SSOAR

Open Access Repository
www.ssoar.info

Le Festival mondial de la jeunesse et des étudiants, moment d'échanges inattendus et mal contrôlés

Predescu, Magda

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Predescu, M. (2017). Le Festival mondial de la jeunesse et des étudiants, moment d'échanges inattendus et mal contrôlés. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, *17*(1), 131-155. https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-55894-4

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0/deed.de

Terms of use:
This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Comercial-NoDerivatives). For more Information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0

gesis Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften

Mitglied der Leibniz-Gemeinschaft

Le Festival mondial de la jeunesse et des étudiants, moment d'échanges inattendus et mal contrôlés

MAGDA PREDESCU
(Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Bucureşti)

Des informations sur le Festival mondial de la jeunesse et des étudiants, surtout sur les éditions de Varsovie (1955) et Moscou (1959) se retrouvent dans les livres de Susan E. Reid[1], Mathilde Chambard[2], Nadia Podzemskaia[3], Pia Koivunen[4], Igor Golomshtok[5], Anda Rottenberg[6], Piotr Piotrowski[7], Andrzej Szczerski[8] etc. Il semble que l'évènement a eu une grande charge émotionnelle, car il a laissé des traces dans la mémoire, comme en témoignent les écrits de Ion Ianoşi[9], Paul Cornea[10], Matei Călinescu[11]. Les rares articles publiés par les

---

1 Susan E. Reid, « (Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw », in Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski (eds.), *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, Leipzig Studies on the History and Culture of East-Central Europe, vol. 3, 2016, pp. 267-296.

2 Mathilde Chambard, *L'Art non officiel soviétique de l'U.R.S.S. à l'Occident de 1956 à 1986. Deux parcours: Oskar Rabine et la revue A-Ya*, Mémoire de Master 1 Sciences humaines et sociales, année universitaire 2009-2010, Grenoble.

3 Nadia Podzemskaia, « Le débat sur l'abstraction en URSS dans les années 1950. À la recherche de ses racines et de sa tradition », in *Les écrits d'artistes depuis 1940 : actes du colloque international Paris et Caen, 6-9 mars 2002, Textes réunis par Françoise Levaillant*, Éditions IMEC, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004, pp. 335-353.

4 Pia Koivunen, « The 1957 Youth Festival: Propagating a New, Peaceful Image of the Soviet Union », in Melanie Ilic, Jeremy Smith (eds.), *Soviet State and Society under Nikita Khrushchev*, Routledge, London, 2011, pp. 46-65

5 Igor Golomshtok, Alexander Glezer, *Unofficial Art from the Soviet Union*, Writers&Scholars Educational Trust, London, 1977.

6 Anda Rottenberg, « L'art en Pologne, 1945-2004 », in *Le XXe siècle dans l'art polonais*, AICA Press, 2005, pp. 38-40.

7 Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avantgarde in Eastern Europe 1945-1989*, Reaktion Books, London, 2009, p. 71.

8 Andrzej Szczerski, « Global Socialist Realism: The Representation of Non-European Cultures in Polish Art of the 1950s », in Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski (eds.), *Art beyond Borders*…cit, pp. 439-452.

9 Ion Ianoși, *Internaţionala mea. Cronica unei vieţi*, Polirom, Iași, 2012.

10 *Ce a fost – cum a fost. Paul Cornea de vorbă cu Daniel Cristea-Enache*, Polirom, Iași, 2013.

11 Ion Vianu, Matei Călinescu, *Amintiri în dialog*, IIe édition, Polirom, Iaşi, 1998.

chercheurs roumains visent plutôt l'édition de Bucarest (1953) – voir les articles publiés dans *Echinox Journal*, no. 7/2004[12] et les livres de Liviu Marius Bejenaru[13]. Pour la Roumanie, manquent les études de cas concernant l'exposition internationale des arts organisée dans le cadre du Festival.

Le Festival mondial de la jeunesse et des étudiants devait prouver l'unité idéologique du monde communiste. Malgré le fait que les organisateurs ont fait chaque fois des efforts pour accomplir cet objectif, l'évènement a créé les conditions d'un détournement des intentions initiales. Le Festival a été un espace contradictoire, paradoxal, qui a interrompu, pour une période, l'apparente continuité et normalité de l'ordre idéologique communiste. Un concept méthodologique utile dans l'analyse de l'évènement est celui de l'hétérotopie foucaldienne, un concept versatile – Foucault même l'a utilisé avec des sens différents[14] – qui a produit les dernières années de nombreuses études dans plusieurs champs disciplinaires. Les hétérotopies foucaldiennes représentent des espaces réels, localisables, où d'autres espaces réels, appartenant à la même culture, sont représentés d'une manière qui les conteste et les inverse. Les hétérotopies juxtaposent plusieurs espaces qui d'ordinaire sont incompatibles et transforment en utopie la réalité où ils sont situés. Pour les régimes totalitaires communistes qui ont organisé le Festival, cet évènement a créé une configuration qui tolérait davantage la diversité, un espace qui a permis

---

12 Les articles de Ștefan Borbely (« The International Youth Festival, Bucharest, August 1953 »), Carmen Pintea (« Bucharest,Youth World Capital »), Constantina Buleu (« Long Live the Splendid Youth Worldwide! *Scânteia tineretului* newspaper »), Ana-Maria Samson (« Corean Psychodrama. Bucharest Festival and Congress: pseudo-spaces of postcolonialism »), Raluca Drăgan (« West-European Youth at the Festival »), Liana Prata (« The American Presence at the Youth Festival in Bucharest 1953 »), Ileana Sălcudean (« The Romanian 'Warm Hospitality' »), Andrada-Ioana Mitoceanu (« The Newspaper of the Festival »), Angela Duplenschi (« The Romanian Youth is Getting Ready for the Festival »), Alina Cârlănescu (« On Pigeons and Trains » [*Scânteia tineretului*]), Alina Maistru (« This Summer, All the Roads Will Take You to Bucharest »), Angela Haneș (« The Mean Imperialists Cannot Destroy the Festival »), Cristina Ilieș (« We Should Abolish the Parasite Attitude ») etc., *Echinox Journal*, no. 7, 2004.

13 Liviu Marius Bejenaru, « Manipulare şi dirijare prin observarea stării de spirit a populaţiei. Studiu de caz: Festivalul Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Bucureşti (2-14 august 1953) », *Caietele CNSAS*, Revistă semestrială editată de Consiliul Naţional pentru Studierea Arhivelor Securităţii, anul I, no. 2, 2008, pp. 251-264.

14 La plupart des concepts foucaldiens ont été réexaminés et modifiés par leur auteur. L'hétérotopie a été mentionnée pour la première fois dans la préface du livre *Les mots et les choses* (1966) au sujet des textes littéraires (la contestation de l'ordre du discours dans l'hétérotopie littéraire). Le concept est revenu la même année dans une émission radiophonique et une année plus tard il a été utilisé dans une conférence – il s'agit du texte « Des Espaces Autres », publié dans le journal *Architecture /Mouvement/ Continuité*, juste avant la disparition de Foucault en 1984, avec l'accord de l'auteur. Dans les derniers exemples l'hétérotopie renvoie aux espaces sociaux et culturels : jardins, cimetières, asiles, prisons, musées, bibliothèques, etc.

le dialogue réel et le passage d'un système de communication à un autre. Comme hétérotopie, le Festival a représenté un ordre alternatif qui a permis à l'altérité de se développer.

Un espace de globalisation

Le Festival est né d'une initiative de la Fédération mondiale de la jeunesse démocratique et de l'Union internationale des étudiants, institutions créées à Londres en 1945. Organisé avec une fréquence de biennale, le Festival a été accompagné, pour toutes les éditions, du Congrès de la jeunesse – la partie la plus idéologisée du Festival – pendant lesquels des jeunes arrivant de tous les coins du monde discutaient des plus importants évènements politiques du moment. Les institutions organisatrices étaient reconnues comme de gauche, ce qui a suscité dans la presse internationale de vastes commentaires concernant le statut de « congrès communiste » de l'évènement et des interrogations sur les sources de financement[15].

Malgré le fait que presque toutes les éditions des années 1950 ont été organisées par des pays communistes, le Festival a été un évènement international, avec des participants arrivant du monde entier, fait qui a créé un espace de globalisation, favorisant le dialogue et les échanges réels entre la jeunesse de l'Est, enrégimentée politiquement, la jeunesse de l'Occident, vivant le début de la période *long sixties*[16] et la jeunesse du Tiers Monde, vivant le processus de décolonisation[17].

Les régimes totalitaires communistes se sont distingués par l'attention qu'ils accordaient à l'enrégimentement idéologique des jeunes[18]. L'Union Soviétique et les pays satellites ont financé substantiellement la création

---

[15] Un tel incident a eu lieu à l'édition de Moscou en 1957. Voir les informations publiées par le journal *Komsomolskaia Pravda*, reprises par *Informația Bucureștiului*, le 28 juin 1957.

[16] La plupart des commentateurs de ce phénomène parlent de l'apparition en Occident, à la moitié des années 1950, d'une culture des jeunes qui a représenté une véritable révolution culturelle. Voir Arthur Marwick, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958-c.1974*, Oxford, 1998.

[17] Quelques articles publiés dans *Echinox Journal* dévoilent que le Festival a été créé pour suggérer une situation postcoloniale, où les gens sont différents, mais égaux. La jeunesse des métropoles occidentales (la France, les Pays-Bas, la Grande Bretagne) a soutenu pécuniairement les jeunes gens arrivant des colonies ou des anciennes colonies.

[18] Adrian Cioroianu suggère que, dans le cas roumain, tout comme dans le cas soviétique, le changement de ce statut représente une partie importante du processus de modernisation socialiste. Adrian Cioroianu, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*, Editura Curtea Veche, București, 2005 (« Socialismul ca variantă de modernizare. Femeia și tânărul în sistem », pp. 77-90).

d'organisations pour la jeunesse communiste[19], de chantiers pour les jeunes volontaires[20], de maisons de culture[21] etc. Après 1953, pendant la période de déstalinisation et de construction des variantes nationales de communisme, améliorées par rapport au modèle soviétique, la jeunesse a assumé un rôle principal, fait qui a permis à certains commentateurs d'identifier dans les pays de l'Europe Centrale et Orientale des mécanismes culturels similaires au *long sixties* de l'Ouest[22].

Le Festival a été une manifestation culturelle à orientation idéologique de gauche dans un monde de plus en plus polarisé par la Guerre Froide qui venait de commencer. Les participants arrivant de l'Occident étaient des sympathisants de la gauche, parmi les plus connus l'écrivain Arthur Miller[23], le peintre et l'écrivain américain Rockwell Kent[24], le spécialiste d'esthétique italien Paolo Ricci[25] etc. En connexion étroite avec la dynamique des deux blocs idéologiques, les Congrès de la jeunesse ont accentué soit les différences, soit la coopération entre les deux pôles du conflit. Des incidents ont été enregistrés en 1947 à Prague – notamment la querelle qui opposait Fenry Jones, un révérend anglais qui a œuvré pour que les évènements culturels soient reconnus dans le

---

19 Les quelques organisations pour la jeunesse créées après 1944 ont été englobées en 1946 dans la Fédération Nationale de la Jeunesse Démocratique Roumaine (F.N.T.D.R.), sur le modèle de la Fédération Mondiale de la Jeunesse Démocratique (F.M.T.D.), créée par l'Union Soviétique en octobre 1945. En février 1948 a été créée l'Union des Jeunes Travailleurs (U.T.M.).

20 Pour la mobilisation de la jeunesse en vue d'accomplir les objectifs prévus dans le plan d'État par volontariat, en 1959 ont été créés les chantiers nationaux de la jeunesse : Teliuc – Vadu Dobrei – Poiana Ruscă, Săvinești, Onești, Govora, Năvodari, Chișcani. Voir Adrian Cioroianu, *Pe umerii lui Marx*…cit.

21 Toujours en 1959 a commencé la construction des maisons de culture pour la jeunesse et a été ouverte la première exposition nationale des jeunes plasticiens.

22 *The Long Sixties* est un projet international qui essaie de ré-conceptualiser les arts visuels dans l'Europe Centrale et de l'Est pour la période mentionnée. Le projet a été développé les dernières années par Hungarian Academy of Sciences, Research Center for the Humanities, Institute of Art History, Budapest; Moravian Gallery, Brno ; Adam Miczkiewicz University, Poznan ; Slovak National Gallery, Bratislava ; Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest.

23 Miller a essayé d'obtenir de l'aide financière au Département d'État pour envoyer en 1947, à l'édition de Prague, la pièce *All My Sons*, puis il a cédé les droits sur la pièce à la Ligue des femmes polonaises. Voir Nathan Abrams, « Un Unofficial Cultural Ambasador. Arthur Miller and the Cultural Cold War », in Peter Romijn, Giles Scott-Smith, Joes Segal (eds.), *Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012, p. 16.

24 Président du Conseil National de l'Association pour l'Amitié américano-soviétique, membre du Jury international au Festival de Varsovie et de Vienne. Son nom est assez souvent mentionné dans la presse roumaine. Après l'édition de Vienne il a visité la Roumanie et l'Union Soviétique. Voir l'article signé par Rockwell Kent, «Am văzut construindu-se viitorul», *Arta plastică*, no. 5, 1959, p. 29.

25 Membre dans le jury international pour les éditions de Bucarest et de Varsovie.

cadre du Festival, et Ivanov, le président du Komsomol (l'organisation de la jeunesse communiste du Parti communiste de l'Union Soviétique), qui a prononcé un vrai réquisitoire à l'encontre de l'apolitisme[26]. En 1951, des incidents à la frontière des deux secteurs de la ville de Berlin se produisent lors du Festival. En 1959, l'évènement, organisé pour la première fois dans un pays capitaliste, à Vienne, a été ignoré par la presse et par les télévisions d'Autriche[27], tandis que les participants roumains ont été confrontés aux accusations de la diaspora[28]. D'autre part, la coopération et le dialogue ont été le leitmotiv de l'édition de Bucarest, en 1953, organisée juste après la disparition de Staline[29], de l'édition de Varsovie, en 1955 – Nikita Khrouchtchev venait de formuler le concept de coexistence pacifique[30] –, et de celle de Moscou, en 1957, édition organisée une année après la dénonciation officielle des crimes de Staline[31].

Bien qu'il ait été créé comme évènement idéologique, le Festival a été un espace des contacts réels et la police politique a eu des difficultés à l'administrer. Le plus grand problème a été le nombre des participants[32]. Les

---

26 « Les cercles impérialistes de quelques pays et surtout des États-Unis et d'Angleterre cultivent une politique dangereuse qui déchaîne les forces du fascisme et de l'agression […] Devant tous ces évènements qui menacent la paix et l'avenir de notre jeunesse, nous ne pouvons pas demeurer impassibles ou neutres. Il y a des gens qui nous demandent de ne pas nous mêler dans la politique, de l'abandonner aux partis et aux gouvernements. Ce sont quelques dirigeants des organisations pour la jeunesse catholique et quelques dirigeants réactionnaires de la jeunesse socialiste qui veulent la bagarre. Mais ça ne signifie pas du tout qu'eux-mêmes sont à côté de la politique ou qu'ils n'ont pas du tout l'intention de s'en mêler. Leur apolitisme est une feuille de vigne avec laquelle ils veulent cacher, d'ailleurs d'une manière assez maladroite, leur politique antidémocratique, antipopulaire ». G. Brătescu, « Temeiul unităţii tineretului », *Contemporanul*, le 19 septembre 1947, p. 3.

27 Dans les rares moments où les télévisions ont transmis les évènements, les connotations ont été négatives : le discours d'un transfuge hongrois, les avions qui ont survolé la ville avec les affiches « Le Festival sans nous ! Pensée pour le Tibet! ».

28 Les tensions ont suscité la réaction de Zaharia Stancu, correspondant pour *Contemporanul* : « Malgré le fait qu'ils se détestent, les transfuges se sont donné la main à Vienne. Les insensés débris légionnaires ont agi avec les idiots gogo-cuzistes, avec adeptes arrogants du Parti des paysans du noble Vișoianu, avec les libéraux pomponnés de Mihai Fărcășanu et avec les 'socialistes', la canaille traître Eftimie Gherman. À peine arrivés à l'hôtel, les bandes réactionnaires ont commencé à nous envoyer par le concierge des livres et des publications de propagande anticommuniste ». Zaharia Stancu, « Falimentul propagandei reacţionare », *Contemporanul*, le 7 août 1959, p. 6.

29 Pendant le Congrès de Bucarest a été annoncée la fin des hostilités coréennes, ce qui a provoqué de l'effusion parmi les participants. Voir *Documente ale celui de al III-lea Congres Mondial al Tineretului, Bucureşti, 25-30 iulie 1953*, Ed. Tineretului a C.C. al U.T. M., Bucureşti, 1953.

30 « La coexistence pacifique » a été un concept introduit par Nikita Khrouchtchev. Il renvoie à un déplacement de l'accent du plan militaire vers le plan économique dans la compétition entre les deux blocs idéologiques.

31 Voir Pia Koivunen, « The 1957 Youth Festival… cit. ».

32 La Roumanie a eu une expérience similaire, mais exclusivement sportive : au début de 1951, à Poiana Staline, sous l'égide de l'Union Internationale des Étudiants, dans une

polices politiques savaient très bien que, dans une situation donnée, les gens peuvent passer d'un système de communication à un autre, qu'il y a des glissements de sens, des parasitages, des modifications de l'ordre du discours[33]. Elles ont accordé une très grande attention aux traducteurs – Matei Călinescu raconte que la police politique roumaine lui a proposé de devenir informateur dans la période du Festival, tâche à laquelle il a réussi à s'échapper[34]. L'édition de Bucarest s'est déroulée apparemment sans incidents[35]. Au succès d'un dialogue authentique entre les jeunes a contribué pleinement le côté sportif, culturel (danse, musique, littérature, arts plastiques) et ludique (le Carnaval) de l'évènement.

Pour les pays communistes, le Festival a représenté une ouverture extraordinaire, la première vraie ouverture après la guerre. Ion Ianoși[36] et Paul Cornea en témoignent. Tous les deux ont été impliqués dans l'organisation de l'évènement de Bucarest et ont participé à d'autres éditions du Festival.

> « J'ai vécu personnellement non pas seulement l'expérience de la coexistence, mais celle enthousiasmante et exaltante de la fraternisation des jeunes de l'Est et de l'Ouest », raconte Paul Cornea[37]. « […] dans le décor magnifique de l'une des plus belles villes de l'Europe [Prague], nous nous sommes retrouvés, participants arrivant de tous les continents, avec le même désir d'entente et de fraternité, de communion dans la

---

atmosphère idéologique dominée par les débuts de la Guerre Froide, ont eu lieu les Jeux Mondiaux Universitaires d'Hiver. Les mesures de contrôle mises en place à cette occasion se retrouvent dans l'organisation de l'évènement de 1953. Voir Alina Ilinca, Liviu Marius Bejenaru, « Jocurile Mondiale de Iarnă de la Poiana Stalin », *Arhivele Totalitarismului*, no. 3-4, 2005, pp. 192-203, et Alina Ilinca, « Politica de control a regimului comunist asupra spaţiului public. Studiu de caz: Jocurile Mondiale Universitare de la Poiana Stalin (28 ianuarie-8 februarie 1951) », *Caietele CNSAS*, an I, no. 2, 2008, pp. 237-250.

33 Dans une situation réelle de communication, l'espace homogène et ordonné du discours peut être détruit. Le discours, d'un instrument ou effet du pouvoir, peut devenir obstacle, point de résistance, début pour une stratégie d'opposition. Michel Foucault parle de « la polyvalence tactique des discours ». Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1976, p. 133. Dans le sillage de Foucault, Judith Butler montre que le langage est un espace d'indétermination, avec une puissance de subversion (« nos discours sont toujours d'une certaine façon hors de notre contrôle »). Voir Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Éditions Amsterdam, Paris, 2004, p. 41.

34 Ion Vianu, Matei Călinescu, *Amintiri în dialog*, cit., pp. 181-183.

35 Il y a eu, pourtant, quelques tentatives de compromettre l'évènement. Le même Matei Călinescu raconte le fait qu'un groupe – dont Miron Chiraleu faisait partie – a dispersé quelques dizaines de manifestes anticommunistes pendant les préparatifs du Festival. *Ibidem*, pp. 78-79. Miron Chiraleu, étudiant à l'époque, a été arrêté en mai 1956 et condamné. Il s'est suicidé en prison, en 1962.

36 Ion Ianoşi a accompagné quelques délégations de Budapest à Bucarest. Voir Ion Ianoși, *Internaţionala mea*...cit., p. 290-291. Voir aussi le documentaire réalisé par Stelian Tănase dans le cadre du programme « Bucureşti, strict secret » : https://www.youtube.com/watch?v=zZEHhGyz6RU (images enregistrées en 1953, le témoignage de Constantin Bălăceanu-Stolnici, celui de Dinu Giurescu, Dan Berindei). Publié en ligne le 11 janvier 2013. Vérifié le 15 juillet 2016.

37 Paul Cornea, *Ce a fost – cum a fost*...cit., p. 125.

> célébration des mêmes idéaux de bien-être et d'accomplissement personnel. Effectivement je n'ai rien trouvé, absolument rien qui nous divise, malgré le fait qu'il y avait entre nous des différences de nationalité, de confession, de couleur, d'option politique »[38].

Le Festival acquiert la qualité d'hétérotopie grâce à ce surgissement du contingent qui introduit une résistance à la reproduction de l'ordre pré- établi. Une résistance qui est, en fait, une non-résistance.

Le Festival a permis à quelques participants de repérer la contingence du système de pouvoir, situation dont ils ont su tirer profit pour développer des capacités créatives et pour élaborer des tactiques[39] qui ont contrarié les actions de l'autorité politique. Voilà le témoignage de Paul Cornea sur son implication dans l'organisation de l'édition de Bucarest :

> « Je suis arrivé peu à peu, sous l'empire des nécessités, à changer totalement les méthodes de travail. La multitude des problèmes à clarifier, leur urgence, l'obligation de prendre des décisions tout de suite, ont obligé les décisionnaires à approuver tacitement le passage d'un système où on exécute seulement ce qui est prévu dans les normes à un système où tout devient possible si ce n'est pas interdit par les normes. Le changement s'est avéré décisif : il a remplacé l'obédience servile par le jugement personnel, la récitation des dogmes par la frénésie de l'imagination créatrice. Sans ce relâchement, imposé par les circonstances, je n'aurais pas réussi à mener à terme les tâches reçues. J'ai appris, ainsi, à agir tout seul, à assumer des responsabilités (sans les partager avec le supérieur et le supérieur du supérieur dans le carrousel trop discipliné de la hiérarchie), et surtout à improviser dans les moments où ni le savoir, ni l'expérience ne pouvaient m'indiquer le bon chemin »[40].

Organisé dans la première décennie après la guerre, le Festival a produit de nombreuses transformations dans l'urbanisme et l'architecture des pays communistes organisateurs. À Bucarest, par exemple, en seulement 6 mois[41] et par le travail «volontaire», ont été construits un stade, un théâtre, un grand

---

38 *Ibidem*.

39 Pour Michel de Certeau, le plus fort dans un rapport de forces élabore des *stratégies*, tandis que le plus faible développe des tactiques – utilise les moments imprévus, il sait profiter du jeu des circonstances. Voir Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien. Les arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990.

40 Paul Cornea, *Ce a fost – cum a fost*...cit., pp. 166-167.

41 L'édition 1953 du Festival et du Congrès devait avoir lieu à Varsovie, mais les Polonais ont annoncé qu'ils se trouvaient dans l'impossibilité d'organiser l'évènement. Les Roumains ont accepté, regardant le Festival comme un signe de confiance accordé par les Soviétiques aux dirigeants roumains. La proposition a été envoyée par le Komsomol et par la Fédération Mondiale de la Jeunesse Démocratique. Les organisateurs ont eu seulement quelques mois à disposition, les préparatifs se sont déroulés dans un rythme étonnant. Voir l'étude introductive pour le livre *Stenogramele şedinţelor Biroului Politic şi ale Secretariatului Comitetului central al PMR*, vol. IV (partea a II-a) – 1952, Arhivele Naţionale ale României, București, 2007, p. XIII et « Proces verbal no. 43 al şedinţei Biroului Politic al C.C. al P.M.R. din 29 decembrie 1952 », in *Ibidem*, p. 583.

cinéma et l'Opéra. Les participants se rappellent la pénurie alimentaire qui a précédé l'évènement et l'épuisement physique de ceux qui y ont été impliqués[42].

Des concours littéraires et musicaux ont été organisés à travers le pays, les idéologues mobilisant toutes les catégories sociales, amateurs et professionnels. Des concours ont été initiés par le Comité Central de l'Union des jeunes travailleurs (U.T.M.) en collaboration avec les unions d'artistes. On a aussi organisé une intense « activité d'agitation visuelle » pour célébrer le Festival. En Roumanie, comme d'ailleurs dans beaucoup d'autres pays participants, l'évènement a créé des manifestations locales spécifiques : chaque année, au printemps, était célébrée par volontariat la semaine mondiale de la jeunesse (travaux de nettoyage, embellissement de la ville, manifestations sportives, culturelles, conférences). La presse glorifiait les résultats des stakhanovistes[43].

L'exposition internationale des arts plastiques – espace de la diversité esthétique

L'exposition internationale des arts plastiques organisée dans le cadre du Festival n'a pas seulement servi à faire l'apologie du réalisme socialiste, loin de là. D'une part, l'Occident a envoyé soit de l'art abstrait, soit des réalismes qui n'avaient rien à voir avec le canon du réalisme socialiste. D'autre part, après 1953 le canon esthétique de l'Est a subi beaucoup de modifications, l'exposition internationale du Festival révélant la rapide diversification esthétique qui est intervenue en Union Soviétique et dans les pays satellites.

À l'édition de 1953, le public roumain a fait connaissance du néoréalisme italien. Saro Mirabella est l'un des artistes arrivés à Bucarest à l'occasion du Festival. Le néoréalisme italien a joué un rôle important dans l'élargissement des frontières formelles du concept de réalisme en Roumanie, tout comme dans d'autres pays de l'Est[44]. En 1954 Renato Guttuso a ouvert une exposition personnelle[45] à la Faculté d'Architecture de Bucarest. En mai 1958, a

---

42 Paul Cornea, *Ce a fost – cum a fost*...cit., p. 166.

43 « Intensifiant le travail en l'honneur du Festival, la brigade de Marin Ștefănescu dépasse chaque jour le plan avec 160%. […] Pendant leur temps libre les jeunes de la brigade UTM de Niculae Eparu, brigade championne dans la Capitale et les jeunes du Département outils-équipements coordonnés par Ion Râpeanu ont réalisé des cadeaux pour le Festival parmi lesquels 15 lampes de chevet, 5 fers à repasser, 2 petits moteurs anti-grisou et un cendrier ». (« În întâmpinarea Festivalului de la Varşovia. Pregătirile noastre », *Informația Bucureștiului*, le 17 juin 1955, p. 1).

44 Voir Katarzyna Murawska-Muthesius, « Remapping Socialist Realism: Renato Guttuso in Poland », in Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski (eds.), *Art beyond Borders*…cit.

45 M. Marinescu, « Imagini din viața contemporană a Italiei. Expoziția Renato Guttuso», *Informația Bucureștiului*, le 23 octobre 1954 ; L.B., « Renato Guttuso, un mare pictor

eu lieu à Bucarest le vernissage de l'exposition « Peintres et sculpteurs italiens », organisée par l'Institut roumain pour des relations culturelles avec l'extérieur en collaboration avec la galerie « La Colonna » de Milan.

Les jeunes artistes polonais ont su tirer profit de l'édition de 1955, pour montrer, non de l'art abstrait, mais une variété de réalismes et des peintures à touches expressionnistes[46]. À partir de ce moment, les artistes polonais ont manifesté de façon récurrente leur divergence par rapport à l'esthétique soviétique. Plus tard, en 1958, à l'occasion de l'Exposition des pays socialises organisée à Moscou – un autre évènement qui devait prouver au monde entier l'unité idéologique du bloc communiste – les artistes polonais ont attiré de nouveau l'attention, en exposant des œuvres réalisées dans un style postimpressionniste, ce que les critiques d'art soviétiques ont interprété comme du modernisme et du formalisme, incompatibles avec la doctrine du réalisme socialiste. De plus, un décret de l'Union des artistes plasticiens polonais de 1959 a autorisé la présence de l'art abstrait dans une proportion de 15% des œuvres montrées dans une exposition[47].

L'édition de Moscou du Festival a été organisée dans un moment délicat pour l'Union Soviétique. Comme partout dans le bloc de l'Est, la période poststalinienne a favorisé des modifications de la production artistique. Ces transformations ont été renforcées par les expositions officielles où on montrait autre chose que du réalisme socialiste. Après 1953 le Ministère de la Culture de l'Union Soviétique a commencé à organiser des expositions d'art européen en utilisant les collections des musées « Pouchkine » de Moscou et « Hermitage » de Leningrad. De ces collections cachées dans les dépôts, ont été extraites des toiles impressionnistes, auparavant déconsidérées comme formalistes. Dans la période 1954-1956 ont été organisées une rétrospective Picasso, une exposition avec les œuvres du peintre symboliste James Ensor et une exposition avec des dessins des artistes mexicains. Après la dégringolade idéologique provoquée par le discours de Khrouchtchev (février 1956) et l'invasion de la Hongrie (novembre 1956), le moment était venu pour redéfinir le chemin de l'esthétique soviétique. Dans ce but, au printemps de 1957 a été organisé le premier Congrès de l'Union des Artistes Plasticiens de l'Union Soviétique, avec

---

progresist italian », *Munca*, le 26 octobre 1954 ; « Deschiderea expoziției de pictură și grafică a pictorului italian Renato Guttuso », *Scânteia*, le 24 octobre 1954.

46 Pour l'exposition organisée à Arsenal, voir Anda Rottenberg, « L'art en Pologne…cit. », pp. 38-40 ; Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta*…cit., p. 71 ; Andrzej Szczerski, « Global Socialist Realism…cit. » ; Andrzej Krzywicki, *Poststanlinowski karnawał radości. V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń, Warszawa 1955,* TRIO, Warsaw, 2009 ; le catalogue *Junge Kunst in Polen 1949-1959. Porträts aus der Sammlung « Krąg Arsenału 1955 »*, Eine Ausstellung des Muzeum Lubuskie, Gorzów Wlkp., in Kooperation mit dem Kunstarchiv Beeskow (Burg Beeskow, 11. April bis 4. Juli 2010) = Młoda sztuka w Polsce 1949-1959.

47 *Scène polonaise*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2004, p. 17.

une participation représentative de tous les pays satellites[48]. L'édition moscovite du Festival[49] a été organisée juste après ce congrès qui, bien qu'il eût permis un élargissement de la catégorie de réalisme, avait dénoncé l'abstraction[50]. Le Festival a favorisé la production de ce que l'esthétique soviétique ne pouvait pas encore accepter : l'art abstrait. À l'initiative du Komsomol, un studio de création pour les jeunes artistes a été installé dans le parc Gorky de Moscou. Les œuvres ont été réalisées et présentées pendant le Festival. Le peintre américain Harry Colman a parlé de l'œuvre de Pollock et de Kooning et a fait une démonstration d'expressionnisme abstrait. Il semble que le dialogue entre les jeunes artistes ait été réel, car Anatoli Zverev a adopté ce style et a réalisé, à son tour, un *dripping*, œuvre qui a reçu la médaille d'or du jury international dont le président était David Siqueiros. Malgré les protestations des critiques soviétiques, il y a eu des intellectuels communistes, par exemple Louis Aragon[51], qui ont affirmé leur soutien pour les artistes abstraits. Le Festival est devenu, ainsi, l'évènement culturel où le discours idéologique était loin d'être simplement reproduit ; au contraire, il a été modifié.

Le contact avec l'art de l'Occident (expressionnisme abstrait des États-Unis, expressionnisme de l'Allemagne de l'Ouest, surréalisme, abstraction informelle, abstraction géométrique, autres réalismes qui dépassaient les conventions du réalisme socialiste – néoréalisme italien, dessins mexicains) a été un catalyseur pour le développement de l'abstraction[52], farouchement dénoncée par la critique d'art soviétique[53]. L'aventure officielle des expérimentations abstraites dans l'Union Soviétique finit en 1962, avec l'épisode du Manège[54].

---

48 L'Union des Artistes Plasticiens Roumains a été représentée par Ion Jalea, à partir de janvier 1957, nouveau président de la structure, et de Mircea Popescu, directeur adjoint de la Galerie Nationale du Musée d'Art et rédacteur de la revue *Arta plastică*.

49 Pour des informations concernant cette édition du Festival, voir Susan E. Reid, « (Socialist) Realism Unbound…cit. » ; Mathilde Chambard, *L'Art non officiel soviétique de l'U.R.S.S*…cit. ; Nadia Podzemskaia, « Le débat sur l'abstraction en URSS…cit. » ; Igor Golomshtok, Alexander Glezer, *Unofficial Art*…cit.

50 Les travaux du Congrès se trouvent dans le dossier 40/1957, UAP-ANR 2239. Des articles sur le Congrès dans *Contemporanul* (le 8 mars 1957, pp. 6-7) et *Arta plastică*, no. 3-4, 1958 – l'article de L. Dima, « Pe marginea unor dezbateri privind realismul socialist în critica plastică sovietică », pp. 61-62.

51 Les articles « Une exposition de jeunes à Moscou. Du nouveau dans l'art soviétique ? », *Les Lettres Françaises*, no. 679, du 11 au 17 juillet 1957, p. 1 et pp. 6-7 et « La jeune sculpture soviétique », *Les Lettres Françaises*, no. 680, du 18 au 24 juillet 1957, p. 1 et p. 11, signalés par Mathilde Chambard, *L'Art non officiel soviétique de l'U.R.S.S*…cit., pp. 24-26.

52 En 1959 une exposition de peinture et sculpture américaine – créations de Pollock, de Kooning, Arshile Gorky, Rothko... – a été organisée dans le Parc Sokolniki et au Musée Pouchkine, lors des échanges culturels qui ont accompagné la visite de Khrouchtchev aux États-Unis.

53 L'article de V. Zimenko, « Pe marginea expoziţiei internaţionale a Festivalului. Abstracţionismul este infructuos », *Probleme de artă plastică*, no. 5, septembre-octobre

La participation des artistes roumains au Festival : l'hétérotopie ratée

Si les artistes polonais et soviétiques ont réussi à utiliser l'ouverture offerte par le Festival pour produire/exposer eux-mêmes un autre type d'art, les Roumains ont respecté les demandes du Grand Frère de l'Est. Les artistes sélectionnés pour le Festival respectaient certaines exigences[55] et leur participation à cet évènement peut être décrite comme extrêmement conformiste. Toutes les éditions ont suggéré des sujets à traiter en priorité : la vie et l'activité de la jeunesse communiste, la paix et l'amitié entre les jeunes du monde entier, le Festival comme évènement idéologique. Jusqu'à l'édition de Bucarest, les frais liés à la participation au Festival n'ont pas été pris en compte dans le budget de l'Union des artistes. Après 1953, l'Union a intégré ces dépenses dans son budget, la procédure étant celle suivie pour n'importe quelle autre exposition importante.

La presse n'a donné aucune information sur la participation des artistes roumains jusqu'à l'édition de Berlin en 1951[56]. L'édition de Moscou (1957) a imposé la limite d'âge, 35 ans, consolidant le statut de manifestation culturelle pour la jeunesse. En l'absence de cette contrainte, jusqu'en 1957 les artistes roumains participants au Festival n'ont pas été nécessairement jeunes. Pour

---

1957, p. 11 dénonce les exemples d'art formaliste, abstrait, montrés pendant le Festival. Dans ce numéro de la revue il y a aussi d'autres articles contre l'abstraction : H. Jahner, « Destul cu abstracţionismul (Despre situaţia artei în Germania occidentală) », p. 70 ; J. P. Mills, « Abstracţionismul nenoroceşte tineretul », p. 76.

54 En 1962, à l'occasion de l'anniversaire de 30 ans, l'Union des Artistes Soviétiques a décidé de montrer à Manège, Moscou – utilisé après la Révolution comme espace d'expositions – des créations appartenant à l'avant-garde historique et des travaux abstraits de quelques artistes contemporains (Sooster, Yankilevsky, Sobolev, Neizvestny). Invité à visionner l'exposition, le président Khrouchtchev a eu une réaction furibonde à l'égard d'un certain type d'art qu'il a qualifié de « formaliste ». Voir Igor Golomshtok, Alexander Glezer, *Unofficial Art*…cit., pp. 87-88 ; Nadia Podzemskaia, « Provocation et dissidence dans l'art soviétique », in *Les Actes du colloque : « La provocation – une dimension de l'art contemporain (XIXe – XXe siècles) »*, sous la direction d'Éric Darragon, avec la collaboration de Marianne Jakobi, Publications de la Sorbonne, 2004, pp. 54-56 ; Olga Sviblova, « L'art russe non officiel des années 1960-1970 », in *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'évènement historique*, Flammarion, Paris, 1996, p. 390.

55 « Nul n'entrera dans l'ordre du discours s'il ne satisfait pas à certaines exigences ou s'il n'est, d'entrée de jeu, qualifié pour le faire ». Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Gallimard, Paris, 1971, p. 39.

56 Les éditions antérieures du Festival ont été organisées à Prague (1947) et Budapest (1949).

l'édition de Bucarest, cela s'explique par le délai très bref qu'ont eu les artistes pour créer des œuvres ; ajouter le critère de l'âge aurait encore plus compliqué l'organisation[57]. Mais pour l'édition de Varsovie l'explication n'est plus valable. Il est évident que la préoccupation des organisateurs roumains n'a pas été la limite d'âge, mais la sélection d'une production artistique satisfaisante du point de vue idéologique[58]. Suite aux efforts de l'Union des artistes et des autres institutions pour la formation idéologique des artistes – enseignement idéologique, commissions d'orientation idéologique, bourses d'étude dans l'Union Soviétique[59] –, il y a eu, sans doute, une production artistique destinée à satisfaire les exigences des idéologues. Mais dans les années 1950 cette production artistique n'a pas été identifiée nécessairement dans la production des artistes jeunes, bien que dans leur cas les attentes fussent plus élevées[60] que dans celui des artistes plus âgés, jugés formalistes.

Pour l'édition de Bucarest le jury national a voulu compléter la liste des œuvres créées pour l'occasion par concours[61] avec des œuvres déjà existantes,

---

57 Les filiales de l'Union ont été annoncées sur le concours par la lettre circulaire 902/avril. Les artistes devraient réaliser les œuvres jusqu'en juin 1953 (pour le règlement du concours, sections peinture, sculpture, affiche, caricature, illustrations, arts décoratives et appliquées – voir le dossier 34/1953, UAP-ANR 2239, p. 67 et suiv. La thématique a été diffusée dans les filiales, les travaux ont été surveillés, il y a eu guidage et aide financière. La commission de sélection a été composée de Camil Ressu, Boris Caragea, Ștefan Szönyi, Ligia Macovei, Nicolae Popescu, Jules Perahim, Ion Doru, Constantin Baraschi, Octavian Angheluță, Iosif Cova. Le président de la Commission, Boris Caragea, a réalisé la maquette des affiches et des diplômes.

58 Iosif Iser, à l'âge vénérable de 72 ans, a voulu organiser une exposition personnelle pendant l'édition de Bucarest, affirmant pendant une séance de l'Union qu'il a été empêché dans sa démarche par Cova qui travaillait à ce moment-là pour le Fond des Arts. Voir la séance du Comité central de l'Union, le 22 décembre 1953, dossier 30/1953, UAP-ANR 2239, p. 27.

59 Des artistes avec des études à l'Académie « Repine » de Leningrad: Petre Achiţenie (1952-1957), Ion Tolan (1949-1955), Coriolan Hora (1950-1956), Veturia Ilica (1949-1955), Petru Vereş (?-1959), Gheorghe Şaru, Moise Rubingher.

60 À l'occasion de chaque édition du Festival les informations ont été diffusées surtout dans les instituts des arts de Bucarest et Cluj. Beaucoup de jeunes artistes ont choisi pour leur diplôme d'État la thématique du Festival. Il y a eu, donc, une riche production artistique pour ce segment d'âge.

61 La presse a décrit la manière dont les artistes se préparaient pour le Festival : « Le jeune sculpteur Constantin Lucaci offre pour le Festival son travail de diplôme *la Formation des jeunes dans la ville du feu Reșița*. L'œuvre du sculpteur Balogh Petre montre la lutte héroïque des jeunes communistes en illégalité. D'autre participants au Festival : le sculpteur Kaznovski avec *Construire le Canal Dunăre-Marea Neagră*, Hanţa Gh. avec *Les pionniers et les jeunes communistes*, Panait Tudor avec la sculpture *Le lanceur de poids*, E. Neleanu avec l'œuvre *Les femmes dans la lutte pour la paix.* Dans le domaine de la peinture – Gh. Șaru décrit un aspect de l'édition de Berlin du Festival mondial de la jeunesse et des étudiants, Ion Cosma présente des *Aspects du Conseil U.I.S.*, Beca Rind a peint le tableau *Signatures pour la paix*. Mihai Danu et Alma Redlinger travaillent ensemble au tableau *Le carnet du jeune travailleur communiste.* Angheluță Octavian a

estimées convenables idéologiquement. Le critère idéologique a permis la sélection d'un nombre considérable d'œuvres d'art créées pour l'Exposition annuelle d'État de 1952 – une année assez difficile, marquée par de fortes contraintes idéologiques et des purges. Les Roumains ont décidé de montrer cette production artistique en 1953, après la disparition de Staline, preuve que le processus stalinien est encore à l'œuvre. Dans l'exposition internationale du Festival les visiteurs ont pu voir *Griviţa 1933*, de Gavril Miklossy, qui montre une page de l'histoire du Parti et reste un symbole des débuts du réalisme socialiste en Roumanie. On y voyait également *Elle ne trahira pas son fils. Épisode de la lutte antifasciste* de Mimi Şaraga-Maxy, médaille d'or du Festival, *Les dockers français jetant les armes américaines dans la mer* de Tiberiu Krausz et Gheorghe Freiberg, une peinture ayant comme sujet la lutte contre la guerre et contre l'impérialisme américain, *Signons l'appel pour la paix*, de Camil Ressu, artiste qui faisait des efforts pour s'adapter à la nouvelle esthétique, recyclant son langage formel réaliste dans un nouveau contexte, avec une nouvelle thématique ; la sculpture *le Nageur*, créée par le jeune Constantin Lucaci, un sujet préféré par les idéologues des totalitarismes – le corps jeune surpris pendant l'effort ; *Maria Zidaru, présidente de la coopérative agricole l'Étendard de Lénine, Păuleşti*, le portrait d'une femme représentative réalisé par Lidia Agricola ; *le Portrait de Mihail Sadoveanu*, président de l'Union des Écrivains, un autre portrait représentatif peint par Corneliu Baba ; une œuvre ayant pour sujet la culture des minorités – *Danse hongroise* de Izsák Martin ; *Vive le troisième Festival mondial de la jeunesse et des étudiants, Berlin 1951*, affiche réalisée par le groupe Dralco (Ion Drugă, Lipa Alămaru, Ilie Costescu) etc. Le président du jury international pour l'exposition[62] du Festival a été Ligia Macovei, graphiste et peintre, secrétaire de l'Union des Artistes Plasticiens Roumains.

Inspirés par l'atmosphère du Festival, de nombreux artistes ont créé des œuvres sur ce sujet. Yvonne Hassan, Gheorghe Glauber et Gheorghe Adoc ont

---

réalisé plusieurs peintures, parmi lesquelles le portrait du héros du travail socialiste Nicolae Vasu et des aspects du travail des métallurgistes de Reşiţa. Il travaille aussi à l'œuvre *Les étudiants de l'Institut des Arts dans le camp d'été*. Les artistes graphistes attendent avec un grand intérêt le Festival. Rusu Ciobanu a travaillé au portrait du combattant coréen Pac Den Al, Ghelman Lazăr – l'œuvre *Mihail Sadoveanu parmi les pionniers*, Eugenia Iftode a travaillé à la peinture *L'étudiante coréenne Cion Ok Sun dans la République Populaire Roumaine*. Dans le domaine de l'affiche, P. Nazarie a créé les travaux *La compétition en l'honneur du Festival* et *Salutations amicales aux hôtes de notre pays* [...] », Extrait de l'article de Nicolae Popa, « În întâmpinarea Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor pentru Pace şi Prietenie. Creaţii noi », *Contemporanul*, le 12 juin 1953, p. 1.

62 Pour l'exposition internationale du Festival de Bucarest, voir Maria Dumitrescu, « Arta popoarelor în lupta pentru pace », *Arta plastică*, no. 1, 1954, pp. 70-74. La revue reproduit quelques œuvres ayant reçu des prix.

présenté à l'Exposition annuelle d'État de 1953 des portraits des participants au Festival[63]. En l'honneur du Festival de Varsovie, Florica Cordescu a publié aux Editions d'État pour la littérature et les arts l'album *Visages de partout : croquis et attitudes*. La même année, Gavril Miklossy et Mimi Şaraga-Maxi ont peint *Préparatifs pour le Festival*. L'édition de Bucarest a trouvé un écho dans les expositions annuelles d'État de 1954 et 1955. Il est intéressant de noter que les idéologues ont découvert dans ces œuvres des déviations par rapport à la ligne de l'esthétique réaliste socialiste :

> « *Participants au Festival visitant le Musée d'art populaire* de Geta Bărbulescu, *Perinița au Carnaval* de Mimi Șaraga-Maxy, *Bucarest, ville de l'amitié* de Gh. Roșu, *Jeunesse* de Csato Lidia représentent des images superficielles, banales, qui manquent de chaleur, qui ne disent rien sur ce qui a signifié pour nous tous le moment tellement important pour la jeunesse du monde. Je me rappelle très bien l'impétuosité et l'explosion de vie, les rencontres, les discussions, les évènements sportifs et culturels, les scènes des théâtres et les estrades dans les places publiques qui nous apportaient devant les yeux la richesse du folklore des peuples du monde entier »[64]

N'ayant pas réussi à saisir l'essentiel, l'idée de la fraternité entre les jeunes du monde entier, en mettant l'accent sur l'ivresse des couleurs, sur le décoratif et le pittoresque, la peinture *Perinița au Festival* de Mimi Șaraga-Maxy a été accusée de formaliste dans les séances de l'Union et dans la presse :

> « Une vision grotesque, assez loin de la vraie signification des manifestations festives de la quatrième édition du Festival mondial de la jeunesse. Et quel est l'intérêt de voir dans cette œuvre – comme d'ailleurs dans beaucoup d'autres – des fragments admirablement peints, si l'ensemble n'est pas réussi et ne met pas en relief l'idée ? Après tout, le problème n'est pas de peindre purement et simplement une scène de Carnaval, mais de souligner le désir de paix et l'idée de fraternité qui unit la jeunesse du monde. Au lieu d'adopter une position principielle, Mimi Șaraga a choisi d'interpréter le sujet en insistant sur les satisfactions sensorielles d'ordre chromatique offertes par celui-ci »[65].
>
> « Extrêmement douée et montrant une passion pour la peinture qui lui fait honneur, [Mimi Șaraga Maxy] présente dans cette exposition des œuvres parmi lesquelles *le Concert de dimanche* et *Perinița au Carnaval* qui trahissent le glissement temporaire sur une pente dangereuse. La peintre n'a pas respecté la réalité, préoccupée par les effets de couleur qu'elle a voulu rendre d'une manière évidente, négligeant le contenu »[66].

---

63 Les portraits de Gheorghe Adoc ont été montrés au Festival de Varsovie ; ils se trouvent maintenant dans la collection du Musée National d'Art.

64 A. Anastasiu, « Artă combativă şi lucrări care nu convin », *Contemporanul*, le 11 mars 1955, p. 4.

65 Radu Bogdan, « Reflecţii pe marginea actualei Expoziţii Anuale de Stat a Artelor Plastice », *Contemporanul*, le 14 janvier 1955, p. 3.

66 Eugen Schileru, « Expoziția anuală de Stat 1954. Pictura », *Arta plastică,* no. 4, 1954, pp. 4-34.

Malgré le fait que la danse traditionnelle *Periniţa* était devenue un véritable *brand* national, l'artiste ne s'était pas située sur une position idéologique juste, fait compréhensible puis qu'elle a choisi de représenter le moment ludique du Festival, le Carnaval, qui, mettant le monde à l'envers, renferme un potentiel déviant assez élevé.

Tout comme l'édition de Bucarest, celle de Varsovie n'a pas représenté pour les artistes roumains une étape dans le *dégel* politique. L'Union des Artistes a proposé pour le jury international les noms de Ştefan Szönyi[67] et Dorio Lazăr[68], deux artistes dont la position idéologique n'était pas mise en doute[69]. Corneliu Baba, artiste qui avait dépassé l'âge de la jeunesse – les organisateurs polonais n'ont pas prêté attention à ce détail –, a reçu la médaille d'or pour *le Repos dans les champs*. Des prix ont reçu aussi Teodor Harșia, Dan Hatmanu, Jana Gertler, Ella Cancicov, Lucian Grigorescu, Ion Săliștеanu, Gabriela Manole Adoc, Andrei Szobotka[70].

À l'édition de Moscou, les Roumains ont respecté la limite d'âge imposée par les organisateurs ; par conséquent, l'exposition nationale organisée en vue de sélectionner les œuvres pour le Festival a été une exposition de la jeunesse. Les travaux ont été analysés par une commission idéologique (Leonte Răutu, Miron Constatinescu) et par une commission de spécialistes (Corneliu Baba, Vasile Kazar, Ion Irimescu). Finalement, la sélection initiale a été enrichie, comme d'habitude, avec d'autres œuvres, sauf que, cette fois-là, les œuvres choisies comme représentatives appartenaient aux artistes jeunes[71]. La participation roumaine au Festival – 107 œuvres de peintures, sculptures et art graphique – a été extrêmement appréciée par la critique d'art soviétique[72].

---

67 Ştefan Szönyi (1913-1967), artiste à orientation de gauche dans la période de l'entre deux-guerres, coopté dans les structures dirigeantes de l'Union des Artistes Plasticiens pendant les années 1950.

68 Dorio Lazăr (1922-2004), représentant du réalisme socialiste, rédacteur en chef de la revue *Arta plastică* dans les années 1950.

69 Voir le Procès-verbal de la Séance du Bureau de l'Union, le 16 mai 1955, dossier 51/1954, UAP-ANR 2239, p. 12.

70 Pour les œuvres envoyées à Varsovie, voir *Informaţia Bucureştiului*, le 23 juin 1955, p. 1.

71 Sur les listes supplémentaires on retrouve des noms parmi lesquels Virgil Almăşanu, Gheorghe Adoc, Ion Biţan, Sultana Maitec, Traian Brădean, George Apostu, Jana Gertler, Victor Gaga, Ion Nicodim, Constantin Piliuţă, Ion Pacea, Ion Săliştеanu, Alma Redlinger, Brăduţ Covaliu, Maria Bâscă, Gavril Covalschi, Florica Ioan, Constantin Lucaci, Gabriela Manole, Doru Popovici, Patriciu Mateescu, Mircea Ştefănescu, Naum Corcescu etc.

72 « Les peintres roumains Sabin Bălașa (*Le portrait de l'étudiant Modâlcă*, *Emilia*), Constantin Blendea (*Paysanne*), Nicolae Balaș (*Ligia*) se montrent préoccupés par le traitement psychologique des images, pour la pureté des couleurs. Le jeune plasticien Dan Hatmanu est doué d'un talent multilatéral de peintre et graphiste. Pour sa peinture *Travailleurs dans la loge*, il choisit un sujet modeste, représentant une famille de travailleurs regardant une pièce de théâtre, captivés par l'action déroulée devant leurs yeux. Hatmanu réussit à mettre en évidence le fait que ces gens à mains calleuses et aux visages rugueux, qui regardent avec attention et acharnement la scène, ne sont pas des spectateurs par hasard,

En 1959, en Autriche arrive une production d'art assez modeste par rapport aux éditions précédentes du Festival, mais, comme d'habitude, honorable du point de vue idéologique. Il est intéressant de noter que, parmi les artistes qui ont exposé à Vienne, il y en a qui ont participé la même année à une autre manifestation culturelle pour la jeunesse, la Biennale de Paris[73]. Dans la décennie suivante, à l'exception de l'édition de Sofia (1968), les Roumains ne vont plus participer au Festival, mais à la Biennale de Paris, devenue la principale manifestation culturelle pour les artistes jeunes.

Pendant une décennie, la participation roumaine au Festival a été au service de l'idéologie officielle. Obéissant aux demandes du Grand Frère, les Roumains ont envoyé des œuvres d'art qui remplissaient à l'époque le rôle de propagande visuelle : l'histoire du Parti, le portrait représentatif, le paysage industriel, l'amitié entre les peuples, la lutte contre l'impérialisme, etc. Mais pouvaient-ils envoyer autre chose ? Et surtout, existe-t-il dans les années 1950 une production artistique des jeunes qui ne respecte pas le canon esthétique ? Le relâchement idéologique de la période 1954-1957 a modifié les structures administratives (l'Union des Artistes a subi une réorganisation au début de l'année 1957) et la production artistique. À partir de 1958 on peut parler d'une nouvelle clôture idéologique. Les structures administratives ont été ré-idéologisées, le pouvoir politique a organisé des procès-spectacle. L'Union des Artistes Plasticiens devait trouver un nouveau rapport avec le passe récent, avec une production artistique dogmatique et expérimentale à la fois. À l'analyse des œuvres récentes, les idéologues ont trouvé des problèmes surtout dans l'art des jeunes. Ce sont les lacunes de l'éducation idéologique qui sont désignées comme responsables de cette situation : entre la fin des études et l'admission dans l'Union il n'y avait aucune structure pour l'orientation idéologique des jeunes. Comme le potentiel déviant a été trouvé plutôt dans leur création, la fin de la décennie

---

ils sont les maîtres de toutes les valeurs matérielles et spirituelles de ce pays. D'une grande précision s'avèrent les esquisses de Hatmanu d'après nature : *Des pionniers jouant aux échecs*, *Le jeu de cache-cache* et d'autres où il peint l'univers des enfants roumains ». M. Kuzmina, « Pe marginea expoziţiei internaţionale a Festivalului. Comunitatea aspiraţiilor creatoare », *Probleme de artă plastică*, no. 5, septembre-octobre 1957, p. 9, qui reproduit un article de *Sovetskaia Kultura*, no. 113, le 24 août 1957.

73 Le Festival de la jeunesse et des étudiants et la Biennale de Paris sont deux manifestations culturelles pour la jeunesse avec un programme assez hétérogène (arts plastiques, musique, scénographie, film...). Le Festival a, de plus, une accentuée composante idéologique. En 1959 les Roumains participent simultanément à ces deux manifestations. Et non pas avec un discours double, mais avec du réalisme socialiste (au moins pour les premières éditions de la Biennale – la première a été celle de 1959). L'un des critères de sélection de la Biennale internationale de Paris a été la limite d'âge de 35 ans, fait qui lui a donné une identité spécifique : le caractère prospectif et expérimental. Le site de la Biennale de Paris : http://archives.biennaledeparis.org/, consulté le 1 mars 2017.

a enregistré un nouveau procès de mobilisation idéologique de la génération formée après la guerre par la création du Cénacle de jeunesse[74].

Conclusions

Le Festival a été l'événement culturel de la Guerre Froide qui a démontré que l'art a joué un rôle fondamental non pas seulement dans la représentation des idéologies des deux blocs politiques, mais aussi dans la création du dialogue, de la cohésion, dans la production de liens intellectuels et affectifs, de rencontres créatives, dans le transfert d'informations. Le Festival a été un espace de globalisation qui a permis la dilution des frontières et a contribué à la création d'une culture des jeunes au-delà des idéologies. L'évènement a été l'espace de l'autre, impliquant le voyage et le contact avec l'altérité.

Le Festival a prouvé que le langage et la production artistiques sont des espaces de négociation, des espaces d'indétermination où les choses peuvent échapper au contrôle de l'État. Dans le cas des artistes polonais et soviétiques l'évènement s'est avéré un espace de l'expérimentation et des transgressions esthétiques (non pas nécessairement comme formes de résistance, malgré le fait qu'ils ont forcé les frontières de l'admissible), qui a contribué à la fissuration de la structure monolithique de l'idéologie communiste. Le Festival a été organisé à l'intérieur d'un dispositif de pouvoir auquel cet évènement a changé la dynamique par sa capacité de subversion.

Le fait qu'un grand nombre d'intellectuels occidentaux se sont impliqués dans cet évènement démontre que l'Occident même avait des aspirations contradictoires. Il y avait une partie d'utopie commune à laquelle rêvaient les deux mondes[75], socialiste et capitaliste, et à laquelle le Festival a donné corps. Il a représenté l'espace qui a maintenu l'illusion que les choses

---

[74] Sur le sujet d'un Cénacle pour les jeunes artistes on discute pour la première fois à l'Union des Artistes en janvier 1957. L'idée revient une année plus tard dans le contexte de la fermeture idéologique, puis en 1959, mais des mesures concrètes sont prises à peine en 1960. Des structures de jeunesse ont été créées par toutes les unions de création des pays communistes. Un exemple similaire à celui roumain est l'Union des artistes lituaniens qui a créé une section de jeunesse en 1958 et a commencé à organiser des expositions pour les jeunes en 1959. Voir Alla Rosenfeld, Norton T. Dodge (eds.), *Art of the Baltics. The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945-1991*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2002, p. 307.

[75] « Despite the evident overall differences between political systems and everyday experiences, both power blocs had a lot in common and were less secluded than one might think. The 'dreamworlds' of East and West were never completely divided ». Peter Romijn, Giles Scott-Smith, Joes Segal (eds.), *Divided Dreamworlds*…cit., « Introduction », p. 1.

peuvent changer, sans suggérer une rupture radicale avec l'ordre établi, mais plutôt bâtissant à l'intérieur de cet ordre, pour une brève période, une autre manière d'ordonner et d'expérimenter la vie.

Illustrations

Figure 1. Le programme du Festival de Bucarest (1953).
Source : dossier 36/1953, l'archive de l'Union des Artistes Plasticiens, ANR 2239.

Figure 2. Gheorghe Şaru devant la peinture *Le troisième Festival mondial de la jeunesse et des étudiants Berlin*, deuxième prix à l'édition de Bucarest du Festival.
Source: l'album *23 August 1944-1954. Tenth Anniversary of the Liberation of the Rumanian People*.

Figure 3. Mimi Şaraga-Maxy, *Elle ne trahira pas son fils. Episode de la lutte antifasciste*, médaille d'or du Festival de Bucarest.
Source : le catalogue *Artă pentru popor ? : Plastica oficială românească între 1948-1965*, Muzeul Național de Artă al României, 2016.

Figure 4. Gavril Miklossy, *Griviţa 1933*.
Source : le catalogue *Artă pentru popor ? : Plastica oficială românească între 1948-1965*, Muzeul Național de Artă al României, 2016.

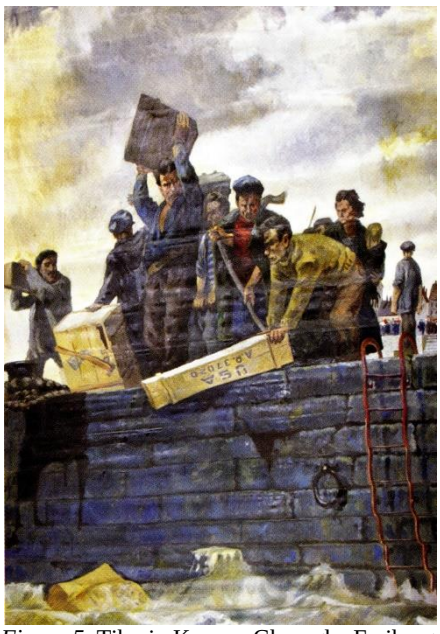

Figure 5. Tiberiu Krausz, Gheorghe Freiberg,
Les dockers français jetant les armes américaines dans la mer.
Source : le catalogue *Artă pentru popor ? : Plastica oficială românească între 1948-1965*,
Muzeul Național de Artă al României, 2016.

Figure 6. Lidia Agricola,
Maria Zidaru, présidente de la coopérative agricole l'Etendard de Lénine, Păulești.
Source : le catalogue *Artă pentru popor ? : Plastica oficială românească între 1948-1965*,
Muzeul Național de Artă al României, 2016.

Figure 7. Camil Ressu, *Signons l'appel pour la paix.*
Source : le catalogue *Artă pentru popor ? : Plastica oficială românească între 1948-1965*, Muzeul Național de Artă al României, 2016.

Figure 8. Constantin Lucaci, *Le Nageur*.
Source : le catalogue *Artă pentru popor ? : Plastica oficială românească între 1948-1965*, Muzeul Național de Artă al României, 2016.

Figure 9. Dralco (Ion Druga, Lipa Alămaru, Ilie Costescu),
Vive le troisième Festival mondial de la jeunesse et des étudiants, Berlin 1951, affiche.
Source : le catalogue de l'Exposition Annuelle d'État 1952,
les Éditions d'État pour la littérature et les arts.

Figure 10. Gavril Miklossy, *Préparatifs pour le Festival*, 1953.
Source: l'archive MNAC. © MNAC

Figure 11. Izsák Martin, *Danse hongroise*.
Source : le catalogue de l'Exposition Annuelle d'État 1952,
les Éditions d'État pour la littérature et les arts.

Figure 12. Mimi Şaraga-Maxy, *Préparatifs pour le Festival*, 1953.
Source: l'archive MNAC. © MNAC

Figure 13. Mimi Şaraga-Maxy, *Periniţa au Carnaval*, 1954.
Source: l'archive MNAC. © MNAC