le symbolisme. L'imposant ouvrage de Steven Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe from the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939* (1997), qui fait aujourd'hui référence, bien qu'il soit sujet à des critiques touchant sa méthode et ses sources⁴⁴, mentionne « une vigoureuse esthétique (Sécessionniste)⁴⁵ » de la société artistique Ileana. Shona Kallestrup, dans *Art and Design in Romania 1866-1927. Local and International Aspects of the Search for National Expression* (2006)⁴⁶, fait référence au symbolisme en étudiant le rôle de la reine Marie (1875-1938) dans l'émancipation de l'art roumain et la création d'un « style national », ou en abordant les sociétés artistiques comme Ileana et la Jeunesse artistique, mais son analyse reste centrée sur l'architecture et les arts décoratifs. Un autre ouvrage dédié à l'art dans l'Europe de l'Est, *East European Art 1650-1950* de Jeremy Howard (2006), consacre un chapitre, bien que très bref, au peintre Cecilia Cuțescu-Storck (1879-1969) en associant ses peintures murales au « style Nabi⁴⁷ » – catégorie doublement problématique puisqu'elle présuppose l'existence d'un groupe qui n'a jamais été perçu en tant que tel à l'époque et une certaine homogénéité stylistique. A-t-on réellement besoin, pour valoriser l'apport de Cecilia Cuțescu-Storck dans sa défense d'une peinture plus soucieuse du décoratif, de passer par l'emploi d'une telle catégorie?

Rodolphe Rapetti parle bien, dans son ouvrage de 2007, d'une diffusion « retardée » du symbolisme en Italie, Espagne, Europe centrale et en Russie, voire d'un « second symbolisme » aux Pays-Bas, original et « orienté vers l'expression graphique⁴⁸ », mais ne mentionne ni la Roumanie, ni la Bulgarie ou la Grèce. Le colloque organisé au musée d'Orsay les 13 et 14 avril 2012, *Redéfinir le Symbolisme européen*, n'aborde pas non plus la partie orientale de l'Europe. Au-delà des contraintes d'édition et de l'état des recherches dans chaque pays, il semble que cette aire soit généralement considérée comme trop périphérique par rapport à ces « centres » du symbolisme que sont la Belgique et la France⁴⁹.

Un même socle géographique se retrouve dans la grande exposition consacrée au *Symbolisme en Europe* de 1976⁵⁰ et dans *Paradis perdu. L'Europe symboliste*, en 1995. Jean Clair, qui signe l'introduction de ce second catalogue élude quelque peu l'Europe du Sud-Est :

« Sa découpe géographique est précisément délimitée et ses principaux acteurs précisément recensés. De ce que nous avons dit de ses sources orientales, en est-on si sûr? Paris, en tout cas, ne fut certainement pas la capitale du symbolisme. Malgré Mallarmé et quelques autres, de Moréas à Viélé-Griffin, malgré les nabis et

Gauguin, malgré Maurice Denis, la capitale est plus périphérique au mouvement qu'elle n'en est centrale. S'il faut trouver un pôle d'équilibre, c'est plutôt Bruxelles qu'il faudrait élire. Capitale d'une Lotharingie à mi-chemin entre le monde germanique et le monde latin, point de gravité entre les Empires allemand, austro-hongrois et français, elle joue le rôle de glacis, de terre de passage. [...] Il faudrait dire enfin, pour marquer toute l'étendue du mouvement, diffus dans l'Europe entière, insister sur l'importance du monde slave, de la Russie, des Pays baltes, de la Lituanie, de la Pologne – et, bien sûr, de la Scandinavie⁵¹. »

Cette occultation semble en partie due au fait que la Roumanie, en l'état actuel des recherches, ne peut nourrir aussi fortement que d'autres nations, comme la Pologne par exemple, le discours sur « la Patrie retrouvée », mêlant symbolisme, quête d'indépendance et affirmation de l'identité nationale.

DÉLIMITATIONS, ENJEUX ET QUESTIONNEMENTS

■ Pour des raisons culturelles, linguistiques et historiques, cette étude n'abordera pas le cas de la Transylvanie, rattachée à la Roumanie en 1918. Si Hongrois, Roumains, Saxons et Szelkers y cohabitent, non sans tensions, depuis longtemps, la vie artistique transylvaine – notamment en ce qui concerne les commandes officielles – dépend largement de l'empire austro-hongrois jusqu'à cette dernière date. Ainsi, l'imposant Palais de la Culture de Târgu-Mureș, inauguré en 1910, qu'on peut considérer comme une des grandes réalisations de l'Art nouveau hongrois, est une entreprise exclusivement magyare⁵². Parmi les artistes associés à cette prestigieuse entreprise se trouvent quelques-uns des fondateurs de la colonie artistique de Gödöllő (Hongrie) : ce groupe, dont les objectifs ne sont pas sans rapports avec le combat mené par certains en Roumanie⁵³, semble pourtant méconnu à Bucarest à la fin du XIX^e siècle. La Roumanie regarde d'abord et avant tout vers la France et l'Allemagne. Si le socle géographique de cette étude repose sur la Moldavie et la Valachie, dont les principales villes sont Iassy et Bucarest, nous avons toutefois, à quelques exceptions près, concentré nos recherches sur la situation dans cette dernière ville. Capitale politique, Bucarest est aussi la capitale des arts et des lettres à l'époque considérée. La période prise en compte débute vers 1880 – avec la création de la revue *Literatorul* – et s'achève à la fin des années 1920. Sur le plan artistique, bien des événements majeurs se situent plus précisément dans une période allant de la fin des années 1890 au lendemain de la Première Guerre mondiale, mais il est apparu indispensable de prendre en compte les chimères de Dimitrie Paciurea, ce qui nous entraîne au moins jusqu'à la fin des années 1920.

Reposer la question de l'impact du symbolisme en Roumanie – aussi bien d'un point de vue conceptuel que formel – pour dépasser une vision partielle et partielle, implique qu'on relie, d'une part, l'histoire littéraire et l'histoire de l'art, et, d'autre part, qu'on mette en perspective l'historiographie nationale dans son ensemble avec les écrits du passé. Le dépouillement de la presse permet de jeter une lumière nouvelle sur cette question et nous a conduit à réexaminer

bien des aspects différents, qu'ils soient historiques, sociologiques, littéraires ou artistiques. Nos points de vue diffèrent donc parfois de ceux de nos prédécesseurs et peuvent entrer en contradiction avec certaines de leurs affirmations. Le réexamen, et parfois la réévaluation, de ce pan de l'histoire de l'art roumain, supposent qu'on se positionne face à une histoire de l'art majoritairement écrite sous le régime communiste, ce qui ne va pas sans poser problème.

Quels contours et quelle consistance peut-on donner aujourd'hui au symbolisme en Roumanie, tant par l'analyse des discours de l'époque, où s'affirme aussi la notion de « sécessionnisme », que par l'établissement d'un corpus d'œuvres et d'artistes? Les artistes que l'histoire de l'art en Roumanie associe plus ou moins aisément à la notion de symbolisme sont-ils les mêmes que ceux cités comme tels par la critique? Le dépouillement de la presse de l'époque, de ce point de vue, a dévoilé les noms de nombre d'artistes – et critiques d'art – méconnus, voire totalement occultés par les peintres les plus célèbres : Ștefan Luchian, Nicolae Vermont (1866-1932), Theodor Pallady (1871-1956), Gheorghe Petrașcu (1872-1949), Iosif Iser (1881-1958) ou Nicolae Tonitza (1886-1940). Esquisser des parcours, retrouver des profils, pister des œuvres dans les pages des titres de presse ou dans les cartes postales, retrouver les termes de débats aujourd'hui oubliés fut une entreprise difficile en raison des destructions, de la dispersion des sources ou des difficultés d'accès à celles-ci. Il ne s'agit donc pas de prétendre à l'exhaustivité mais de sonder la cohérence de cet objet, de s'interroger sur les enjeux de son étude et ses limites.

Notes

1. OPRESCO Georges, *L'art roumain de 1800 à nos jours*, Malmö, éd. John Kroon, 1935. Oprescu coordonnera aussi l'ouvrage de synthèse *Scurta istorie a artelor plastice în R.P.R.*, dont le deuxième tome est consacré au XIX^e siècle (éd. Academiei Republicii Populare Române, 1958).
2. Voir VAISSE Pierre, « L'Histoire de l'art en Roumanie », *L'Information d'histoire de l'art*, n° 5, novembre-décembre 1967, p. 193.
3. Ces articles traitent majoritairement de l'art roumain dans la première moitié du XIX^e siècle, notamment autour de la Révolution de 1848 et de ses protagonistes, auxquels s'ajoutent des articles monographiques.
4. FLOREA Vasile, *Istoria artei românești*, Bucarest/Chișinău, éd. Litera International, 2007.
5. FLOREA Vasile, *Arta românească modernă: secolul al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX*, t. II, Bucarest, Meridiane, 1982.
6. IONESCU Adrian-Silvan, *Mișcarea artistică oficială în secolul al XIX-lea*, Bucarest, éd. Noi MediaPrint, 2008.
7. OPRESCU George, *Sculptura statuară românească*, Bucarest, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1954. Cet ouvrage a été traduit en français, *La Sculpture roumaine*, Bucarest, Éditions en langues étrangères, 1957. Il en existe une seconde édition revue et corrigée (*Sculptura românească*, Bucarest, Meridiane, 1965).
8. Pour le théoricien de l'esthétique Tudor Vianu (1898-1964), la sculpture est une « plante récemment issue de la terre de notre pays », car « ni le sol des instincts locaux, ni l'atmosphère religieuse du pays n'ont favorisé [...] ce qui allait devenir plus tard, dans d'autres

- conditions de vie, la jeune sculpture roumaine » (« Sculptura românească » [1938], in VIANU Tudor, *Opere*, t. XII, Bucarest, Minerva, 1985, p. 85). On s'accorde en effet à reconnaître dans cette apparition « tardive » de la sculpture, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la marque des dogmes byzantins qui, durant des siècles, avaient cantonné cet art à l'ornementation de l'architecture et des pierres tombales. Sur les débuts de la sculpture roumaine, voir l'article de NICULESCU Remus, « Începuturile sculpturii statuare românești », *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, n° 3-4, juillet-décembre 1954, p. 105-115.
9. VERBRAEKEN Paul, « La peinture roumaine au XIX^e siècle. Réflexions et autres », in *La Peinture roumaine 1800-1940* (Anvers, Hesseshuis, 3 juin-17 septembre 1995), Anvers, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995, p. 63.
 10. VIDA Mariana, « Eaux-fortes du peintre roumain Theodor Aman publiées par la maison Cadart à Paris entre 1868-1881 », *Revue roumaine d'histoire de l'art*, série « Beaux-Arts », t. XLI-XLII, 2005-2006, p. 21-33; voir, plus particulièrement, p. 21.
 11. *Nicolae Grigorescu (1838-1907). Itinéraire d'un peintre roumain, de l'école de Barbizon à l'impressionnisme* (Agen, musée des Beaux-Arts, 22 avril-14 août 2006; Barbizon, musée départemental de l'École de Barbizon, 9 septembre-11 décembre 2006), Paris, Somogy, 2006.
 12. Voir NICULESCU Remus, « Henri Focillon et l'art roumain », *Revue roumaine d'histoire de l'art*, série « Beaux-Arts », t. XXXI, 1994, p. 3-28 et VLASIU Ioana, « L'Expérience roumaine », *La Vie des formes. Henri Focillon et les arts* (Lyon, musée des Beaux-Arts, 22 janvier-26 avril 2004), Gand/Paris, Snoeck/INHA, 2004, p. 231-239.
 13. FOCILLON Henri, *La Peinture au XIX^e siècle*, t. II, Paris, Flammarion, 1991, p. 420-428.
 14. Voir FOCILLON Henri, « L'Art et l'histoire en Roumanie », in *Exposition d'art roumain ancien et moderne* (Paris, musée du Jeu de Paume, 25 mai-1^{er} août 1925), Paris, Imprimeries Georges Petit, 1925, p. 17-29.
 15. Voir ȘOTROPA Adriana, « Louis Réau et L'Art roumain (1946) », *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n°s 93-96, juillet-décembre 2009, numéro consacré à *L'Autre Europe*, p. 124-129.
 16. *L'art roumain du XIX^e siècle à nos jours* (Paris, musée d'Art moderne, 25 octobre-4 décembre 1961), Paris, Presses artistiques, 1961; *Au temps des impressionnistes : la peinture roumaine 1865-1920* (Paris, Trianon de Bagatelle, 6 juin-8 septembre 1991), Paris, Union latine, 1991; la dernière en date aborde un champ plus restreint : *Les peintres roumains et la Bretagne (1880-1930)* (Quimper, Musée départemental breton, 13 juin-4 octobre 2009), Quimper, Palantines, 2009.
 17. Il s'agit de deux articles intitulés « Noul curent literar », *Literatorul*, n° 1, 1899, et « Poezia nouă », *România jună*, n°s 65 et 68, 1900, republiés in PETICĂ Ștefan, *Scrieri II*, Bucarest, Minerva, 1974, p. 207-209 et p. 367-375. Le poète roumain prend position par rapport à un article publié par Camille Mauclair et va jusqu'à contredire ce dernier sur certains aspects (dont celui de la mort du symbolisme justifiée par la mort de Mallarmé en 1898).
 18. « Sufletul nou în poezie », *Conferințele « Vieța nouă »* (Bucarest, 1910), réédité in *Ovid Densusianu (1873-1938). Biobibliografie*, t. IV, CALANGIU Anca, VĂȚAN Mihai et NEGRARU Maria (dir.), Bucarest, Biblioteca Centrală Universitară din București, 1991, p. 139-162.
 19. BRĂNIȘTEANU Barbu, « Stilul nou », *Adeverul*, n° 3734, 14 décembre 1899, p. 1.
 20. Le chroniqueur signant sous le pseudonyme de Lafit énumère les différentes écoles littéraires du temps, dont le décadentisme et le symbolisme, pour conclure ironiquement sur la multiplication des étiquettes et des revendications : « Un tel est "vériste", un autre "tolstoïste" et un autre... "sécessionniste"! » (LAFIT, « Zavistie! », *Facla*, n° 4, 22 novembre 1901, p. 1).
 21. « Secesionismul în literatura română », in CAZIMIR Ștefan, *Honeste Scribere*, Bucarest, Éd. Națională, 2000, p. 24-46, cit. p. 36.
 22. CĂLINESCU George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucarest, Éd. Bic All, 1993 (éd. orig. 1941), p. 685.

23. ENESCU Theodor, « Symbolismul și pictura. Un capitol din evoluția picturii și a gustului artistic la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea », *Pagini de artă românească*, Bucurest, éd. Academiei, 1974, p. 5-68, rééd. in *Scrieri despre artă*, t. I, Bucurest, Meridiane, 2000, p. 150.
24. CIOPRAGA Constantin, *Literatura română între 1900 și 1918*, Iassy, Éd. Junimea, 1970, p. 143-144.
25. ZAFIU Rodica, *Poezia simbolistă românească. Antologie, introducere, dosare critice, comentarii, note și bibliografie*, Bucurest, Humanitas, 1996, p. 19.
26. DIMOV Georgi, « Symbolism in Bulgarian Literature », in BALAKIAN Anna (éd.), *The Symbolist Movement in the Litterature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1984, p. 641-646.
27. KOSUTIC Vladeta R., « Symbolist Elements in Serbian Poetry », *ibid.*, p. 627-640.
28. JOUANNY Robert, « Symbolism in Greece », *ibid.*, p. 647-651.
29. CĂLINESCU George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucurest, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941. Elle avait été précédée d'un texte plus court : *Istoria literaturii române : compendiu*, Bucurest, Éd. Națională-Mecu, [1934].
30. CĂLINESCU George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, op. cit., p. 683.
31. MANOLESCU Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008, p. 526.
32. *Ibid.*, p. 530.
33. MICU Dumitru, *Literatura română la începutul secolului al XX-lea, 1900-1916*, Bucurest, éd. pentru literatură, 1964, p. 196-306 ; CIOPRAGA Constantin, *Literatura română între 1900 și 1918*, op. cit., p. 133-171 ; DAVIDESCU Nicolae, *Aspecte și direcții literare*, Bucurest, Minerva, 1975 ; MICU Dumitru, *Modernismul românesc I. De la Macedonski la Bacovia*, Bucurest, Minerva, 1984 ; LOVINESCU Eugen, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, Bucurest, Minerva, 1989.
34. ILIESCU Adriana, *Poezia simbolistă românească*, Bucurest, Minerva, 1985 et SCARLAT Mircea, *Climat poetic simbolist*, Bucurest, Minerva, 1987.
35. MERCIER Alain, « Le Rayonnement du Symbolisme », in MICHAUD Guy, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1995, p. 359-384. En revanche, aucun chapitre n'est consacré au symbolisme roumain dans BALAKIAN Anna (éd.), *The Symbolist Movement in the Litterature of European Languages*, op. cit., 1984.
36. Selon Mercier, « chaque pays d'Europe, chaque aire linguistique des Amériques prétendrait avoir connu une "période dite symboliste", de 1890 à 1930, soit postérieurement à la France » (*ibid.*, p. 367).
37. STEAD Evanghelia, « Le parcours d'un poète roumain du romantisme au décadentisme : Alexandru Macedonski des *Nuits* de Musset au *Calvaire de Feu* », *Romantisme*, n° 132, 2006, p. 79-96. Sur Macedonski, voir aussi PALACIO Jean de, *Le silence du texte. Poétique de la décadence*, Leuven, Peeters, 2003, p. 83.
38. PAVEL Amelia, *Ideii estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Cluj, Éd. Dacia, 1972 ; CONSTANTIN Paul, *Arta 1900 în România*, Bucurest, Meridiane, 1972 ; ENESCU Theodor, « Symbolismul și pictura. Un capitol din evoluția picturii și a gustului artistic la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea », art. cité, p. 148-209.
39. ENESCU Theodor, « Luchian și primele manifestări de artă independentă în România. Eseu asupra gustului artistic la sfârșitul secolului al XIX-lea », *Studii și cercetări de istoria artei*, n° 3-4, juillet-décembre 1956, p. 185-208 ; ENESCU Theodor, *Luchian : catalog critic*, Bucurest, Institutul Cultural Român, 2007. Cette dernière publication, éditée à titre *post mortem*, reprend des études plus anciennes.
40. TEACĂ Corina, « Romanian Symbolist Writers as Art Critics : Tudor Arghezi », *Revue roumaine d'histoire de l'art*, série « Beaux-Arts », t. XLI-XLII, 2004-2005, p. 135-142. Le numéro de 2007 (t. XLIV) regroupe les communications du colloque international *Autour de 1900. Idées et motifs symbolistes roumains et européens* que nous avons coorganisé avec Ioana Vlasiu à l'Institut d'histoire de l'art de Bucurest en février 2007. Signalons

- aussi ȘOTROPA Adriana, *Visuri și Himere. Ecouri simboliste în sculptura românească modernă*, Bucarest, Éd. Compania, 2009.
41. FLOREA Vasile, *Istoria artei românești*, op. cit., p. 476-477.
 42. MITCHIEVICI Angelo, *Symbolism și decadentism în arta 1900*, Bucarest, Institutul european, 2011. L'auteur a également publié un ouvrage consacré au décadentisme dans la littérature roumaine et européenne, *Decadență și decadentism în contextul modernității românești și europene (sfârșitul secolului al XIX-lea, prima jumătate a secolului XX)*, Bucarest, Curtea Veche, 2011.
 43. Dans sa préface, Ioana Vlasiu avertit justement le lecteur sur « l'approche différente des arts plastiques qui peut intriguer voire susciter la désapprobation des historiens de l'art » (MITCHIEVICI Angelo, *Symbolism și decadentism în arta 1900*, *ibid.*, p. 13).
 44. L'historienne de l'art macédonienne Suzanna Milevska conteste l'ouvrage de Mansbach en lui reprochant notamment de n'avoir utilisé que des sources occidentales et d'avoir comparé en permanence l'Est à l'Ouest, la périphérie au centre. Voir MILEVSKA Suzanna, « Is Balkan Art History Global? », in ELKINS James (dir.), *Is Art History Global?*, New York/Londres, Routledge, 2007, p. 219.
 45. MANSBACH Steven, *Modern Art in Eastern Europe from the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 246.
 46. KALLESTRUP Shona, *Art and design in Romania 1866-1927. Local and International Aspects of the Search for National Expression*, East European Monographs, Boulder, Colorado, New York, Columbia University Press, 2006, p. 112-135.
 47. HOWARD Jeremy, *East European Art 1650-1950*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 135.
 48. RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2007, p. 20.
 49. Il s'agit là du point de départ du colloque *Symbolisme et esthétiques modernes dans les Balkans : réexamens critiques*, organisé par l'université Paris 1 en novembre 2013, sous la responsabilité scientifique d'Adriana Șotropa et Catherine Méneux. Voir les actes publiés sous le titre *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du XX^e siècle* : <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=825&lang=fr>.
 50. LACAMBRE Geneviève, « Le Symbolisme en Europe – notes d'histoire », in *Le Symbolisme en Europe* (Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, novembre 1975-janvier 1976; Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, janvier-mars 1976; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, mars-mai 1976; Paris, Grand Palais, mai-juillet 1976), Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1976, p. 21-25.
 51. CLAIR Jean, « Introduction », in *Paradis perdu. L'Europe symboliste* (musée des Beaux-Arts de Montréal, 8 juin-15 octobre 1995), Paris, Flammarion, 1995, p. 19.
 52. Cet édifice abrite le conservatoire, la bibliothèque publique, une salle de spectacle, des galeries d'art et un cinéma. Le concours organisé par la mairie a été remporté par les architectes hongrois Komor Marozell (1868-1944) et Jakob Dezso (1864-1932). Tous les arts (peinture murale, vitrail, mosaïque, sculpture) sont convoqués pour illustrer des légendes hongroises ou célébrer les grands hommes de la nation (voir DUȘA Traian, *Palatul culturii din Târgu Mureș*, Bucarest, Meridiane, 1970).
 53. Apparu après 1900, ce groupe a été désigné par la critique d'art magyare comme « les préraphaélites hongrois », au regard de leur attachement à l'enseignement de Ruskin. Combinant librement des éléments antiques, renaissants, byzantins, orientaux ou issus de l'art populaire, ces artistes cherchent à renouveler la peinture et les arts décoratifs hongrois. Leur engagement social se lie avec une dimension spirituelle, qu'on peut associer au symbolisme (GELLER Katalin, « Éléments symbolistes dans l'œuvre des artistes de la colonie de Gödölö », *Acta Historiae Artium*, t. XXVIII, 1982, p. 131-174).