

QUÊTES DE MODERNITÉ(S) ARTISTIQUE(S) DANS LES BALKANS AU TOURNANT DU XX^E SIÈCLE

ADRIANA SOTROPA

Introduction

Étudier certains aspects de la modernité artistique dans les Balkans – la notion même de « Balkans » posant encore de nombreux problèmes, nous l'avons surtout considérée ici, à la suite de Maria Todorova, dans son acception historique et culturelle¹ – au tournant du xx^e siècle revient à questionner des enjeux complexes qui dépassent souvent les frontières d'un monde de l'art en pleine éclosion. En effet, les discontinuités dues à un développement historique très mouvementé, marqué par les quêtes d'indépendance politique et d'élaboration des identités nationales, ont conditionné la morphologie de jeunes scènes artistiques et culturelles éclatées, à la recherche d'affirmation et de reconnaissance².

Rappelons à cet égard qu'il faut attendre le début du xix^e siècle pour qu'on voie apparaître et se développer, sous l'influence des changements politiques,

-
- 1 Sur ces questions, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Maria TODOROVA, *Imaginaire des Balkans*, Paris, Éditions EHESS, 2011. Quant à la délimitation toujours problématique des Balkans, son point de vue correspond au nôtre : « Tout en nuancant autant que nécessaire, car certaines régions sont plus balkaniques que d'autres (dans un sens épistémologique et non moral), je considérerai ici comme balkaniques les Albanais, les Bulgares, les Grecs, les Roumains et la plupart des anciens Yougoslaves. N'en déplaise à Cvijic, les Slovènes n'en feront pas partie ; mais les Croates, si, car des territoires peuplés de Croates ont longtemps été sous l'autorité ottomane. Des territoires comme Dubrovnik, bien qu'ottomans seulement en théorie, ont exercé une si grande influence dans la péninsule que leur histoire ne peut en être séparée. Sous certaines conditions, les Turcs seront aussi pris en considération, d'une part, parce qu'ils sont géographiquement présents, d'autre part parce qu'ils font partie, et même dans le rôle dominant, de l'expérience ottomane et de son héritage » (*id.*, p. 59-60). Pour une introduction historique, voir Mark MAZOWER, *The Balkans. From the End of Byzantium to the Present Day*, Londres, Phoenix, 2000.
 - 2 Sur le rapport entre art et identité voir les articles de Carmen POPESCU : « Un patrimoine de l'identité : l'architecture à l'écoute des nationalismes », *Études balkaniques*, 12, 2005, p. 135-171 et « Le paradoxe de l'orientalisme balkanique : entre géopolitique et quêtes identitaires. Lecture à travers le cas roumain », *L'orientalisme architectural entre imaginaire et savoirs*, textes réunis par Nabila Oulebsir et Mercedes Volait, Paris, Picard, p. 253-296.

une peinture de chevalet. L'art religieux, nourri des conventions byzantines, tout comme l'art populaire, se voient concurrencer par un art nouveau, profane. Des sociétés en pleine mutation s'approprient, dans un laps de temps très court, des genres nouveaux, largement en usage hors de leurs frontières : la peinture d'histoire, le portrait, la nature morte... Les Balkans commencent à attirer des peintres professionnels étrangers³ qui modifient non seulement le goût pour l'art, mais aussi le statut de l'artiste. Ces artistes étrangers jouent un rôle fondamental dans la formation des peintres locaux.

L'alignement sur les standards occidentaux et l'entrée de cet art dans la contemporanéité débouchent sur la mise en place progressive d'institutions aptes à favoriser la professionnalisation des artistes, la qualité des œuvres produites et le développement du marché. Ces scènes émergentes ont, sans doute, leurs limites et leurs difficultés mais l'énergie déployée pour triompher des obstacles mérite d'être considérée pour elle-même, en dépassant l'obsession du « retard » par rapport à l'Occident. L'une de ces limites réside dans le développement tardif des transports modernes, qui tend à renforcer, comme le rappelle la communication d'Evgénios Matthiopoulos, l'éloignement de ces centres que sont Vienne, Munich, Rome et Paris. Cet éloignement se réduit dans la seconde moitié du siècle et de nombreux artistes n'hésitent pas à quitter leurs villes natales, qu'il s'agisse d'Athènes, Belgrade, Bucarest ou Sofia, pour aller se perfectionner dans les capitales française, bavaroise ou autrichienne, exposer et vendre, se confronter aux débats qui agitent ces scènes et assister aux mutations du champ artistique.

L'internationalisation des échanges contribue à orienter cette quête de modernité artistique dans de nouvelles voies, à la fois institutionnelles et esthétiques. L'exemple des Sécessions munichoise (1892) et viennoise (1897) encourage les artistes des Balkans à prendre une certaine autonomie dans la mise en place des structures de présentation et de vente de l'art, un art qu'ils veulent plus libre, indépendant. Munich apparaît comme le point nodal vers lequel converge, dans un premier temps, la plupart des artistes. Les expositions de la Sécession munichoise sont alors appréhendées comme des manifestations de liberté artistique par rapport à un académisme toujours puissant mais ne correspondant plus aux aspirations de la nouvelle génération⁴. Impressionnisme, naturalisme, symbolisme, tous ces « ismes » riment alors avec la libération de l'art.

3 Voir, à ce sujet, Eleonora COSTESCU, *Inceputurile artei moderne in sud-estul european [Les débuts de l'art moderne dans l'Europe du sud-est]*, Bucarest, Édition Litera, 1983.

4 Rainer METZGER, *Munich 1900. La Sécession – Kandinsky et le Blaue Reiter*, Paris, Hazan, 2009, p. 69. Voir aussi Maria MAKELA, *The Munich Secession. Art and Artists in the turn-of-the-century*

Sous l'impulsion de ces initiatives, une première exposition des artistes indépendants ouvre ses portes à Bucarest en 1896. L'année d'après est fondée la société *Ileana* (1897-1900), du nom d'une héroïne des contes populaires roumains puis, en 1901, *Tinerimea artistica* (*La Jeunesse artistique*, 1901-1947). *Savremenko Izkoustvo* (*L'art moderne*) est créé en 1903 à Sofia. Les sociétés *Vesna* et *Lada*, du nom de deux déesses du printemps dans la tradition slovène, slovaque et plus largement chez les Slaves du sud, voient le jour à la même époque, en 1903 pour la première et en 1904 pour la seconde. En Grèce, la Société des Amis des Arts (1897) encourageait la production des artistes grecs ayant complété leurs études à l'étranger, une production parfois en rupture avec l'enseignement académique dispensé dans les institutions nationales. Le choix de la modernité sera validé en 1917 par le groupe artistique *Tekhni* (*Art*).

C'est au sein de ces sociétés qu'exposent des artistes se réclamant d'Arnold Böcklin, de Franz von Stuck, Karl Wilhelm Diefenbach ou Giovanni Segantini, favorisant ainsi la propagation d'une catégorie : le symbolisme. 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, avec le soutien du centre François-Georges Pariset (EA 538) de l'université Bordeaux Montaigne et de l'Institut Culturel Roumain, qui s'est déroulé les 8 et 9 novembre 2013 à Paris. L'organisation de ce colloque partait de plusieurs constats. D'une manière générale, les Balkans, perçus comme un espace périphérique, sont insuffisamment présents sur la carte de l'histoire de l'art européen. Alors que le symbolisme apparaît comme une catégorie autonome et comme un des principaux vecteurs d'une modernité aux contours flous dans la critique d'art de l'époque, la réception de ces artistes et de ces œuvres nous semblait insuffisamment étudiée. On croise par ce biais des questions liées aux influences et affinités culturelles – Paris et Munich restant de ce point de vue deux centres concurrents –, comme aux tensions suscitées par la fascination du modèle occidental et l'affirmation d'un art national. Le symbolisme méritait aussi d'être interrogé comme catégorie, tant dans la critique d'art que dans chaque histoire de l'art nationale, démarche indispensable, tant celles-ci ont été marquées par les réécritures des régimes communistes. Cette résurgence possible d'un « symbolisme balkanique » nous semblait d'autant plus utile que ces artistes et ces œuvres restent méconnus dans l'historiographie du symbolisme⁵. Rodolphe Rapetti évoquait en 2007 la diffusion « retardée » du symbolisme en Italie, Espagne, Europe centrale et en Russie, allant jusqu'à parler

Munich, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

5 Citons à titre d'exemple la grande exposition consacrée au *Symbolisme en Europe* en 1976, tout comme l'exposition *Paradis perdu. L'Europe symboliste* de 1995, qui ont fait l'impasse sur

d'un « second symbolisme »⁶ pour les Pays-Bas, mais ne mentionnait pas l'Europe du sud-est. Le nombre limité d'études consacrées à ce sujet dans cette partie de l'Europe, disponibles dans une langue de circulation internationale, nous encourageait en ce sens et nous avons aussi pu faire le constat d'un manque de connaissances réciproques, faute de traductions⁷, entre les principaux pays concernés⁸. L'un des mérites de cette entreprise est de regrouper un ensemble documentaire, souvent inédit et bilingue, bibliographique et iconographique, base susceptible d'orienter de nouvelles problématiques et de déboucher sur de nouvelles pistes de recherche.

Précisons en dernier lieu que les réponses reçues à l'appel à communication, pourtant largement diffusé, n'ont malheureusement pas permis de construire un programme homogène sur le plan géographique et culturel. Peu nombreuses, elles témoignent aussi des recherches encore à accomplir. Parallèlement, alors que l'appel encourageait les questionnements sur l'emploi et la pertinence du symbolisme comme catégorie dans l'espace balkanique, les propositions reçues ou les communications ont eu tendance – ce qui est en soi révélateur de la nature problématique de cette catégorie – à privilégier les aspects liés à la modernité, d'où le changement de titre qui préside à la publication des textes. Les questions liées à la réception, à la diffusion et à l'application des termes comme « symbolisme » et « symboliste » dans cette partie de l'Europe se retrouvent, certes, en filigrane dans certains textes, mais les enjeux tournent majoritairement autour de l'indépendance artistique, des notions d'identité et de modernité. Les études signées par les chercheurs grecs, Maria Katsanaki, Evgénios D. Matthiopoulos et Spyros

toute cette partie de l'Europe. Même constat pour *Symbolist Art in Context* de Michelle FACOS (2009), qui s'est intéressée à une géographie plus étendue.

6 Rodolphe RAPETTI, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2007, p. 20.

7 À quand une traduction en anglais de l'ouvrage d'Evgénios D. MATTHIOPOULOS, *L'art prend ses ailes dans la douleur. La réception du néoromantisme dans les champs de l'idéologie, de la théorie de l'art et de la critique en Grèce* (2005, en grec) ? Certains ouvrages sont publiés dans des éditions bilingues, mais les exemples sont rares et leur diffusion restreinte, comme l'ouvrage d'Irina GENOVA, *Modernisms and Modernity: (Im)possibility for Historicising: Art in Bulgaria and Artistic Exchanges with Balkan Countries* (2004, en bulgare et en anglais). Citons aussi l'ouvrage de Milena GEORGIEVA, *South Slav Dialogues in Modernism. Bulgarian Art and the Art of Serbia, Croatia and Slovenia 1904-1912*, Sofia, Bulgarian Academy of Sciences, Institute of Art Studies, 2008.

8 Le manque de traductions est souligné par Suzana MILEVSKA dans sa contribution, « Is Balkan Art History Global? », in James ELKINS (éd.), *Is Art History Global?*, New York/London, University College Cork, Routledge, 2007, p. 214-222.

Petritakis traitent de Costis Parthenis et surtout Nikolaos Gysis⁹, artistes nationalement et internationalement reconnus, qui ont fait l'objet d'études et d'expositions. Evguénios Matthiopoulos a choisi d'offrir aux lecteurs un panorama de la situation politique, culturelle et artistique en Grèce à la fin du XIX^e siècle. La question de la réception du symbolisme y est débattue afin de mieux insérer par la suite une étude consacrée au peintre Costis Parthenis. Si le symbolisme n'est pas la voie de prédilection choisie par ce dernier, il s'agit là de l'élément déclencheur de ce que l'auteur appelle « la quête d'une "grécité" moderne », recherche obsessionnelle dans l'œuvre de Parthenis. « Grécité », « atticisme », « hellénicité », mots aux fortes connotations identitaires, reviennent d'ailleurs dans les discours des historiens de l'art grecs. Ils se conjuguent avec les aspirations symbolistes d'un autre artiste, Nikolaos Gysis, notamment dans l'article de Spyros Petritakis, dans une perspective plutôt théosophique. De nouvelles catégories apparaissent : le néo-idéalisme et le néo-romantisme, sans que celles-ci soient clairement expliquées. Dans l'étude de Maria Katzanaki, la porosité entre symbolisme et allégorie accuse encore plus l'ambiguïté lorsqu'il s'agit de définir les contours du symbolisme. Un cadre très général nous est proposé par Philippe Gelez, initiative qui aide le lecteur occidental à appréhender des contextes qui peuvent lui être moins familiers, en l'occurrence serbe, bosniaque et croate. Irina Genova se concentre sur la scène artistique et insiste plus longuement sur l'historiographie et la réception du symbolisme en terre bulgare, tout en fournissant un riche apport documentaire. Quelques aspects moins connus de l'art roumain sont mis en avant dans deux études de cas : Philipp Leu s'intéresse à la naissance et à la présence dans la capitale bavaroise d'une société artistique bucarestoise, *La Jeunesse artistique*, « vitrine de l'art roumain », pour citer l'auteur, au début du XX^e siècle. Nous consacrons notre analyse à la réception de l'œuvre de l'un des fondateurs de cette société, le peintre Kimon Loghi, formé dans l'atelier de Franz von Stuck.

Enfin, la question des centres et des périphéries s'est posée. Elle sillonne les discours et conditionne les approches. « S'étendant » du centre vers la périphérie, le symbolisme ne pouvait que témoigner du prestige culturel d'un centre, en particulier Paris et Munich¹⁰. Néanmoins, il serait préférable de s'affranchir

9 Nous signalons ici l'orthographe particulière du prénom de cet artiste, qui se décline en plusieurs variantes : Nicolaus, Nikolaus ou Nikolaos.

10 Des expositions ont été consacrées à cette question : *Die Bulgarischen Künstler und München. Die neue Kunstpraxis von Mitte des 19. bis Mitte des 20. Jahrhunderts* (Sofia, 2009). Citons aussi le catalogue *Paris-Athènes 1963-1940* (Athènes, 2006), bien que la période étudiée soit très vaste. Lorsqu'ils ne sont pas bilingues, les catalogues d'exposition présentent souvent un résumé en anglais ou en français : *Zagreb-München. Hrvatsko slikarstvo akademija likovnih*

de telles dynamiques car elles impliquent souvent un phénomène de hiérarchisation des productions. Des notions comme « retard » ou, au mieux, « décalage » de tel ou tel artiste des Balkans, par rapport à l'art occidental, risquent de fausser et de conditionner les enjeux et les jugements. Malgré toutes les tentatives de reconsidération des hiérarchies artistiques entre l'est et l'ouest, certaines notions comme « la périphérie » perdurent dans l'écriture de l'histoire de l'art, comme le prouvent certaines études réunies dans ce volume.

Calquer les catégories occidentales ne s'avère en fin de compte pas être pertinent dans la conception et l'écriture d'une histoire de l'art qui relève trop souvent de la dette ou de l'influence d'un centre vers une périphérie. L'ambition de ce recueil n'est pas d'identifier un mouvement ou des manifestes qui n'ont pas existé, mais d'évoquer une certaine conception de l'art propre à un artiste ou des groupes d'artistes, ainsi que les débats qu'elle a engendrés. S'il y a bien eu des aspirations et des manifestations que nous pouvons rattacher aujourd'hui au symbolisme dans les Balkans, celles-ci doivent être mises en rapport avec une situation artistique en pleine mutation et comme faisant partie intégrante de la libération ainsi que de la modernisation de l'art. Beaucoup reste encore à faire en France pour la connaissance et la reconnaissance de la production artistique de cette partie de l'Europe.

Au seuil de cette publication, il nous est agréable de remercier celles et ceux qui ont contribué à son élaboration, à commencer par les auteurs. Nos remerciements vont également à Nadège Ragaru, ainsi qu'aux personnes et aux institutions qui ont soutenu ce projet de recherche : Zinaïda Polimenova de l'équipe d'accueil de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, l'HiCSA, son directeur Philippe Dagen, le centre François-Georges-Pariset (EA 538) de l'Université Bordeaux Montaigne, son directeur Pascal Bertrand, tout comme l'Institut Culturel Roumain.

Nos remerciements vont aussi à Irina Carabas, Laurent Houssais, Marion Lagrange et Myriam Metayer pour leurs relectures et conseils avisés.

Pour citer cet article : Adriana SOTROPA, « Introduction » dans Catherine MENEUX, Adriana SOTROPA (éd.), *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du xx^e siècle*, actes du colloque organisé à Paris les 8 et 9 novembre 2013, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA et du centre François-Georges Pariset, mise en ligne en avril 2016.

.....

Umjetnosti u Münchenu/Zagreb-Munich. Croatian Painting and the Academy of Fine Arts in Munich (Zagreb, 2009).