UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Thèse 2012

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Réalisme et égalité : contribution à une histoire sociale de la peinture et des arts graphiques en République Démocratique Allemande (1949-1990)

Bazin, Jérôme

How to cite

BAZIN, Jérôme. Réalisme et égalité : contribution à une histoire sociale de la peinture et des arts graphiques en République Démocratique Allemande (1949-1990). Doctoral Thesis, 2012. doi: 10.13097/archive-ouverte/unige:21621

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:21621
Publication DOI: 10.13097/archive-ouverte/unige:21621

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

Université de Picardie Jules Verne (Amiens) / Université de Genève, Faculté des Lettres

Disciplines : histoire de l'art et histoire

Thèse de doctorat présentée et soutenue publiquement par
Jérôme Bazin
le 18 novembre 2011 à Genève.

Réalisme et égalité.
Contribution à une histoire sociale de la peinture et des arts graphiques en République Démocratique Allemande (1949-1990).

Volume I

Thèse rédigée sous la direction conjointe
de Laurence Bertrand Dorléac et Sandrine Kott.

Jury de thèse :
Laurence Bertrand Dorléac
Etienne François
Dario Gamboni
Sandrine Kott
Eric Michaud

Je tiens à exprimer mes remerciements à tous ceux qui m'ont aidé pendant cette recherche,

à Sandrine Kott et Laurence Bertrand Dorléac, qui ont dirigé cette recherche, ont su encourager et prendre le temps de discuter chacune des étapes de ce travail,

à Etienne François, Dario Gamboni et Eric Michaud qui ont accepté de prendre part au jury de soutenance de thèse,

aux différentes institutions qui ont accordé au cours de ces quatre années de recherches des bourses de déplacement : le Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Allemagne, l'Office Allemand d'Echanges Universitaires et le Centre Marc Bloch,

à l'ensemble des personnes rencontrées au Centre Marc Bloch, qui ont fait des bureaux de Schiffbauerdamm, puis de Friedrichstrasse un agréable cadre de travail, et notamment à Aurélie Denoyer, Emmanuel Droit, Jérémie Gauthier, Catherine Gousseff, Béatrice von Hirschhausen, Christian Joschke, Sophie Schifferdecker. Je tiens à remercier tout particulièrement Pascal Dubourg Glatigny, qui m'a aidé et soutenu dans la conduite du projet jeune chercheur sur la géographie de l'art dans l'Europe communiste,

à ceux qui m'ont permis de travailler dans les centres d'archives, m'ont orienté et m'ont permis de voir des sources et des images parfois difficilement accessibles, notamment à Kristina Geisler des archives de Beeskow, à Heike Hager de l'administration du *Land* de Saxe-Anhalt, à Armin Hauer du musée Junge Kunst de Francfort sur l'Oder, à Romy Kleiber de l'Académie des Arts, à Anka Lazarus au musée des beaux-arts de Leipzig, à Herbert Nicolaus d'ArcelorMittal Eisenhüttenstadt, à Beate Vajen des archives de la Stasi et à Silke Wagler du fonds culturel de Dresde. Je remercie également Arnulf Siebeneicker qui m'a très généreusement prêté les archives dont il dispose,

aux personnes rencontrées à diverses occasions universitaires et dont les rencontres ont été des moments précieux dans l'élaboration de cette recherche, à Giulia Andreani, Mathilde Arnoux, Magda Carneci, April Eismann, Serge Fauchereau, Doris Hartmann, Sigrid Hofer, Erwin Kessler, Alf Lütdke, Annika Michalski, Cécile Pichon-Bonin, Piotr Piotrowski, Magdalena Radomska, Anastasia Simoniello, Bénédicte Savoy, Iveta Slavkova, Angelika Weissbach. Je remercie particulièrement Nadège Ragaru pour ses relectures attentives et ses nombreux conseils,

aux *Doktorgeschwister* de Genève, Michel Christian, Simon Godard, Damiano Matasci, Ondrej Matejka, et plus encore à Alix Heiniger,

aux personnes avec qui j'ai pu travailler dans d'excellentes conditions à l'université d'Amiens, David Bellamy, Françoise Coblence, Fabien Danesi, Marie Frétigny, Rémi Labrusse, Philippe Nivet,

à ma famille,

à mes amis, Anthony, Amélie, Aurélien, Bruno, Claire, Constanze, Elise, Elsa, Emilie, Florian, Julie, Julien, Juliette, Masha, Nora, Pauline, Sebastian, Solène,

à Thomas.

Introduction. 5

Égalité et réalisme. 6
Égalité : les hiérarchies d'une société nivelée. 7
Réalisme et socialisme. 12
Etat de la recherche sur les arts plastiques en RDA. 17
L'histoire sociale de l'art et ses méthodes. 19
Les échelles d'analyse. 20
Les problèmes méthodologiques quant à l'analyse des images. 27
La production artistique et la question politique : problèmes méthodologiques. 30
L'histoire sociale de l'art et ses sources. 35
Les images et leur localisation. 35
Le goût de l'archive socialiste. 41
Organisation du travail. 48

Partie I : La modernité réaliste (1949-1959). 50

Chapitre 1 : Comprendre l'antiformalisme. 51

Les campagnes antiformalistes. 52
Trois approches de l'antiformalisme. 56
Le portrait naturaliste (*Travailleur* de Hermann Bruse). 57
La passion pour le réalisme de Menzel (*Rue de Berlin sous la pluie* d'Otto Nagel). 62
Les règles de l'art (*Machine et homme* de Conrad Felixmüller). 67
La réflexion sur l'antiformalisme à partir d'images étrangères. 73
L'antiformalisme jdanovien, un modèle imposé mais désinvesti. 74
Comment le réalisme venu de l'Ouest consolide l'antiformalisme en RDA. 79
Conclusion : La forme est politique. 86

Chapitre 2 : Une nouvelle économie de l'art. 87

La vie institutionnelle des arts plastiques. 87
L'implication des organisations de masse, des administrations et du parti. 87
L'union des artistes : cœur institutionnel de la nouvelle économie de l'art. 93
La création d'un groupe social privilégié : sociologie des peintres professionnels. 100
Une position économique privilégiée. 100
Un renouvellement social réel mais limité. 102
L'avant-garde et le déserteur : la place que les artistes se donnent dans la société. 108
Redistribution de la création artistique : le développement du mouvement amateur. 111
L'héritage disparate de l'amateurisme : dilettantisme bourgeois, folklore paysan et art ouvriériste. 111
Cercles et maisons de culture : l'organisation de la coexistence. 118
Redistribuer la création artistique : les relations d'intelligence lors des commandes. 123
La forme des commandes. 125
Le déroulement concret des commandes. 127
Conclusion : La persistance des antagonismes. 133

Chapitre 3 : Les deux corps du peuple. 135

Peuple heureux et peuple misérable. 137

Le peuple allègre. 137
Le peuple misérable. 143
Relectures de *L'Internationale* d'Otto Griebel. 148
Le peuple antifasciste et son double. 152
Image du peuple au 17 juin 1953. 161
Intérêt et cécité : les artistes et le 17 juin. 162
Représentation clandestine du 17 juin. 167
Le peuple face aux différences de genre. 170
Hommes et femmes producteurs de l'art. 171
La négociation visuelle des différences. 175
Conclusion : Les dissemblances de la classe ouvrière. 180

Partie II : La valeur du réalisme (de la conférence de Bitterfeld à la fin des années 1970). 182

Chapitre 4 : Commerce et prix de l'art dans une société socialiste 183

Les institutions comme acheteurs d'art. 185
Le nombre croissant d'achats par les institutions. 185
Expositions nationales et expositions de district : les institutions en concurrence. 190
Les marchands d'art et le problème du profit. 193
Les coopératives de vente, des institutions possiblement capitalistes. 193
L'essor des galeries d'art. 198
Les nouveaux acheteurs particuliers. 202
La lutte contre le commerce de kitsch. 203
Pratiques de consommation de l'art et groupes sociaux. 206
La voie de Bitterfeld et la valorisation de l'art amateur. 210
La conférence de Bitterfeld et le renflouement du circuit économique amateur. 210
La question du prix lors des festivals des travailleurs. 216
La valeur ajoutée du commerce international de l'art. 220
Conclusion : Argent et égalité. 227

Chapitre 5 : La valeur artistique, enjeu d'un champ en constitution. 230

Le champ des possibles. 230
« L'ouverture et la diversité ». 230
Camper sur les positions antiformalistes. 238
Caboter sur les rivages du réalisme. 242
Divisions du champ et géographie de l'art. 245
Modernisme et localisme : villes et nation en art. 246
Le camp antiformaliste et l'espace soviétique. 250
Les positions médianes, de part et d'autre du rideau de fer. 255
Les amateurs, le champ artistique et la valeur du réalisme. 260
Hors champ. 261
Les apparences de l'égalité. 267
L'art réaliste en ses matériaux. 272
Conclusion : Champ artistique et autonomie dans une société socialiste. 275

Chapitre 6 : Trajectoires sociales et formes artistiques. 277

Willi Sitte, la puissance au miroir du portrait des parents. 278
Heinrich Witz, splendeur et misère d'un courtisan. 282
Robert Rehfeldt, la conduite de la déviance. 288
Willy Decker, une carrière d'amateur. 291
Conclusion : La valeur artistique et la bonne distance au pouvoir. 295

Chapitre 7 : La valeur du public. 296

La place du spectateur socialiste. 297
Le spectateur de l'ouverture et la diversité. 297
La dureté de l'art, la douceur de l'antiformalisme. 301
L'enregistrement des goûts. 305
Les enquêtes pendant les expositions nationales et les expositions de district. 306
Les enquêtes pendant les festivals des travailleurs et pendant les expositions d'entreprise. 310
L'expression des goûts pendant les commissions de commandes. 316
Usages des images. 321
La brigade devant son portrait. 322
Les journaux de brigade et la distribution des primes. 325
Un cycle de dessins et les hiérarchies de l'entreprise rendues visibles. 327
Les images et la discipline de la discussion. 331
Conclusion : L'appréciation du public. 334

Partie III : L'égalité au temps de la tolérance (de la fin des années 1970 à 1990). 337

Chapitre 8 : L'économie de la tolérance. 339

Le monde de l'art est-allemand et l'Europe de l'Ouest. 340
L'art et les devises. 341
Tolérance et migrations. 346
Les gains de la tolérance. 350
Le coût de la censure. 350
Le coût de la subversion. 354
Origine sociale, sexe, âge dans l'économie de la tolérance. 359
Origine sociale et sexe : les variables négligées. 359
L'émergence de la question des générations. 364
Künstler / *Gestalter* : les arts plastiques face aux arts appliqués dans les années 1980. 370
Les arts appliqués et l'attrait du socialisme. 371
Gestalter : un artiste au profil différent. 375
L'économie des arts appliqués face à l'économie des arts plastiques. 377
Conclusion : Tolérance et inégalités. 380

Chapitre 9 : Le réalisme dans ses retranchements. 382

Réalité. 382
Matière. 383
Quotidien. 387

Biens. 391
Travail. 395
Savoir-faire. 396
Usines et machines. 399
Politique. 404
Idéologie. 405
Prise de parti. 408
Dictature du prolétariat. 416
Conclusion : Démocratie socialiste. 421

Épilogue : « des privilèges pour tous » (octobre 1989-octobre 1990). 422

Les craintes devant la dislocation de l'économie de l'art socialiste. 423
Image du peuple de 1989. 429

Conclusion : Le mécompte. Les fonctions du réalisme dans une société socialiste. 433

Faire croire. 437
Offrir au socialisme de belles images. 440
La diffusion des activités artistiques. 442
La suffisance des univers sociaux. 445
Décompter les positions sociales. 447

Introduction.

Wer ist mehr ? La question a servi de titre à plusieurs images réalistes en République Démocratique Allemande. L'une des plus célèbres est une affiche de 1952 réalisée par Klaus Wittkugel*[1]. Elle présente le slogan *Je suis mineur ! qui est plus ?* au-dessus de la figure d'un jeune travailleur des mines (fig.1). La question est reprise en 1958 pour une gravure sur bois de Gerhard Bondzin* (fig.2). Est ajouté le sous-titre « ouvrier du bâtiment en train de marcher » ; la formule se trouve alors appliquée à un travailleur qui est « moins » qu'un mineur, ouvrier du bâtiment et mineur connaissant des conditions ouvrières bien différentes (le premier bénéficie d'un salaire et d'une considération sociale bien moins importants que le second). La formule ressurgit régulièrement dans les archives : en 1979, dans l'usine de Mansfeld, lors d'une commission de commande où un portrait de mineur est évalué en présence de l'ouvrier qui a servi de modèle, de représentants de la direction du parti, du syndicat et de la direction de l'entreprise, le responsable local du syndicat affirme que « le tableau remplit parfaitement les attentes et le slogan *Je suis mineur ! Qui est plus ?* »[2].

La réponse attendue (personne n'est plus qu'un ouvrier) doit affirmer la supériorité des ouvriers sur le reste de la population et galvaniser les travailleurs, pilier du régime socialiste. Elle sonne comme un défi aux autres groupes sociaux. Dans les deux images de 1952 et 1958, les figures affichent une grande assurance : en 1952 le tout jeune mineur, presque enfant, à l'image du tout jeune régime socialiste à qui l'avenir appartient, sourit fièrement et, en 1958, l'ouvrier avance nonchalamment mais sûrement vers le spectateur.

Mais l'assurance et la fanfaronnade apparaissent fragiles, bien des parties de la société continuent d'être « plus » que ces ouvriers. En 1952, alors que l'époque exige des affiches aux couleurs vives et claires, celle de Wittkugel montre l'obscurité bleue des mines, percée par la lumière jaune de la lampe fixée sur le casque, laissant en partie le personnage dans l'ombre à laquelle il continue d'appartenir. En 1958 un épais trait noir à gauche et un trait plus fin à droite décentrent le personnage qui avance – bien des reproductions oublient ces deux bandes. Ce que la formule *Wer ist mehr ?* pose sur le mode de la bravade mal assurée,

[1] Une biographie des personnes dont le nom est suivi d'un astérisque est présentée dans l'index des artistes en annexe.
[2] Archives de la Galerie de Mansfeldt 1977-1990 (non classées), Abnahmeprotokoll des Kunstwerkes Jürgen Trümper (12.01.1979).

c'est tout le problème du décompte des positions sociales et des rapports sociaux, de l'inégalité et de l'égalité dans un pays socialiste.

Égalité et réalisme.

Alors que l'heure est à la synthèse pour les avant-gardes et néo-avant-gardes en Europe de l'Est après 1945[3], la connaissance des réalismes socialistes reste lacunaire. Depuis les travaux pionniers de Boris Groys sur le passage entre l'art d'avant-garde et le réalisme socialiste dans l'URSS stalinienne[4], la question de la compréhension du réalisme socialiste est régulièrement posée, essentiellement pour l'Union Soviétique[5]. Ces images continuent de résister à l'analyse et leur solidarité avec le socialisme d'Etat inhibe la recherche[6]. Les présenter hors du contexte politique dans lequel elles sont nées est impossible, mais les transformer en simples illustrations des messages politiques n'est guère plus satisfaisant.

Notre étude se concentre sur un pays socialiste, la République Démocratique Allemande de 1949 à 1990 et sur une partie de la production artistique, les peintures et les arts graphiques. L'hypothèse, qui a été au commencement de cette recherche, est qu'une meilleure compréhension de cet art (et de son rapport au politique) passe par sa réinscription dans l'histoire sociale, et plus précisément dans l'histoire des groupes sociaux, de leur

[3] Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta : art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion books, Londres, 2009 (édition originale polonaise 2005), 487 p. ; *Les promesses du passé : une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, Christine Macel et Nataša Petrešin-Bachelez (dir.), Centre Pompidou, Paris, 2010, 255 p.

[4] Boris Groys, *Staline, œuvre d'art totale*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990 (édition originale 1988), 190 p.

[5] Parmi les principaux travaux, citons : Antoine Baudin, *Le Réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953), volume 1: les arts plastiques et leurs institutions*, Peter Lang, Bern, 1997, 381 p. ; Matthew Cullerne Bown, *Socialist realist painting*, Yale University Press, New Haven, 1998, 506 p. ; Thomas Lahusen (dir.), *Socialist realism without shores*, Duke University Press, Durham, 1997, 369 p. ; Hans Günther (dir.), *The Culture of the Stalin period*, Palgrave Macmillan, New York, 2003, 291 p. ; Evgeny Dobrenko, *Political Economy of socialist realism*, Yale University Press, New Haven, 2007, 386 p. Parmi les travaux récents qui cherchent de nouvelles approches, citons ceux de Katarzyna Murawska-Muthesius sur le réalisme polonais des années 1950, ceux de Susan E. Reid sur le réalisme soviétique pendant les années 1930 et pendant la période Khrouchtchev ou encore ceux de Christina Kaier sur Alexandre Deïneka. Cf. Katarzyna Murawska-Muthesius, « How the West corroborated Socialist Realism in the East : Fougeron, Taslitzky und Picasso in Warsaw » in *Biuletyn Historii Sztuki*, n°65-2, 2003, p.303-329 ; Susan E. Reid, « Socialist realism in the Stalinist terror : the industry of socialism art exhibition, 1935-1941 » in *Russian Review*, n°60-2, 2001, p.153-184 ; Susan E. Reid, « Toward a New (Socialist) Realism. The Re-Engagement with Western Modernism in the Krushchev Thaw » in Rosalind P. Blakesley et Susan E.Reid (dir.), *Russian art and the West. A century of dialogue in painting, architecture and the decorative arts*, Northern Illinois University Press, DeKalb, 2007, 246 p. (p.217-239) ; Christina Kiaer, « Was socialist realism forced labour ? The case of Aleksander Deïneka in the 1930s » in *Oxford Art journal*, vol.28, n°3, 2005, p.321-345.

[6] Par exemple, lors d'une récente exposition d'images réalistes socialistes tchécoslovaques à Prague, les commissaires expriment leur désarroi devant les images qu'ils présentent : Francesco Augusto Razetto, Ottaviano Maria Razetto, Terezie Petišková et Genny di Bert, *Socialisticky realismus československo, 1948-1989*, Nadačni fond Eleutheria, Prague, 2008, 180 p.

différenciation, des inégalités, des tensions et des aspirations à l'égalité qui traversent la société socialiste. Poser cet art au cœur des partages sociaux doit permettre d'apporter des éclairages nouveaux sur les images (et en retour sur les divisions au sein d'une société socialiste). C'est pourquoi nous avons choisi de confronter deux termes étrangers l'un à l'autre, égalité et réalisme. Quelles significations ces deux notions ont-elle pu avoir dans le contexte socialiste ? En quoi est-il pertinent de les rapprocher ?

Égalité : les hiérarchies d'une société nivelée.

La thèse de l'indifférenciation (*Entdifferenzierung*) de la société est-allemande sous l'effet de la domination du parti[7] a été invalidée et ce sont désormais les différenciations sociales qui retiennent l'attention des historiens. La dictature du parti a certes modifié en profondeur la structure sociale, mais elle n'a pas remis en cause l'existence de hiérarchies, d'un échelonnement entre le sommet et la base.

Une société hiérarchisée.

Les historiens ont massivement recours au terme d'élite, banni sous le communisme, pour décrire le sommet de la société[8]. Des salaires élevés, des pratiques sociales et culturelles différentes du reste de la population, la fréquentation de lieux distincts, l'homogamie et la reproduction sociale sont autant de mécanismes de production d'élites, que le pouvoir politique tolère, quand il ne les encourage pas directement. Les élites se partagent en deux groupes. Le premier ensemble regroupe les héritiers des bourgeoisies économiques et culturelles (*Wirtschafts- und Bildungsbürgertum*). Déjà ébranlé par le nazisme et la guerre, ce groupe doit après 1945 soit migrer à l'Ouest soit redéfinir sa supériorité dans le cadre socialiste. Le deuxième ensemble est formé par l'élite politique, cadres du parti et hauts fonctionnaires de l'Etat socialiste. Se présentant comme l'avant-garde de la classe ouvrière, cette élite construit une forme particulière de supériorité sociale, une supériorité déniée

[7] Sigrid Meuschel, *Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR, zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945-1989*, Suhrkamp, Francfort sur le Main, 1992, 498 p.
[8] Peter Hübner (dir.), *Eliten im Sozialismus, Beiträge zur Sozialgeschichte der DDR*, Böhlau, Cologne, 1999, 476 p. ; Heinrich Best et Stefan Hornbostel, *Funktionseliten der DDR. Theoretische Kontroversen und empirische Befunde*, Zentrum für historische Sozialforschung, Cologne, 2003, 375 p. ; Nicolas Bauquet et François Bocholier (dir.), *Le communisme et les élites en Europe centrale,* PUF, Paris, 2006, 379 p.

malgré les avantages substantiels dont elle bénéficie, si bien qu'elle a pu être qualifiée d'élite antiélitaire[9].

À l'autre extrémité de l'échelle sociale, les couches populaires occupent une place ambivalente[10]. Elles sont d'une part présentées comme la base sociale du nouveau régime, « l'Etat des ouvriers et des paysans ». Elles profitent d'une forte valorisation symbolique, mais aussi de certains avantages concrets – le taux d'imposition sur les salaires des ouvriers de la production est par exemple plus faible que celui qui pèse sur les autres salaires. Elles bénéficient progressivement d'une sécurité matérielle qui permet d'échapper aux formes humiliantes de l'infériorité sociale qu'elles ont pu connaître par le passé, chômage et grande pauvreté. Mais, d'autre part, elles continuent d'être placées dans une situation d'infériorité, d'être « moins ». Les travailleurs des classes populaires sont désormais assujettis à la fois aux entreprises du peuple et au parti qui est censé les représenter[11]. Dans le contexte d'une économie de pénurie, les difficultés d'approvisionnement, la médiocrité du logement, les conditions de travail pénibles, fatigantes et parfois dangereuses et l'exclusion de l'exercice du pouvoir politique sont les principaux marqueurs d'une infériorité sociale. Les « héros du travail » (*Helden der Arbeit*) continuent de connaître « la peine au travail » (*Mühen beim Arbeiten*)[12]. Le trait est plus ou moins appuyé selon les secteurs d'activité, le sexe, l'âge, les lieux et le degré de qualification.

La société est-allemande est ainsi marquée par des inégalités de salaires et d'accès aux biens[13] et par des inégalités dans les conditions de travail et dans les perspectives de carrière.

---

[9] Peter Hübner « Antielitäre Eliten » in Peter Hübner (dir.), *Eliten im Sozialismus, Beiträge zur Sozialgeschichte der DDR*, Böhlau, Cologne, 1999, 476 p. (p.9-35) ; Arnd Bauerkämper, Jürgen Danyel, Peter Hübner et Sabine Ross, *Gesellschaft ohne Eliten ? Führungsgruppen in der DDR*, Metropol, Berlin, 1997, 303 p.

[10] Plusieurs synthèses sont consacrées au monde ouvrier en RDA et dans le monde communiste, Peter Hübner et Klaus Tenfelde, *Arbeiter in der SBZ-DDR*, Klartext Verlag, Essen, 1999, 912 p. ; Peter Hübner, Christoph Klessmann, Klaus Tenfelde (dir.), *Arbeiter im Staatssozialismus. Ideologischer Anspruch und soziale Wirklichkeit*, Böhlau, Cologne, 2005, 515 p. ; Christoph Klessmann, *Arbeiter im « Arbeiterstaat » DDR. Deutsche Traditionen, sowjetisches Modell, westdeutsches Magnetfeld (1945 bis 1971),* Dietz, Bonn, 2007, 892 p.

[11] Peter Hübner, « Balance des Ungleichgewichtes. Zum Verhältnis von Arbeiterinteressen und SED-Herrschaft » in *Geschichte und Gesellschaft*, n°19, 1993, p.15-28.

[12] Alf Lüdtke, « Helden der Arbeit – Mühen beim Arbeiten. Zur missmutigen Loyalität von Industriearbeitern in der DDR » in Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka et Hartmut Zwahr (dir.), *Sozialgeschichte der DDR*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1994, 601 p. (p.188-213).

[13] La possession d'argent et l'accès aux biens peuvent être découplés, produisant une certaine opacité des hiérarchies sociales. C'est ce que montre Jay Rowell à propos de l'accès au logement. « La société est-allemande peut ainsi être qualifiée d'« amorphe », « sans classes » ou « sans élites » seulement dans le sens où les différences dans le fonctionnement des différents marchés d'allocation des biens matériels et symboliques tendaient à ériger les barrières limitant les possibilités de reconvertir et d'accumuler des capitaux. Des cloisonnements entre les divers marchés avaient pour effet de rendre relativement opaque les hiérarchies sociales en brouillant la relation entre le statut social et la détention des biens positionnels qui rendent visibles la place dans l'ordre social ». Jay Rowell, *Le totalitarisme au concret. Les politiques de logement en RDA*, Economica, Paris, 2006, 339 p. (p.207).

Capital économique, capital social et capital politique se trouvent plus que jamais imbriqués. Plusieurs travaux ont montré que les distances sociales se réduisent à la fin des années 1940 et dans les années 1950 et que les écarts sociaux sont plus faibles par rapport à ce qu'ils ont pu être dans le passé et par rapport à ce qu'ils sont en Allemagne à l'Ouest à la même époque[14]. Mais les écarts persistent tout de même et ont tendance à se creuser à nouveau à partir des années 1960. De plus, les études sur l'expérience et le vécu des acteurs montrent la prégnance des identités de classe et la sensibilité aux inégalités[15], venant confirmer l'idée tocquevillienne qui veut que plus une société tend à être égalitaire, plus les différences y sont fortement ressenties.

L'effet de ces divisions sur la stabilité de la RDA est difficile à mesurer. On peut estimer que les différences sociales minent la légitimité du régime socialiste qui se définit, entre autre, par sa capacité à redistribuer les positions sociales et à assurer l'égalité entre les citoyens. Mais certains historiens ont émis l'hypothèse que le mécontentement découlant des différenciations et les tensions qui en résultent ont été l'une des clefs de la stabilité, plaçant les conflits entre les groupes sociaux et non entre la société et l'Etat[16]. Les autorités s'accommoderaient très bien des divisions sociales, à condition qu'elles ne s'accompagnent pas de désordre public.

Antagonismes et communauté d'intérêts.

La vision marxiste de l'histoire et de la société fournit par ailleurs les moyens de justifier les différences sociales persistantes. L'époque qui s'ouvre en 1945 en Allemagne de l'Est est présentée comme le moment du socialisme, période de transition entre d'une part la

[14] Winfried Thaa (dir.), *Gesellschaftliche Differenzierung und Legitimitätsverfall der DDR-Sozialismus : das Ende des anderen Wegs in der Moderne*, Francke Verlag, Tübingen, 1992, 487 p. ; Heike Solga, *Auf dem Weg in eine klassenlose Gesellschaft ? Klassenlagen und Mobilität zwischen Generationen in der DDR*, Akademie Verlag, Berlin, 1995, 265 p. À propos des études sociologiques réalisées en RDA, cf. Gustav-Wilhelm Bathke et Hansgünter Meyer (dir.), *Helmut Steiner, Klassengesellschaft im Umbruch. Soziale Mobilitätsprozesse in der DDR-Gesellschaft*, Sigma, Berlin, 2010, 345 p.

[15] Lutz Niethammer, Alexander von Plato et Dorothee Wierling (dir.), *Die volkseigene Erfahrung. Eine Archäologie des Lebens in der Industrieprovinz der DDR ; 30 biographische Eröffnungen*, Rowohlt, Berlin, 1991, 640 p. Une étude des groupes sociaux dans les entreprises de Buna et Leuna montre ainsi l'ampleur du sentiment de classe et des rejets mutuels. Les ingénieurs de cette usine n'ont que mépris pour les classes travailleuses, où « ils voient une masse inférieure et non un ensemble des partenaires individuels avec qui ils seraient liés par un contrat ». À l'inverse, les ingénieurs apparaissent aux ouvriers comme des arrivistes, obnubilés par les promotions et en étroite connivence avec les autorités politiques pour le maintien de leurs privilèges. Georg Wagner-Kyora, *Vom « nationalen » zum « sozialistischen » Selbst : zur Erfahrungsgeschichte deutscher Chemiker und Ingenieure im 20. Jahrhundert*, Steiner, Stuttgart, 2009, 795 p. (p.69).

[16] Andrew Port, *Conflict and stability in the German Democratic Republic. A study in accommodation and working-class fragmentation 1945-1971*, Cambridge University Press, New York, 2007, 303 p. Le travail repose sur l'étude de la région de Saalfeld et de ses différents groupes sociaux : ouvriers, paysans, élites locales et pouvoir politique local.

période capitaliste tardive, caractérisée par la lutte entre des classes sociales séparées par des intérêts antagonistes, et d'autre part la période communiste, société sans classe composée d'individus effectivement égaux. Comme il a souvent été noté[17], la période communiste à venir reste en réalité un point d'horizon mal défini et rarement évoqué. En revanche, les antagonismes de classes sont sans cesse rappelés, à travers des références au passé ou à l'actualité dans le monde capitaliste. Pour ne prendre qu'un seul exemple parmi un grand nombre de discours et d'images consacrés au monde capitaliste dans un régime socialiste, citons l'une des peintures canoniques du réalisme soviétique, *Dans une ancienne mine de l'Oural* de Boris Joganson de 1937 (fig.3)[18]. Dans ce tableau qui ressuscite le réalisme des Ambulants, l'identification sociale des figures est particulièrement aisée. À gauche, le riche patron de l'entreprise, ventripotent et hautain, suivi d'un domestique grimaçant et obséquieux, est étranger au monde du travail à la base de sa richesse. Au centre, les travailleurs, dans l'ombre, restent hagards ou pliés sous le poids du travail. Seul l'homme assis à droite, mis en lumière, affiche une détermination inaccoutumée ; il est le seul à établir par le regard impudent qu'il lance à son supérieur une relation d'égalité et l'échange de regards structure la composition du tableau, image de l'antagonisme et de la haine de classe sur lesquels repose le système de production capitaliste.

Entre la période capitaliste et la période communiste, la période socialiste doit être le moment où coexistent d'une part les deux classes dominantes (la classe ouvrière et la classe paysanne) et d'autre part une « couche sociale » (*soziale Schicht*), appelée *Intelligenz*, qui travaille aux intérêts des classes ouvrière et paysanne et n'a plus d'intérêt propre. La convergence des intérêts entre les trois groupes crée une fiction consensuelle de collaboration, de différences sans conflit. La société socialiste ne repose pas encore sur l'harmonie, mais plutôt sur la suspension des antagonismes, qui obligent aux compromis sans pour autant effacer les frontières sociales. Cette fiction doit empêcher tout conflit social et vient justifier l'exigence d'ordre social que le régime attend des différents groupes sociaux et qu'il n'hésite pas à imposer avec violence, comme il le montre le 17 juin 1953.

---

[17] Sigrid Meuschel, *Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR, zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945-1989*, Suhrkamp, Francfort sur le Main, 1992, 498 p.

[18] Exposé à la galerie Tretiakov à Moscou, le tableau est également connu par le grand nombre de reproductions qui circulent dans l'ensemble du bloc et de l'Europe communiste. En RDA par exemple, il fait partie des tableaux à montrer en priorité aux élèves dans les programmes scolaires. La diapositive est mise à disposition des enseignants, avec d'autres diapositives : *Les Fileuses* de Velasquez, *Les Casseurs de pierre* de Courbet (fig.81), *La Révolte des Tisserands* de Kollwitz (fig.53), *L'Occupation des terres incultes en Sicile* de Guttuso (fig.30) ou encore *La Nouvelle démocratie* de Siqueiros. Cf. « Liste der Dias für die Klasse » in *Kunsterziehung*, n°1, 1972, p.19.

Égalité, les apports d'une notion.

Dans cette perspective, la notion d'égalité apparaît particulièrement pertinente pour interroger la société est-allemande, ses aspirations, ses réalisations et ses contradictions[19].

Comment la notion est-elle définie dans les écrits publiés en RDA ? Ce sont les écrits d'Engels, notamment le dixième chapitre de l'*Antidühring* de 1878, qui font autorité sur la question. Dans le cadre du combat qu'il livre contre le socialisme idéaliste d'Eugen Dühring, Engels place l'égalité dans le cadre de « la suppression des classes » (*Abschaffung der Klassen*)[20]. Les citations d'Engels sont reprises après 1945 essentiellement pour insister sur la différence entre l'égalité formelle des pays capitalistes et l'égalité réelle des pays socialistes[21]. À l'article « égalité » du *Petit dictionnaire politique*[22], il est répété que seul le socialisme amène l'égalité pleine et entière. Mais l'article condamne également « le principe petit-bourgeois de l'égalité à tout prix » (*kleinbürgerliches Prinzip der Gleichmacherei*). Plus généralement, à partir des années 1970, une littérature sociologique, reprise par les discours du parti, célèbre la « force motrice des différences sociales » et l'émulation qui les accompagne[23]. La littérature consacrée à l'égalité en RDA reste donc prisonnière des exigences politiques et géopolitiques (légitimer le régime, mobiliser les travailleurs et se démarquer de l'Ouest)[24].

Ce qui ne doit pas occulter la richesse d'une réflexion sur l'égalité dans l'ensemble de la société. L'objet de l'égalité est variable : égalité matérielle, égalité des chances, égalité des compétences, égalité devant la loi, égalité dans l'accès et l'exercice du pouvoir. Il faut prendre en compte les différentes compréhensions des principes de l'égalité : à chacun selon son travail, à chacun selon son mérite, à chacun selon ses besoins, à chacun la même part sans condition. Le goût de l'égalité est inégalement distribué dans la société selon les lieux, les groupes sociaux, les appartenances politiques, certains groupes étant possédés par une

[19] Pour une introduction historique sur la notion d'égalité en Allemagne : Otto Dann, « Gleichheit » in Otto Brunner, Werner Conze et Reinhart Koselleck (dir.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland.* Vol.2, Klett-Cotta, Stuttgart, 1979, 1 082 p. (p.997-1046).
[20] Friedrich Engels, *Anti-Dühring* in *Marx-Engels-Werke, Band 20,* Dietz, Berlin, 1962, 767 p. (p.99).
[21] Werner Grahn et Ingo Wagner, *Rechtliche und soziale Gleichheit im Klassenkampf*, Akademie Verlag, Berlin-Est, 1977, 109 p.
[22] « Gleichheit » in Gertrud Schütz (dir.), *Kleines politisches Wörterbuch*, Dietz, Berlin-Est, 1988, 1 148 p.
[23] Les travaux sociologiques sont cités dans Sandrine Kott, *Histoire de la société allemande au XX^e siècle. III. La RDA, 1949-1989*, Editions La Découverte, Paris, 2011, 126 p. (p.47-48).
[24] Le contraste est frappant avec l'ampleur de la littérature consacrée à l'Ouest à la question de l'égalité. Ces réflexions sont le plus souvent dépendantes de l'évaluation des politiques publiques et du système de redistribution. Une sélection d'articles philosophiques est proposée dans les deux livres suivants : Louis P. Pojman et Robert Westmoreland (dir.), *Equality. Selected readings*, Oxford University Press, New York, 1997, 336 p. ; Mane Hajdin (dir.), *The notion of equality,* Ashgate, Aldershot, 2001, 520 p.

véritable passion de l'égalité[25], d'autres étant bien éloignés de telles préoccupations. L'analyse de l'égalité oblige également à réfléchir au groupe concerné par la mise à égalité – les exemples ne manquent pas dans l'histoire de proclamation d'égalité qui excluent certains groupes, femmes, prolétaires ou étrangers. Ce sont toutes ces variables qui dessinent un véritable caléidoscope de l'égalité en RDA.

Dans cette étude, nous voudrions examiner les formes prises par la réflexion sur l'égalité dans le domaine de la production artistique. Il ne s'agit pas de rassembler les images semblables à celle de Boris Joganson, où s'opposent des figures socialement identifiables. Il s'agit beaucoup plus largement de demander quand et comment les questions d'égalité viennent à se poser autour d'une image, lors de sa création, de sa distribution, de sa réception. Dans quelle mesure les images sont-elles l'occasion d'évoquer les partages sociaux ? En quoi ont-elles permis, dans ce qu'elles donnent à voir et dans les usages qui en sont faits, de renégocier l'inférieur et le supérieur ? En quoi l'activité artistique offre-t-elle des moments où les frontières sociales sont momentanément ou durablement déplacées ? Il s'agit de comprendre la proposition sibylline de Johannes R. Becher* de 1957 : « Parce qu'un jour l'art sera : à chacun selon sa mesure » (*denn Kunst wird sein einst : allen das Gemässe*)[26]. Au fur et à mesure de la lecture des archives et de l'analyse des images, le terme d'égalité est apparu comme une clef de lecture particulièrement pertinente pour comprendre la production artistique en RDA.

Réalisme et socialisme.

À l'inverse de la question d'égalité, apparue progressivement au cours de notre recherche, la question du réalisme s'est imposée dès le début comme objet d'étude ; il s'agissait d'avancer dans la définition historique du réalisme tel qu'il existe en RDA. Ici c'est l'évidence même de l'objet d'étude qui pose problème. Une grande partie de la production artistique en RDA a été qualifiée, par ses thuriféraires comme par ses détracteurs, de réaliste[27]. Pourquoi le réalisme acquiert-il une telle évidence dès qu'il est question d'art est-

[25] Dans sa récente synthèse sur le monde ouvrier est-allemand, Christoph Klessmann revient à plusieurs reprises sur l'égalitarisme dans les milieux ouvriers est-allemands. Christoph Klessmann, *Arbeiter im « Arbeiterstaat » DDR. Deutsche Traditionen, sowjetisches Modell, westdeutsches Magnetfeld (1945-1971),* Dietz, Bonn, 2007, 892 p.

[26] Johannes R. Becher, *Das poetische Prinzip*, Aufbau Verlag, Berlin, 1957, 462 p. (ici p.67).

[27] Certains critiques d'art, impliqués dans la défense de l'art non réaliste en RDA, se montrent agacés par la récurrence de ce terme. Cf Christoph Tannert, « « Nach realistischer Einschätzung der Lage… ». Absage an Subkultur und Nischenexistenz in der DDR » in Rainer Eckert, Ilko-Sascha Kowalczuk et Ulrike Poppe (dir.),

allemand ? Le but a été de comprendre les attentes placées dans le mot et la réalité des images appelées réalistes.

Le réalisme comme courant, puis comme résurgence.

On ne peut que rappeler brièvement les sens cumulés par ce mot avant 1949[28]. Le réalisme naît à partir des années 1840, d'abord comme courant artistique en opposition au romantisme, en France mais aussi dans l'ensemble de l'Europe[29]. Le courant se définit par de nouvelles exigences, qui dépassent de loin les problèmes multiséculaires de la mimésis et de la vérisimilitude dans les arts visuels[30]. Les réalistes prétendent dépeindre tout ce qui les entoure, y compris ce qui est trivial et sans importance. Ce qui caractérise alors le réalisme est la double exigence, être de son temps et dans son temps[31]. Dès lors ce qui est inférieur est élevé : des casseurs de pierre (fig.81) ou des ouvriers dans les forges de Silésie (fig.26) sont dignes d'être peints. Une telle exigence ne pouvait manquer d'être placée dans une perspective politique et révolutionnaire, perspective revendiquée chez des réalistes comme Courbet, républicain et communard, perspective projetée sur des tableaux réalisés par des artistes moins ouvertement engagés comme Menzel : l'observation et la représentation de l'ensemble de la société sont perçues dans l'ensemble de l'Europe comme « le socialisme en art ». La réappropriation par certains réalistes, comme Courbet, des caractéristiques formelles de l'art dit populaire (sa prétendue raideur, naïveté, grossièreté) accentue cette impression[32]. À la fin du dix-neuvième siècle, la portée révolutionnaire du réalisme a pu s'estomper, il peut devenir l'illustration de la nation dans ses profondeurs[33].

Au vingtième siècle, à l'époque d'une grande ouverture du répertoire des formes et d'expériences artistiques qui vont au-delà de la figuration, au-delà de la forme et même

---

Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung, Formen des Widerstandes und der Opposition in der DDR, Ch.Links, Berlin, 1995, 431 p. (p.353-376).

[28] Matthew Beaumont (dir.), *A Concise companion to realism*, Wiley-Blackwell, Malden, 2010, 297 p.

[29] Léon Rosenthal, *Du romantisme au réalisme : essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Macula, Paris, 1987 (édition originale 1914), 448 p. ; Charles Rosen et Henri Zerner, *Romantisme et réalisme, mythes de l'art du XIX^e siècle*, Albin Michel, Paris, 1986 (édition originale, 1984), 252 p.

[30] Klaus Herding, « Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff Realismus in der bildenden Kunst » in Klaus Oehler (dir.), *Zeichen und Realität*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 1 169 p. (p.83-116) ; Klaus Herding, *Realismus als Widerspruch : die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Suhrkamp, Francfort sur le Main, 1978, 336 p.

[31] Linda Nochlin, *Realism*, Pelican books, London, 1971, 283 p.

[32] Meyer Schapiro, « Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté » in Meyer Schapiro, *Style, artiste et société : essais*, NRF Gallimard, 1982 (édition originale de l'article, 1941), 443 p. (p.273-328).

[33] Le changement dans la nature du réalisme a été mis en évidence dans le cas de Wilhelm Leibl et de Jean-François Millet. Cf. Beate Söntgen, *Sehen ist alles. Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus*, Wilhelm Fink, Munich, 2000, 258 p. ; Jean-Claude Chamboredon, « Peinture de rapports sociaux et invention de l'éternel paysan. Les deux manières de Jean-François Millet » in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°17, 1977, p.6-28.

parfois au-delà de l'image, le terme « réalisme » réapparaît périodiquement. Son usage est tellement divers qu'il est vain de chercher une unité ; pensons au *Manifeste réaliste* de Pevsner et Gabo de 1920, aux Nouveaux Réalistes français, au réalisme capitaliste allemand des années 1960 ou encore au réalisme tel que Tomas Schmit le définit au sein de Fluxus dans les années 1970. Et le terme est également utilisé pour désigner un art figuratif aux contenus et implications très différents[34] : réalisme magique, réalisme socialiste, réalisme social, réalisme radical, photoréalisme, hyperréalisme. La signification du terme change d'une langue à l'autre, la querelle du réalisme à Paris en 1936 en donne la preuve : les interlocuteurs français présents en 1936 entendent par réalisme le moyen courbetiste d'encanailler l'art, alors que les interlocuteurs allemands entendent dans *Realismus* un moyen de connaissance (*Erkenntnis*) et d'exploration de la réalité[35].

Réalisme et socialisme d'Etat.

« Réalisme » prend une valeur tout à fait particulière dans le cadre du socialisme d'Etat. Dès 1917, le mot russe *realizm* est utilisé, comme synonyme de révolutionnaire et moderne (d'où l'usage que peuvent en faire les constructivistes)[36]. Il concentre la double prétention d'être aux prises avec les enjeux de son époque et d'offrir une contre-modernité, une nouvelle modernité distincte de la modernité bourgeoise et élitiste. Le mot fédère des productions artistiques très différentes, du constructivisme à l'art ressuscité des Ambulants, en passant par les peintures figuratives novatrices.

En 1934, au terme d'une lutte entre les différents groupes, s'impose la notion de réalisme socialiste, introduite en 1932 par Gorki[37]. Trois valeurs cardinales définissent la notion : le lien avec le peuple (*narodnost* – traduit en allemand par *Volksverbundenheit*), la prise de parti (*partinost* – *Parteilichkeit*) et l'inclusion d'idées socialistes (*ideinost* – *sozialistischer Ideengehalt*). L'expression est d'abord utilisée par les artistes dans les négociations avec les autorités pour se protéger des empiétements du pouvoir stalinien. Ce

[34] Ce sont les réalismes de l'entre-deux-guerres qui ont été principalement étudiés. *Les Réalismes : entre révolution et réaction, 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981, 462 p. ; *Mimesis : realismos modernos 1918-1945*, Tomàs Llorens (dir.), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2005, 271 p. ; Brendan Prendeville, *Realism in the 20th century painting*, Thames and Hudson world of art, Londres, 2000, 224 p.

[35] Serge Fauchereau (dir.), *La querelle du réalisme*, Cercles d'art, Paris, 1987, 297 p. ; Wolfgang Klein, *Der Realismusstreit. Eine Debatte um Kunst und Gesellschaft – Paris 1936*, VDG, Weimar, 2001, 237 p.

[36] Matthew Cullerne Bown, *Socialist realist painting*, Yale University Press, New Haven, 1998, 506 p. (ici p.87).

[37] La thèse de Cécile Pichon-Bonin reconstitue très exactement les luttes entre membres de la société de la peinture de chevalet (OST), membres d'AKhRR et constructivistes. Elle montre les contenus et enjeux successifs du réalisme socialiste. Cécile Pichon-Bonin, *Peinture et politique en URSS dans l'entre-deux guerres. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (OST),* thèse de doctorat à l'université Paris I Panthéon Sorbonne et à l'université de Lausanne, 2006.

n'est que progressivement qu'il en vient à désigner certains traits formels, présentés par exemple par le tableau de Joganson de 1937 (fig.3).

Les défenseurs du réalisme socialiste peuvent se référer à quelques rares textes de ceux qui sont érigés en autorités politiques, morales et intellectuelles. D'Engels sont connus son goût pour les romans réalistes du dix-neuvième siècle et quelques lignes dans une lettre à l'écrivaine Minna Kautsky en 1885 : « le réalisme, à mon sens, signifie, outre la fidélité aux détails, la fidélité dans la reproduction (*Wiedergabe*) des caractères typiques dans des circonstances typiques »[38]. De Lénine sont connus son goût pour les romans de Tolstoï et l'essai *Organisation de parti et littérature de parti* de 1905. Sont également répétées les phrases lapidaires que Clara Zetkin lui attribue : « l'art appartient au peuple. Il doit plonger le plus profondément possible ses racines au sein des masses laborieuses. Il doit être compris et aimé d'elles »[39]. Aussi impérieux qu'imprécis, ces propos ouvrent autant de questions qu'ils n'imposent un dogme. C'est le paradoxe du réalisme au sein du socialisme d'Etat : contraint de répondre à quelques directives très autoritaires, le réalisme reste néanmoins indéfini et a en permanence été présenté non comme un style mais comme une méthode (y compris dans les années 1930 et dans la période jdanovienne)[40].

La pertinence inépuisée d'une notion pour comprendre l'art en RDA.

Alors que tout ouvrage sur l'art en RDA écrit avant 1989 ou après 1989 aborde immanquablement tel ou tel aspect du réalisme, aucune étude n'a été consacrée à cette notion et à ses multiples implications en RDA de 1949 à 1989. Le réalisme, toujours évoqué, n'est pas analysé pour lui-même, caché par sa fonction de modèle ou de repoussoir.

Différentes questions se sont dès lors posées. Il s'agit tout d'abord de restituer et de comprendre les nombreux débats qui se sont tenus autour du réalisme. Ces débats sont constitués d'articles et de discours qui discutent les écrits d'intellectuels consacrés ou répudiés : Maxim Gorki, Georg Luckás, Bertolt Brecht, Johannes R. Becher, Anna Seghers, Roger Garaudy, Ernst Fischer, etc. Mais le mot a pu également être discuté dans bien

[38] « Friedrich Engels an Minna Kautsky, 26.11.1885 » in *Marx-Engels-Werke, Band 37. Briefe,* Dietz, Berlin, 1962, 680 p.
[39] Clara Zetkin, *Erinnerungen an Lenin*, Dietz, Berlin-Est, 1961 (édition originale 1925), 113 p. (ici p.21).
[40] D'où la déception de certains chercheurs qui ne parviennent pas à faire du réalisme socialiste un style propre. À propos de l'art soviétique, Michel Aucouturier affirme qu'il n'est pas possible de faire du réalisme socialiste « un système esthétique cohérent, structuré, obéissant à certaines règles plus ou moins implicites, un style en un mot ». Il en conclut que le réalisme socialiste est « une esthétique « réaliste », c'est-à-dire conservatrice, conforme à la tradition du dix-neuvième siècle européen, et en particulier russe, et un contenu idéologique « socialiste », c'est-à-dire conforme à la ligne du parti ». Cf. Michel Aucouturier, « Du nouveau sur le réalisme socialiste ? » in Paul Aron, Frédérique Matonti et Gisèle Sapiro (dir.), *Le Réalisme socialiste en France*, Sociétés et représentations n°15, CREDHESS, Paris, 2002, 424 p. (p.363-368).

d'autres situations : par des visiteurs dans une exposition, par des cadres lors d'une réunion d'une cellule du parti ou encore par les participants d'une commission de commande dans une maison de la culture. Il s'agit de comprendre ce qu'a pu représenter ce mot pour tous ces acteurs engagés dans différentes situations. Il y a un riche débat sur le réalisme en RDA, qui mérite d'être reconstitué.

Mais c'est surtout la compréhension des images qui nous retiendra ici, ces images étiquetées réalistes demandent à être décrites. La réactivation du réalisme du dix-neuvième siècle ne peut pas ne pas susciter des interrogations, elle apparaît immédiatement comme un exemple supplémentaire des « fausses continuités » si fréquentes au vingtième siècle[41], une tentative condamnée à l'échec de reproduire ce qui n'existe plus. D'autre part, le réalisme est-allemand ne s'épuise pas dans la quête du dix-neuvième siècle, il s'approprie également d'autres formes passées ou contemporaines, la Nouvelle Objectivité, l'art de Picasso, l'expressionnisme, etc. Il donne ainsi forme à d'étonnants phénomènes d'hybridations qu'il faut interroger. Par ailleurs les formes réalistes évoluent en fonction de l'art avec lequel elles sont opposées ou comparées. Un même tableau réaliste apparaît différemment s'il est opposé à une peinture informelle, à un tableau du *pop art* ou à une performance. Enfin, même lorsque le réalisme semble simple, répétitif, fade, c'est justement cette simplicité qu'il faut savoir interroger. L'entêtement à reproduire des formes déjà connues fait partie du problème à résoudre.

Le grand nombre de définitions données au réalisme aurait pu conduire à abandonner un terme aussi protéiforme et galvaudé. Le mot usé garde néanmoins une force d'analyse. La mission première qui lui est assignée dans le socialisme, « être aimé du peuple », être l'art du peuple, l'art pour le peuple, mais aussi l'art avec le peuple et même parfois l'art par le peuple, est riche en questions et peut rejoindre nos interrogations sur l'égalité. Dans quelle mesure le réalisme est-il le terme qui prend en charge les rapports sociaux en art[42] ? En quoi le réalisme est-il le nom de l'exigence égalitaire en art ? Au fur et à mesure que la notion d'égalité émergeait comme point central de cette recherche, celle de réalisme devenait indispensable et gagnait en importance.

[41] Sur la notion de fausse continuité, voir les propos introductifs du livre : Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite : 1940-1944*, Seuil, Paris, 1993, 481 p.

[42] Cette recherche suit sur ce point les voies tracées par l'étude d'autres périodes et d'autres régions du monde, notamment les Amériques des années 1930. Alejandro Anreus, Diana L. Linden et Jonathan Weinberg (dir.), *The social and the real. Political art of the 1930s in the Western Hemisphere*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2006, 362 p.

Etat de la recherche sur les arts plastiques en RDA.

Les arts plastiques en RDA ne sont pas un terrain historiographique vierge, loin de là. Deux volumineux recueils d'articles ont rassemblé en 1996 et 1997 diverses contributions, le plus souvent écrites par d'anciens acteurs du monde artistique est-allemand[43]. Deux expositions rétrospectives en 1995 et en 2003 ont également enrichi la connaissance de l'art est-allemand[44], auxquelles sont venues s'ajouter des expositions consacrées à un artiste ou à une ville en particuliers. Le nombre de travaux universitaires sur les arts plastiques ne cesse de croître, nous aurons l'occasion de les évoquer (et beaucoup de travaux de jeunes chercheurs sont en cours[45]).

Cette littérature nous a permis d'acquérir une connaissance générale de la situation en RDA, mais nous a peu aidé pour les problèmes qui nous intéressent, les questionnements étant souvent différents. Au risque de généralisation et de simplification, nombre de ses travaux s'intéressent principalement à la question de l'encadrement des acteurs par les autorités politiques et à l'intolérance dont ils auraient été les victimes. La principale question devient alors : comment un artiste parvient-il à créer malgré la dictature ? Nous allons revenir sur les problèmes méthodologiques quant à la compréhension des processus de contrôle, mais retenons pour le moment que de telles interrogations ont jusqu'alors empêché l'historiographie de s'intéresser à la question du réalisme, comme à celle de l'égalité. Les mots sont considérés comme des prétextes à la volonté de domination. Lorsqu'Eckhart Gillen évoque par exemple la question de l'égalité, le mot renvoie uniquement à la vision utopique

[43] Günter Feist (dir.), *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990, Aufsätze, Berichte, Materialien*, DuMont, Cologne, 1996, 916 p. (noté par la suite *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990*) ; Paul Kaiser et Karl-Siegbert Rehberg (dir.), *Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, Junius, Hambourg, 1999, 703 p. (noté par la suite *Enge und Vielfalt*).

[44] Monika Flacke (dir.), *Auftrag : Kunst, 1949-1990, bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik*, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 1995, 431 p. (noté par la suite *Auftrag : Kunst, 1949-1990*) ; *Kunst in der DDR, eine Retrospektive der Nationalgalerie*, Eugen Blume et Roland März (dir.), Nouvelle Galerie Nationale, G-und-H-Verlag, Berlin, 2003, 355 p.

[45] Nous avons eu l'occasion d'entendre et de lire la présentation des thèses en cours suivantes : Constanze Fritzsch sur le marxisme dans l'art de RDA (université d'Eichstätt-Ingolstadt) ; Doris Hartmann sur l'art concret en RDA (université de Paderborn) ; Anja Hertel sur les paysages politiques de Wolfgang Mattheuer (université de Leipzig) ; Anja Jackes sur les œuvres publiques de Halle-Neustadt (université de Paderborn) ; Claudia Jansen sur la représentation de l'ouvrier (université de Düsseldorf) ; Linn Kroneck sur la collection d'art de l'entreprise Maxhütte (université Friedrich Schiller de Jena) ; Annika Michaliski sur le peintre Werner Tübke (université de Leipzig) ; Elke Neumann sur la Kunsthalle de Rostock (université technique de Berlin) ; Esther Lydia Schadow sur l'artiste Hans-Hendrick Grimmling (université technique de Berlin) ; Kathleen Schröter sur les relations artistiques entre la RDA et la RFA (université technique de Dresde).

d'un avenir inatteignable mise au service d'une domination présente ; l'égalité (*Gleichheit* ou *Gleichberechtigung*) devient simplement synonyme de mise au pas (*Gleichschaltung*)[46].

Cependant certaines lectures ont été particulièrement décisives dans l'élaboration de l'objet d'étude. L'une des principales a été celle d'une contribution de Martin Warnke. En 1995, lors d'une conférence au Musée Historique Allemand de Berlin[47], après avoir invité à la prudence quant à une projection trop hâtive de la figure de l'artiste de cour sur la condition des artistes est-allemands[48], il pose trois questions, auxquelles n'ont été pour l'instant apportées que des réponses partielles.

Premièrement, il demande de quels milieux sociaux les artistes est-allemands sont issus. Il incite par là à analyser l'origine sociale, les parcours, l'égalité des chances et l'égal accès aux carrières artistiques.

Deuxièmement, dans quels milieux sociaux les artistes se trouvent-ils engagés ? Warnke évoque ici la pluralité des milieux fréquentés : organisation professionnelle des pairs, parti et organisations de masse, avec lesquels les artistes doivent sans cesse négocier, et monde du travail – Warnke encourage à analyser la réalité de « l'expérience de l'entreprise » (*Betriebserfahrung*) des artistes. Cette question nous entraîne vers bien d'autres interrogations. Quelle est la conséquence de cet engagement dans différents univers sociaux pour la création artistique ? Qui sont les interlocuteurs des artistes, dans chacun des univers sociaux ? Peut-on les présenter comme des médiateurs ? Peut-on parler de mondes de l'art, qui seraient propres aux sociétés socialistes ? La question nous a également conduit à étudier les revenus des artistes[49], à poser la question des commandes comme source de revenu, mais aussi la vaste question du commerce de l'art dans une société socialiste, jusqu'alors sous-estimée, mais qui s'est avérée incroyablement riche et qui a mis en lumière l'existence de marchands et d'acheteurs d'art (autre univers social, qui s'ajoute aux précédents). Dans son évocation des différents univers sociaux, Warnke évoque rapidement la question des relations entre artistes professionnels et artistes amateurs ; encouragé par la lecture des travaux sur les

[46] Eckhart Gillen, *Feindliche Brüder ? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst, 1945-1990,* Nicolai, Berlin, 2009, 511 p. (ici p.146-147) ; Eckhart Gillen, *Das Kunstkombinat DDR, Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, DuMont, Cologne, 2005, 180 p.

[47] Martin Warnke, « Gibt es den DDR-Künstler ? Anmerkungen zu einem Künstlertypus » in Monika Flacke (dir.), *Auf der Suche nach der verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR*, Ars Nicolai, Berlin, 1994, 182 p. (p.40-46).

[48] Martin Warnke, *Hof-Künstler : zur Vorgeschichte die modernen Künstlers*, DuMont, Cologne, 1985, 400 p.

[49] À cette question, les travaux de Paul Kaiser ont amené quelques éléments de réponses. Paul Kaiser, « Hofkünstler im Arbeiter- und Bauernstaat ? Zur Sozialfigur des bildenden Künstlers in der DDR » in Hans Joas (dir.), *Kunst, Macht und Institution. Studien zur philosophischen Anthropologie, soziologischen Theorie und Kultursoziologie der Moderne*, Campus Verlag, Francfort et New York, 2003, 701 p. (p.622-638).

activités culturelles dans les entreprises[50], nous nous sommes beaucoup intéressé aux amateurs, largement ignorés par l'historiographie existante. Comment le monde amateur est-il organisé et comment la frontière entre amateurs et professionnels dans une société socialiste est-elle établie ? Que créent les amateurs ?

Enfin, la troisième question posée par Warnke est celle des déplacements des artistes en dehors de la RDA. Où se rendent-ils et que voient-ils à l'extérieur ? Cette question nous a également intéressé dans la mesure où la réflexion sur l'égalité et le réalisme ne se réalise pas uniquement à partir d'images réalisées en RDA, mais aussi à partir d'éléments venus de l'extérieur, qui ont pu servir de modèles, de points de comparaison ou de contre-modèles.

Une autre lecture essentielle dans l'élaboration du sujet a été celle des articles que Jutta Held consacre à l'art est-allemand[51]. Held s'y intéresse aux conditions de travail des artistes dans les lieux de production et à l'usage qui y est fait des œuvres réalistes. Elle s'interroge sur la division entre travail manuel et travail intellectuel et sur les modalités concrètes de « dépassement de la segmentation sociale ». Held cherche les images où « les artistes se sont efforcés de montrer une division du travail que ne fonde pas une différenciation sociale »[52]. Elle encourage par là au développement d'une recherche consacrée aux partages sociaux au regard de l'art réaliste.

L'histoire sociale de l'art et ses méthodes.

Cette recherche pose trois principaux enjeux méthodologiques : les échelles d'analyse retenues, l'analyse des images et la compréhension du contrôle politique.

[50] Sandrine Kott, « Zur Geschichte des kulturellen Lebens in DDR-Betrieben. Konzepte und Praxis der betrieblichen Kulturarbeit » in *Archiv für Sozialgeschichte*, n°39, 1999, p.167-195 ; Helke Stadtland, « Kommunismus und Kultur. Überlegungen zur betrieblichen Kulturarbeit der staatssozialistischen Gewerkschaften Osteuropas und der DDR » in Christiane Brenner (dir.), *Sozialgeschichtliche Kommunismusforschung : Tschecoslowakei, Polen, Ungarn und DDR, 1948-1968*, Oldenbourg, Munich, 2005, 558 p. (p.205-242).

[51] Jutta Held, « Die Aktualität des Bitterfelder Weges » in Annette Tietenberg (dir), *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, Klinkhardt und Biermann, Munich, 1999, 311 p. (p.210-218) ; « Arbeit als künstlerisches Motiv – Theoretische und bildliche Modelle aus der DDR. Eine historische Skizze » in *Kunst und Politik*, n°7, 2005, p.17-39.

[52] Jutta Held, « Arbeit als künstlerisches Motiv – Theoretische und bildliche Modelle aus der DDR. Eine historische Skizze » in *Kunst und Politik*, n°7, 2005, p.17-39 (ici p.27).

Les échelles d'analyse.

En 1949, la RDA est composée de cinq *Länder*. Elle est divisée en 1952 en quinze districts (*Bezirke*), eux-mêmes divisés en plusieurs cantons (*Kreise*). Pour saisir les nombreuses facettes du problème posé, il est apparu nécessaire de multiplier les échelles d'analyse : de l'échelle locale à l'échelle internationale en passant par l'échelle nationale. La nécessité d'installer un tel jeu d'échelles[53] est apparue progressivement : la démarche première a été de mener des études locales, puis est apparu le besoin de compléter ces études à l'échelle nationale et internationale.

À l'échelle locale : les capitales artistiques.

Nos premières recherches se sont portées sur les capitales artistiques ; trois villes se sont rapidement imposées. La carte de la répartition des membres et candidats de l'union des artistes en 1978 (fig.4), établie à l'occasion de son huitième congrès, montre la concentration des artistes dans trois districts, qui abritent les trois capitales artistiques : Berlin-Est, Dresde et Leipzig. En cette fin des années 1970, les trois villes sont fortes de respectivement 1 100 000, 510 000 et 560 000 habitants[54]. Les trois villes concentrent les principaux lieux d'exposition, les galeries et les administrations ; elles fournissent donc un vaste public de fonctionnaires de la culture, d'amoureux de l'art et de visiteurs occasionnels. Elles accueillent par ailleurs trois des cinq écoles des beaux-arts de RDA : l'école de Weissensee à Berlin, l'école des arts plastiques à Dresde et l'école des arts graphiques et de l'art du livre (*Hochschule für Grafik und Buchkunst* – HGB) à Leipzig. Les deux autres écoles des beaux-arts sont à Weimar et à Halle : la première se consacre à partir de 1951 à la formation des architectes, la seconde aux arts appliqués à partir de 1953.

Dans chacune des trois villes, on retrouve une topographie de l'art similaire. Les quartiers centraux et historiques (Mitte à Berlin, Altstadt à Dresde, Stadtmitte à Leipzig) concentrent ateliers, écoles des beaux-arts et musées, ainsi que d'autres institutions artistiques (à Leipzig par exemple l'école des beaux-arts côtoie l'école de théâtre, l'école de musique et l'institut de littérature Johannes R. Becher). Certains quartiers périphériques et industriels connaissent une importante activité artistique grâce aux initiatives des usines qui passent commandes ou encouragent le mouvement amateur. C'est le cas à Berlin des quartiers industriels de Friedrichshain, Marzahn et Pankow, à Dresde de Niedersedlitz et Döbeln, à Leipzig de Schkeuditz. À cette topographie s'ajoute dans les années 1970 celle de la bohème

[53] Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles : la micro-analyse à l'expérience*, Gallimard, Paris, 1996, 243 p.
[54] Statistisches Amt (dir.), *Statistisches Jahrbuch der DDR*, Deutscher Zentralverlag, Berlin, 1978.

artistique qui investit des immeubles abandonnés à proximité du centre : Prenzlauer Berg à Berlin, Neustadt à Dresde, Plagwitz à Leipzig.

Malgré de fortes similitudes, chacune des trois capitales artistiques présente néanmoins des spécificités. La capitale berlinoise, vitrine de la RDA mais aussi de l'ensemble du monde socialiste, réunit la plupart des hautes administrations et offre à ses habitants un niveau de vie qu'aucune autre ville en RDA ne peut égaler ; elle garde en outre un lien privilégié avec la scène artistique ouest-européenne du fait de la proximité de Berlin-Ouest, qui perdure même après la construction du mur en 1961. Dresde jouit d'une importante légitimité artistique en matière d'art[55] ; elle est forte de la prestigieuse collection constituée à partir de 1560 par la cour de Saxe, de l'Académie des arts fondée en 1764 et d'un dense réseau de connaisseurs et d'amateurs. L'école des beaux-arts et les ateliers, sur le bord de l'Elbe, se trouvent au milieu des illustres bâtiments, détruits ou endommagés par les bombardements de février 1945 et progressivement reconstruits tout au long de l'histoire est-allemande[56]. C'est ici qu'ont lieu de 1946 à 1988 les dix expositions allemandes de RDA (*Deutsche Kunstausstellungen der DDR*), qui rythment la vie artistique est-allemande. Leipzig profite de son image de ville de foire et de la réputation de l'école des arts graphiques et de l'illustration de livre, fondée en 1900. Au cours de l'histoire de la RDA, la ville conquiert une position dominante dans le monde artistique. Nous reviendrons sur l'évolution des rapports de force entre les capitales au cours de l'histoire est-allemande[57].

À l'échelle locale: les villes industrielles.

Des villes de taille réduite mais comprenant d'importants sites industriels ont pu connaître une importante activité artistique. Leur population est plus homogène que celle d'une grande ville, elles sont essentiellement peuplées par les salariés des usines, une majorité d'ouvriers et d'employés et une poignée d'ingénieurs. Les activités artistiques ont déjà été

[55] Sur l'histoire des arts plastiques à Dresde après 1945, cf. Holger Starke (dir.), Geschichte der Stadt Dresden, Band 3 : Von der Reichsgründung bis zur Gegenwart, Theiss, Stuttgart, 2006, 976 p. ; Manfred Altner, *Dresden : von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste*, Verlag der Kunst, Dresde, 1990, 684 p. ; *Ohne Uns ! : Kunst & alternative Kultur in Dresden vor und nach '89*, Frank Eckhardt et Paul Kaiser (dir.), Efau Verlag, Dresde, 2009, 382 p.

[56] L'ouvrage de l'historien d'art Fritz Löffler de 1956, régulièrement réédité, cultive la mémoire de ces bâtiments. Fritz Löffler, *Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten*, Sachsenverlag, Dresde, 1956, 411 p.

[57] Sur l'histoire des arts plastiques à Leipzig après 1945, cf. Henry Schumann, « Leitbild Leipzig – Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig von 1945 bis Ende der achtziger Jahre » in *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990*, p.480-557 ; *Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945*, G. Ulrich Grossmann et Herwig Guratzsch (dir.), Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 1997, 459 p. ; Uta Grundmann, Klaus Michael et Susanna Seufert (dir.), *Die Einübung der Aussenspur, die andere Kultur in Leipzig 1971-1990*, Thom Verlag, Leipzig, 1996, 210 p. ; *60, 40, 20 – Kunst in Leipzig seit 1949*, Karl-Siegbert Rehberg et Hans-Werner Schmidt (dir.), Museum der Bildenden Künste Leipzig, Seemann, Leipzig, 2009, 383 p.

étudiées dans plusieurs de ces villes (fig.5), notamment à Schwedt[58] et dans le chapelet de petites villes qui travaillent pour le complexe de Wismut[59]. Nous avons choisi deux terrains encore peu étudiés dans cette perspective : Eisenhüttenstadt et le triangle de la chimie Bitterfeld, Leuna, Buna[60].

Eisenhüttenstadt, qui prend le nom de Stalinstadt de 1953 à 1961, est une ville nouvelle située à la frontière avec la Pologne, dont la construction est décidée en 1950 autour d'un complexe sidérurgique[61]. Sur le modèle de Magnitogorsk en URSS et dans le même mouvement que Nowa Huta en Pologne, Sztalinvaros en Hongrie et Dimitrovgrad en Bulgarie, la construction de la ville marque la priorité donnée à l'industrie lourde dans le plan quinquennal de 1951 à 1955. Le plan de la ville en 1960 (fig.6) visualise la nouveauté apportée par « la première ville socialiste d'Allemagne ». Construite au Sud de l'immense site industriel EKO (*Werkgelände EKO*), pour lequel travaille un tiers de la population active d'Eisenhüttenstadt, Eisenhüttenstadt offre une nouvelle idée de la ville et de la vie en société : les bâtiments placés sur la carte sont le théâtre et la maison de la culture (qui apportent la culture à tous), les multiples crèches, écoles et laveries (qui collectivisent le travail domestique), l'immense hôpital et les infrastructures de loisirs, stade et piscine. La population bondit de 2 000 habitants en 1950 à 53 000 en 1989. Comme dans la plupart des villes nouvelles, s'agrège ici une population issue d'horizons variés, personnes déplacées (*Umsiedler*), soldats démobilisés, ouvriers agricoles migrant vers les villes, ouvriers à la recherche de promotion sociale, anciens nazis en quête de reconversion après la politique de dénazification.

Le second terrain est le triangle de la chimie (fig.7), qui regroupe l'électrochimie à Bitterfeld, la production de caoutchouc à Buna et la production d'ammoniac, puis de pétrochimie à Leuna. À la différence d'Eisenhüttenstadt, les sites industriels existent bien avant la création de la RDA, depuis les années 1890 dans le cas de Bitterfeld, depuis 1916 à

[58] Arnulf Siebeneicker, « Kulturarbeit in der Industrieprovinz. Entstehung und Rezeption bildender Kunst im VEB Petrolchemisches Kombinat Schwedt 1960-1990 » in *Historische Anthropologie*, n°5, 1997, p.435-453.
[59] Lutz Fichtner, *Die Industrie als Kunstmäzen und Auftraggeber in der Deutschen Demokratischen Republik. Die Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft (SDAG) Wismut*, Peter Lang, Vienne, 2005, 324 p.
[60] D'autres terrains restent encore à étudier, par exemple les usines d'extractions de lignites à Hoyerswerda (que nous évoquerons dans le cas de Fritz Tröger), celles de Mansfeld à Eisleben ou encore les chantiers navals de Wismar ou de Rostock.
[61] Une vue d'ensemble de la bibliographie existante sur Eisenhüttenstadt, son architecture, sa population et son activité monoindustrielle est donnée dans Andreas Ludwig, *Eisenhüttenstadt. Wandel einer industriellen Gründungsstadt in fünfzig Jahren*, Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung, Potsdam, 2000, 132 p. ; Arbeitsgruppe Stadgeschichte (dir.), *Eisenhüttenstadt, « Erste sozialistische Stadt Deutschlands »,* Be.Bra Verlag, Berlin, 1999, 247 p. ; *Aufbau West – Aufbau Ost : die Planstädte Wolfsburg und Eisenhüttenstadt in der Nachkriegszeit*, Rosmarie Beier (dir.), Deutsches Historisches Museum, Berlin, 1997, 380 p.

Leuna et depuis 1936 à Buna[62]. Bastions rouges du SPD et du KPD, ces sites sont porteurs d'une histoire dont certains pans ont été après 1949 mis à l'honneur (la résistance au putsch Kapp en mars 1920 ou la révolte de mars 1921 à Leuna par exemple), alors que d'autres épisodes sont passés sous silence (l'utilisation de main-d'œuvre forcée sous le nazisme, la participation de Buna à l'économie concentrationnaire ou encore les démontages d'usines des Soviétiques en 1945-1949). La population salariée, numériquement importante (30 000 salariés à Leuna, 25 000 à Bitterfeld, 18 000 à Buna), habite dans les communes de Bitterfeld, Leuna, Merseburg, Schkopau et à partir de 1964 dans la ville nouvellement construite pour les loger de Halle-Neustadt, directement reliée à Buna et Leuna. Le monde du travail hérite d'une forte structure de classe, il est profondément divisé entre d'une part la direction de l'entreprise et les ingénieurs et d'autre part la masse des ouvriers, eux-mêmes divisés entre ouvriers non qualifiés et ouvriers qualifiés (qui sont parmi les mieux payés de RDA)[63]. Ces sites sont présentés dans les discours politiques comme l'avant-poste de la société socialiste en construction. Et l'activité artistique y est particulièrement promue. Plusieurs artistes professionnels s'y installent, beaucoup y travaillent régulièrement et le mouvement amateur y est important (il existait déjà dans l'entre-deux-guerres). En 1959 c'est ici qu'est organisé le principal événement de la politique culturelle de la RDA, la conférence de Bitterfeld. Dans la ville de Leuna, est ouvert en 1962 un « parc de sculptures » où sont placées une vingtaine de sculptures réalisées par les artistes les plus illustres de RDA, permettant aux travailleurs promeneurs de déambuler entre les œuvres.

À l'échelle locale : apports et limites.

La recherche à l'échelle locale permet de constituer des études de cas, de saisir les situations où des personnes qui occupent différentes positions sociales interagissent et répartissent des rôles et des positions. C'est donc à cette échelle que l'on saisit les enjeux noués autour du réalisme et de l'égalité qui nous préoccupent. Il devient possible d'accéder sinon au vécu et aux interactions (les archives le permettent rarement), du moins à des fragments de discours sur les expériences des acteurs. Les études de cas localisées, en

[62] Sur l'histoire de la région industrielle, cf. Hermann-Josef Rupieper (dir.), *Die mitteldeutsche Chemieindustrie und ihre Arbeiter im 20. Jahrhundert*, Mitteldeutscher Verlag, Halle, 2005, 416 p. ; Dirk Hackenholz, *Die elektrochemischen Werke in Bitterfeld 1914-1945. Ein Standort der IG-Farbenindustrie AG*, LIT Verlag, Münster, 2004, 422 p. ; Harald Michel (dir.), *Die Industrieregion Bitterfeld/Wolfen. Bevölkerung- und sozialgeschichtliche Aspekte einer traditionsreichen Industrielandschaft Sachsen-Anhalts im Wandel der Zeit*, Institut für Angewandte Demographie, Berlin, 2006, 106 p.

[63] Le monde du travail est décrit dans Georg Wagner-Kyora, *Vom « nationalen » zum « sozialistischen » Selbst : zur Erfahrungsgeschichte deutscher Chemiker und Ingenieure im 20. Jahrhundert*, Steiner, Stuttgart, 2009, 795 p.

multipliant le nombre de variables, permettent en outre de traduire l'infinie complexité du tissu social. Il reste ensuite à établir si les cas sont irréductiblement singuliers ou s'ils peuvent être considérés comme exemplaires de situations qui se retrouvent ailleurs[64].

Néanmoins l'analyse à l'échelle locale se heurte, sur la question des arts plastiques en RDA, à certaines limites. Nous en avons pris conscience à la lecture de l'ouvrage *Kunst in Produktion*[65] de Manuela Bonnke, qui étudie la production artistique dans certaines usines des districts de Dresde, Karl-Marx-Stadt et Gera, notamment les aciéries de Freital, l'usine Carl Zeiss à Jena et les mines Maxhütte à Unterwellenborn. Le matériel documentaire présenté est d'une grande richesse, mais cette richesse nous semble insuffisamment mise en valeur. Par exemple les images présentées, peu connues, invitent à des analyses iconographiques originales (notamment à propos de la persistance de la représentation de la pénibilité au travail au sein du réalisme socialiste), mais de telles analyses sont seulement esquissées, au profit d'analyses plus conventionnelles sur la mobilisation des travailleurs par le réalisme socialiste. De même le monde amateur ou le commerce de l'art, qui semblent jouer un rôle essentiel dans ces usines, sont traités à la marge. Le livre se plie à la lecture dominante, l'histoire de la mise de l'art au service du politique, au détriment du matériel qui de toute évidence invite à aborder d'autres questions.

À l'échelle nationale.

C'est pourquoi, outre l'analyse d'études de cas qui restent indispensables, il nous a semblé essentiel de considérer l'échelon national, afin de retravailler le cadre d'ensemble qui peut permettre, en retour, de mieux comprendre les situations locales. La constitution des artistes comme groupe professionnel ne peut se comprendre qu'à l'échelle nationale, au sein d'une union des artistes qui englobe l'ensemble de la RDA. De même nous avons dû comprendre divers dispositifs législatifs et juridiques valables sur tout le territoire de la République : régulation de l'économie des commandes et du commerce de l'art, organisation des circuits de distribution et de ventes, législation sur le mouvement amateur. Il a enfin fallu revenir sur les enjeux des campagnes politiques et artistiques, qui sont menées au niveau national (campagne antiformaliste, voie de Bitterfeld, campagne contre le kitsch, politique de libéralisation artistique à partir de 1971).

[64] Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, *Penser par cas*, EHESS, Paris, 2005, 291 p.
[65] Manuela Bonnke, *Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigenen Wirtschaft in der SBZ/DDR*, Böhlau, Cologne, 2007, 501 p.

À l'échelle internationale.

Nous l'avons dit, la réflexion sur l'égalité et sur le réalisme s'effectue à partir d'images venues d'autres pays, d'URSS, des pays frères, d'Europe de l'Ouest, etc. Contrairement à ce qui a pu être dit, personnes, idées et objets circulent, malgré les coupures que représentent les frontières nationales et le rideau de fer. Lorsque l'on regarde une carte de 1978 sur la participation des artistes est-allemands aux pleins airs (c'est-à-dire à des séances de travail collectif en extérieur, le plus souvent sur des sites industriels), on voit les déplacements vers les pays du bloc, vers la Yougoslavie et la Finlande (fig.8). S'il reste à décrire la réalité de ces échanges et à préciser les évolutions chronologiques entre les phases d'autarcie et les phases d'ouverture, la carte donne une indication de l'ouverture de la RDA sur l'étranger – et elle montre seulement le départ de délégations officielles dans le cadre précis des pleins airs.

Cette recherche ne peut avoir l'ambition d'une histoire comparée, croisée ou transnationale, les seules archives consultées étant des archives est-allemandes. L'objectif sera de comprendre ce qui pouvait être vu des productions artistiques réalisées dans d'autres pays, ce qui en était dit, et, éventuellement, ce qui en était réapproprié dans la production artistique est-allemande. Les différentes significations données aux éventuelles réappropriations devront également être questionnées. Les méthodes de la géographie de l'art nous permettront d'avancer dans l'analyse des circulations et des transferts et d'en expliciter les enjeux[66].

Il est nécessaire de rappeler certaines mises en garde méthodologiques formulées à propos du travail à l'échelle internationale pour cette période[67]. Le principal écueil consiste, explicitement ou implicitement, à poser comme modèle ce qui est réalisé en Europe de l'Ouest et à en chercher les signes de réappropriations dans l'art des pays du bloc, ainsi relégués au rang d'épigones. Une telle démarche conduit à privilégier certains objets et à privilégier dans ces objets ce qui présente des (le plus souvent fausses) similitudes avec l'art

[66] Dario Gamboni, *Kunstgeographie*, Desertina Verlag, Disentis, 1987, 236 p. ; Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a geography of art*, University of Chicago press, Chicago, 2004, 490 p. ; Katarzyna Murawska-Muthesius (dir.), *Borders in Art : Revisiting « Kunstgeographie »*, Académie de Pologne, Varsovie, 2000, 272 p. ; Jean-Marc Besse, « Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts » in *Espace Geographique*, n°39, 2010, p.211-224.

[67] Pour une approche critique des notions d'Europe de l'Est et de bloc soviétique, cf Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta : art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion books, Londres, 2009 (édition originale polonaise 2005), 487 p. (introduction : the geography and history of art in Eastern Europe) ; Magda Carneci et Carmen Popescu (dir.), « L'autre Europe » in *Ligeia*, n°93, 2009, p.21-224 ; Justine Faure et Sandrine Kott (dir.), « Le bloc de l'Est en question » in *Vingtième siècle*, n°109, 2011, 288 p.

connu de l'Ouest[68]. Le point est d'autant plus important pour la question du réalisme, qui a beaucoup à perdre si ces précautions méthodologiques ne sont pas respectées : le réalisme tel qu'il est pratiqué à l'Est, avec ses enjeux et ses modes de production propres, risque de devenir invisible si la production est jugée à l'aune de ce qui est fait à l'Ouest. Sans en faire un art totalement singulier et l'enfermer dans les dilemmes de l'altérité, il faut bien prendre en compte les spécificités de la production artistique dans le contexte socialiste. L'autre Europe n'est pas seulement l'Europe qui apporte des réponses différentes à des questions déjà constituées, mais aussi l'Europe qui pose d'autres questions. Il est ainsi nécessaire de se détacher de l'évidence d'une centralité ouest-européenne, qui est elle-même le fruit d'une construction historique[69]. Regardons à nouveau la carte réalisée par l'union des artistes à propos de la participation aux pleins airs : elle donne une image de l'Europe sans frontière, à la géographie parfois déroutante (si l'on regarde la localisation de la Pologne ou de la Hongrie par exemple), mais elle montre surtout une Europe centrée sur la RDA, plus précisément sur Berlin-Est, et sur les démocraties populaires.

À l'échelle d'un individu.

Mais c'est aussi à l'échelle d'un individu que nous serons amené à réfléchir. Dans cette perspective, nous nous intéresserons aux carrières artistiques, aux trajectoires, aux vocations, aux stratégies (le plus souvent d'ascension, parfois de déclassement), aux origines sociales et à la façon dont elles sont vécues et utilisées par les individus, à la place qu'un individu se donne dans la hiérarchie sociale (parfois en décalage avec sa position objective dans l'espace social). C'est une démarche compréhensive que nous adopterons, soucieuse de comprendre les intérêts des acteurs (intérêt est ici compris comme la somme des intérêts matériels et des intérêts artistiques). Les individus considérés sont essentiellement les

[68] Piotr Piotrowski pointe ces problèmes dans l'analyse qu'il donne des expositions sur l'Europe de l'Est organisées après 1989 : *Europe, Europe* en 1994 à Bonn, *Der Riss im Raum* en 1994 à Berlin et Varsovie, *Aspekte/Positionen* à Vienne en 1999 (qui n'inclut pas la RDA dans l'Europe de l'Est). Cf. Piotr Piotrowski, « Between place and time : a critical geography of « new » Central Europe » in Thomas DaCosta Kaufmann et Elizabeth Pilliod (dir.), *Time and Place : the geohistory of Art*, Ashgate, Aldershot, 2005, 224 p. (p.153-171) ; *Europa, Europa : das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Band 1, Bildende Kunst, Fotografie, Videokunst*, Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, Bonn, 1994, 479 p. ; *Der Riss im Raum : Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien*, Flügge Matthias (dir.), Martin-Gropius-Bau Berlin, Verlag der Kunst, Dresde, 1994, 344 p. ; *50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa : 1949-1999. Aspekte/Positionen*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienne, 1999, 302 p.

[69] Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe. The map of civilization on the mind of the Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford, 1994, 419 p.

producteurs d'art[70] (même si nous aurons aussi l'occasion de décrire quelques cas de fonctionnaires culturels). Nous l'avons dit, les artistes dans les pays socialistes plus qu'ailleurs sont engagés dans différents univers sociaux, ce sont donc des individus multipositionnés que nous devons comprendre.

À l'échelle d'une image.

L'un des principaux buts étant la compréhension du réalisme, il est enfin nécessaire de se placer à l'échelle de l'image, de venir devant l'image. Être attentif à l'acte de peindre, dessiner et graver, à la production de l'image au sens de sa réalisation[71]. Être attentif à la matérialité de l'image, ce qui demande d'étudier l'approvisionnement en matériel (pinceau, couleur, toile, panneau, papier, presse) et la façon dont le matériel est alors considéré[72]. Être attentif aux conditions dans lesquelles l'image est montrée et à la distance à laquelle elle était montrée aux spectateurs. Il s'agit en somme d'avancer sur « le sol mouvant et incertain de la perception esthético-sensible »[73] et non de s'installer immédiatement sur le sol plus stable de la mise en contexte. Mais l'analyse de l'image mérite qu'on s'y attarde plus longuement.

Les problèmes méthodologiques quant à l'analyse des images.

La lecture des images pose d'inévitables problèmes de méthodes[74]. Le nombre infini de façon d'articuler une œuvre d'art et la société dans laquelle l'image est née oblige à une démarche « sévèrement empirique »[75]. Ces problèmes se posent avec une acuité particulière

[70] Divers travaux sur la sociologie des producteurs de l'art dans la France contemporaine ont pu aider à établir cette démarche. Sur l'étude de l'autoreprésentation, cf Nathalie Heinich, *Etre artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck, Paris, 2005, 126 p. Pour une étude plus approfondie sur les conditions qui rendent possible cette autoreprésentation et sur les conditions pratiques d'exercice de l'art, cf. Bernard Lahire, *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Editions la Découverte, Paris, 2006, 619 p. ; Pierre-Michel Menger, *Le travailleur créateur, s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard, Paris, 2009, 670 p.

[71] Françoise Bardon montre l'avantage à adopter une démarche matérialiste qui part de la picturalité du tableau. « Un tableau change à chaque coup de pinceau, le medium, tant dans sa dimension physique que réceptive, modifie les termes même du problème au fur et à mesure que le jeu avance ». Françoise Bardon, *Petit traité de picturologie*, E.C. Editions, Paris, 2000, 39 p.

[72] Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne,* Verlag C.H.Beck, Munich, 2001, 347 p.

[73] Otto Pächt, *Question de méthode en histoire de l'art*, Macula, Paris, 1994 (édition originale 1977), 168 p. (p.79) ; Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Editions de minuit, Paris, 1990, 326 p.

[74] Laurence Bertrand Dorléac, « L'histoire de l'art et les cannibales » in *Vingtième siècle*, n°45, 1995, p.99-108 ; Francis Haskell, *L'historien et les images*, Gallimard, Paris, 1995 (édition originale anglaise, 1993), 781 p. ; Peter Burke, *Eyewitnessing : the uses of images as historical évidence*, Cornell University Press, Ithaca, 2001 223 p.

[75] C'est la position que défend Francis Haskell dans son étude sur le rapport entre art et société à Rome au dix-septième siècle. « À certains moments, les conditions économiques et politiques et un certain style m'ont paru

dans le cas de l'image du réalisme socialiste, qui a pu être décrite comme une image verbalisée, entièrement soumise au discours politique formulé par ailleurs[76].

Attribution de sens.

Un bref exemple nous permet d'approcher les problèmes quant à la lecture des images socialistes. Il s'agit de commentaires autour du tableau de Willi Neubert *Discussion d'innovateurs*, devant lequel nous reviendrons à plusieurs occasions (fig.99). En 1972, dans une école de Bautzen, petite ville de Saxe, un enseignant demande à ses élèves âgés d'une douzaine d'années de commenter le tableau de Neubert à partir de reproductions qu'il fait circuler. Il envoie ensuite les rédactions à Neubert via l'union des artistes[77]. L'exercice demandé aux élèves est de décrire leur impression devant l'image. Une première interprétation de l'image est donnée dans l'intitulé de l'exercice qui demande de commenter « cette image du communisme, où un simple travailleur peut amener des idées qui sont discutées, ce qui ne serait pas possible dans le régime capitaliste ». Les élèves sont donc mis dans la situation de devoir parler d'une œuvre dans les contraintes de l'exercice scolaire, qui demande de faire preuve de connaissances et de maîtrise de l'écrit. C'est ainsi qu'ils comparent le tableau avec le pastel *La Dame au chocolat* de Jean Etienne Liotard de 1744 ou avec le polyptique *La Guerre* d'Otto Dix de 1932, deux œuvres présentes dans les musées de Dresde. Mais ils livrent aussi des impressions, où jugement de goût et considérations générales sont imbriqués. Devant la reproduction en couleur, un élève écrit : « quand je regarde attentivement l'image, je me rends compte qu'il s'agit d'une aciérie. Les couleurs y sont en effet grises et monotones (*grau und eintönig*) », ce qui en dit long d'une part sur l'idée qu'il se fait d'une usine et d'autre part sur le décalage qui peut exister entre la perception d'une image et l'image elle-même. Un autre élève se penche sur la réalisation du tableau et en tire des conclusions sur son sens. « Quelque chose ne me plaît pas dans l'image, ce sont les couleurs. Si on ne savait pas que c'est une discussion d'innovateurs, je penserais que c'est un conseil de grève. À mon avis, les couleurs à l'arrière-plan sont trop mélangées. Dans une

étroitement connexes ; à d'autres, j'ai été incapable de rien détecter de plus que la logique interne de l'évolution artistique, le caprice personnel ou les effets du hasard ». Francis Haskell, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Gallimard, 1991 (édition originale anglaise 1980), 798 p. (p.11).

[76] Antoine Baudin et Leonid Heller, « L'image prend la parole. Image, texte et littérature durant la période jdanovienne » in Wladimir Berelowitch et Laurent Gervereau (dir.), *Russie-URSS 1914-1991, changement de regards*, Collection des publications de la BDIC, Nanterre, 1991, 304 p. (p.140-148).

[77] AAdK VBK Halle n°124, Schüleraufsätze (1992). Le carton d'archives comprend trente copies manuscrites. L'instituteur accompagne les copies d'une présentation de la classe, où il évoque sans illusion et sans amertume la tranquille production des différences sociales qu'assure sans faillir l'école socialiste. « Notre classe est une classe tout à fait ordinaire, qui suit le cours normal. Les meilleurs élèves partent en EOS [*Erweiterte Oberschule* – scolarité longue qui prépare au baccalauréat], les mauvais choisissent une orientation professionnelle ».

discussion entre innovateurs, les personnages n'ont pas besoin d'agiter ainsi les mains ». Les couleurs mélangées sont ici interprétées comme le signe du désordre. Enfin, un élève met en avant l'indétermination du tableau. « Au premier coup d'œil, cette image dure (*gefühllos*) montre cinq travailleurs, réunis autour d'une table recouverte de dessins et évaluant probablement la proposition d'un innovateur. Cependant, plus je regarde l'image, plus j'ai l'impression d'une tension et j'aimerais finalement bien savoir à propos de quoi ils discutent si vivement ». Il est frappant de lire à quel point la plupart des élèves décrivent l'image comme « dure » et conflictuelle. Mais, pour notre propos, retenons surtout que le tableau, qui pourrait paraître « illustratif » et avoir l'évidence des idées politiques qui le portent, est interprété et réinterprété de bien des manières, qui mêlent références artistiques, description partielle de l'image, mobilisation d'idées générales et formulation de jugements de goût (peut-être inventés pour le besoin de l'exercice scolaire). L'image réaliste socialiste suscite par conséquent autant d'interprétations divergentes que ne le ferait une autre image.

Face à l'indétermination fondamentale de chaque image, notre travail est double. Le premier point consiste, quand les archives le permettent, de reconstituer les différentes interprétations qu'a pu susciter une image. Un tableau comme *Discussion d'innovateurs* a été vu et jugé dans différents contextes : par des salariés dans l'usine qui l'a commandé et par des artistes, des fonctionnaires, des critiques dans une salle d'exposition. Il est ainsi possible de montrer le faisceau de sens attribués à l'image. Le second point consiste à proposer une lecture, au risque de l'interprétation. Toute description, on le sait, ne porte pas tant sur le tableau que sur notre relation au tableau[78].

Le risque de l'interprétation.

Le risque de l'interprétation peut être limité par le recours à des sources écrites ou par la comparaison avec d'autres images.

Qu'apportent des sources écrites ? Autour de *Discussion d'innovateurs*, nous pourrons amener différents documents concernant la trajectoire de Neubert, son travail dans les usines, le déroulement de la commande. Mais nous nous heurtons ici à un problème récurrent de l'histoire de l'art : il est souvent impossible de faire la preuve du lien entre le contenu tiré de telle ou telle source écrite et la description réalisée. Dans son étude sur Courbet, Timothy J.

[78] Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1991 (édition originale anglaise 1986), 240 p.

Clark pointe précisément la difficulté lorsqu'il se place devant *L'Enterrement à Ornans*[79]. Après avoir présenté des documents sur le contexte franc-comtois dans lequel le tableau est né, sur les idées et les engagements politiques de Courbet, ses liens avec Proudhon, il constate qu'il n'est pas possible de prouver le lien entre les convictions égalitaristes de Courbet d'une part et la composition du tableau où l'œil n'est attiré vers aucun point d'autre part.

Pour appuyer l'interprétation d'une image, il est également possible de mobiliser d'autres images : esquisses, images du même auteur ou images environnantes (passées ou contemporaines). La description des images se construit immanquablement par des « mises en rapport »[80] avec des images ressemblantes ou dissemblables. Il ne s'agit pas d'évoquer des influences générales mais d'établir des similitudes décrites précisément et de spécifier à chaque fois l'écart qu'introduit l'image avec les autres images, sa déviation propre. Les images convoquées peuvent être de nature différente de l'image d'origine. Dans notre cas, nous pouvons comparer à des affiches, des sculptures, des photographies, des objets d'art, des films. Dès lors, il est nécessaire de saisir les modes de production du médium convoqué, la façon dont il fait images et surtout la relation qui est établie à l'époque entre les différents médiums et leur éventuelle hiérarchisation.

La production artistique et la question politique : problèmes méthodologiques.

Nous l'avons dit, la grande majorité des recherches sur la RDA prend pour cadre d'analyse le rapport entre l'art et l'appareil politique. Le rappel des contraintes que le régime fait peser sur les artistes est la condition (le prix à payer ?) pour acquérir le droit de parler de ces images[81]. Les pratiques de contrôle, de représailles, de censure et la régulation entre les images acceptables et les images inacceptables sont certes des problèmes incontournables. Mais, à partir du constat qu'une société comme la société est-allemande est certes fortement

[79] Timothy James Clark, *Une image du peuple. Gustave Courbet et la révolution de 1848*, les Presses du réel, Dijon, 2007 (édition originale 1973), 332 p. (premier chapitre : De l'histoire sociale de l'art, p.31-56).
[80] Françoise Bardon, *Petit traité de picturologie*, E.C. Editions, Paris, 2000, 39 p.
[81] Ecoutons par exemple la mise en garde édifiante qui ouvre le catalogue d'une exposition sur l'art soviétique à Cassel en 1994. « Quand l'art a contribué à stabiliser un régime de terreur, où des millions de citoyens innocents sont tombés, où les peintures, les sculptures, les affiches, les films n'ont pas seulement déguisé et idéalisé la réalité, mais aussi magnifié un dictateur et ses complices, à ce moment-là chaque œuvre d'art a perdu son innocence. Il serait fatal et cynique de minimiser cet art qui fut destructeur et qui plongea les esprits dans l'obscurité, de le regarder avec nostalgie ou avec une post-modernité à la mode, et de juger ces images seulement du point de vue esthétique, en dehors de toute distance historique ». Hubertus Gassner, Jewgenija Petrowa et Irmgard Schleier, « Einleitung » in *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*, Ed. Temmen, Brême, 1994, 264 p. (ici p.10).

encadrée mais non pas totalement dirigée[82], il convient de prendre en compte l'ensemble des processus sociaux à l'œuvre. Une telle approche n'enlève rien à la réalité et à la violence de la dictature dans laquelle (et parfois pour laquelle) les artistes travaillent, mais permet de redonner une épaisseur aux problèmes artistiques, épaisseur qui disparaît si est posée d'emblée l'opposition entre « les artistes » et « le pouvoir » comme enjeu de l'analyse.

Individus et groupes face à la contrainte politique.

La compréhension de la contrainte politique se pose en des termes différents selon que l'on considère les individus et les groupes ou bien les images, chacun présentant des problèmes méthodologiques propres. Dans le premier cas, de nombreux travaux historiques aident à penser le rapport des individus et des groupes au pouvoir politique et notamment au parti socialiste unifié d'Allemagne (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* – SED), qui conquiert la totalité du pouvoir politique dès les premières années du régime et s'arroge le droit d'intervenir dans toutes les sphères sociales[83]. Héritier des débats autour de la notion de totalitarisme et de l'histoire du quotidien, ces travaux s'intéressent à l'exercice concret de l'autorité et à l'interaction entre dominant et dominé dans la définition de la situation de domination. Comment la contrainte est-elle appliquée ? Quelle réponse y est apportée ? En quoi la réponse modifie-t-elle la situation de domination ? Dans une telle analyse de la microphysique du pouvoir, l'échelle locale est indispensable pour comprendre les mécanismes de censure. Le contrôle apparaît alors comme une entreprise aux résultats incertains, qui varie en fonction des instants, des partenaires, des ressources de chacun et dont la modalité ne cesse d'évoluer de 1949 à 1989[84].

En commençant par réfléchir aux limites que la dictature rencontre (*die Grenzen der Diktatur*)[85], les travaux historiques ont été conduits à montrer que ces limites étaient en réalité l'objet de perpétuelles négociations, la dictature apparaissant comme une dictature des limites

[82] Sandrine Kott, « Pour une histoire sociale du pouvoir en Europe communiste : introduction thématique » in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°49, 2002, p.5-23.

[83] À propos des débats sur l'histoire sociale et politique de la RDA, cf. Alf Lüdtke, « La République démocratique allemande comme histoire. Réflexions historiographiques » in *Annales Histoire, Sciences Sociales*, vol.53, n°1, 1998, p.3-39 ; Michel Christian, Emmanuel Droit, « Ecrire l'histoire du communisme : l'histoire sociale de la RDA et de la Pologne communiste en Allemagne, en Pologne et en France » in *Genèse*, n°61, décembre 2005, p.118-133.

[84] Des études sur l'édition et sur la satire dans les journaux et cabarets ont donné des exemples de la fécondité d'une telle approche. Simone Barck, Martina Langermann et Siegfried Lokatis*, « Jedes Buch ein Abenteuer » : Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*, Akademie-Verlag, Berlin, 1997, 453 p. ; Sylvia Klötzer, *Satire und Macht : Film, Zeitung, Kabarett in der DDR*, Böhlau, Cologne, 2006, 259 p.

[85] Richard Bessel et Ralph Jessen (dir.), *Die Grenzen der Diktatur : Staat und Gesellschaft in der DDR*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1996, 341 p.

(*die Diktatur des Grenzen*)[86]. Le couple « domination / quant à soi » (*Herrschaft* / *Eigensinn*) permet de rendre compte des comportements individuels de façon plus satisfaisante que le couple collaboration / résistance[87]. Le terme *Eigensinn* désigne la réticence d'un individu ou d'un groupe devant l'ingérence d'une autorité extérieure et la tendance de chacun à vouloir conduire les affaires à sa manière[88]. Cette perspective historiographique est parvenue à mieux rendre compte d'une « société dominée de part en part » (*durchherrschte Gesellschaft*)[89]. C'est dans cette perspective que nous tâcherons de comprendre les contraintes qui pèsent sur les artistes.

Pluralité du politique.

L'histoire sociale, et plus particulièrement l'histoire du quotidien, attirent l'attention sur un point supplémentaire : la diversité du politique. Le politique ne peut être réduit à l'action du parti et des appareils d'Etat, mais doit prendre en compte l'ensemble des pratiques de négociation du pouvoir dans un quartier, une usine, une brigade, tout ce qui a pu être appelé les pratiques politiques quotidiennes[90]. Les deux niveaux de politique peuvent ne pas concerner les mêmes individus ; certains acteurs peuvent rester « passifs » quand il est question des grandes affaires d'Etat, alors qu'ils se révèlent incroyablement « actifs » dans un autre contexte, par exemple une négociation salariale[91].

Cet aspect est important pour notre propos à double titre. D'une part, nous nous intéressons ici à un pays qui se revendique du socialisme. Or depuis le dix-neuvième siècle, le mouvement socialiste s'est précisément targué de parvenir à articuler les pratiques politiques quotidiennes et la grande politique, le social et le politique. L'articulation est constitutive du communisme depuis sa création et évolue constamment au cours du vingtième siècle,

---

[86] Thomas Lindenberger, « Die Diktatur der Grenzen. Zur Einleitung » in Thomas Lindenberger (dir.), *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR*, Böhlau, Cologne, 1999, 370 p. (p.13-44).

[87] Thomas Lindenberger (dir.), *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR*, Böhlau, Cologne, 1999, 370 p.

[88] Alf Lüdtke, *Eigen-Sinn : Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus*, Ergebnisse, Hambourg, 1993, 445 p.

[89] Alf Lüdtke, « Helden der Arbeit – Mühen beim Arbeiten. Zur missmutigen Loyalität von Industriearbeitern in der DDR » in Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka et Hartmut Zwahr (dir.), *Sozialgeschichte der DDR*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1994, 601 p. (p.188-213).

[90] Alf Lüdtke, *Des ouvriers dans l'Allemagne du XX^e siècle. Le quotidien des dictatures*, L'Harmattan, Paris, 2000, 325 p. (ici p.61).

[91] Alf Lüdtke a décrit les « pratiques politiques quotidiennes » pour les ouvriers allemands du *Kaiserreich* : « au silence expressif des masses prolétariennes dans le cadre des pratiques politiques de l'Etat ou des grandes organisations correspondait en effet souvent une sensibilité et un militantisme réels (…) dans le cadre de l'usine ou du bureau, de la rue ou du quartier ».

notamment pendant le socialisme d'Etat[92]. D'autre part, les artistes qui nous intéressent ici peuvent connaître l'une ou l'autre forme de politique. Nous allons aborder des « grands » artistes, qui font face aux autorités politiques et qui sont donc amenés à des « prises de positions » ; mais nous allons aussi aborder des artistes qui n'ont pas une telle proximité avec le sommet du pouvoir, mais qui peuvent être plus sensibles aux pratiques politiques quotidiennes. Il semble en tout cas nécessaire de toujours prendre en considération la complexité du politique et de ses formes multiples, lorsque l'on aborde la question du rapport entre art et politique.

Images et politique.

Lorsque l'on se place devant l'image, les termes du débat changent. Quels rapports peuvent être établis entre d'un côté des images et de l'autre les contraintes politiques exercées dans le contexte socialiste ? Les réflexions quant à la méthodologie sur ce point se basent essentiellement sur l'étude du réalisme soviétique des années 1930 et 1940. La plupart de ces études reprennent les prémisses de l'analyse de l'art dit totalitaire[93] et plaident pour une analyse non des images, mais des institutions qui encadrent et des mécanismes d'exclusion. Le réalisme socialiste est alors présenté comme une pratique institutionnelle[94], une organisation du champ culturel[95] ou une économie politique[96]. C'est donc à une histoire de l'art sans image, mais à l'aide des textes de théoriciens et des décrets du parti et de l'Etat que ces études nous invitent[97]. Nous trouvons ici un bon exemple de non-perception (volontaire et argumentée) des images disponibles[98].

Afin de redonner une visibilité aux images, plusieurs voies ont été proposées. Une première voie consiste à chercher dans les images les déviations par rapport à la rigueur idéologique qu'elles semblent afficher au premier abord. Des idées non admissibles

[92] Dans une histoire longue du communisme allemand du dix-neuvième siècle à 1990, construite à partir d'exemples à Essen et Halle, Eric D. Weitz analyse l'évolution de cette articulation. Eric D. Weitz, *Creating German communism 1890-1990. From popular protests to socialist state*, Princeton University Press, Princeton, 1997, 444 p.

[93] Igor Golomstock, *L'art totalitaire, Union soviétique, III^e Reich, Italie fasciste, Chine*, Editions Carré, Paris, 1991 (édition originale 1990), 344 p.

[94] Jorn Guldberg, « Socialist realism as institutionnal practice : observations on the interpretation of the works of art in the Stalin period » in Hans Günther (dir.), *The Culture of the Stalin period*, Palgrave Macmillan, New York, 2003, 291 p. (p.149-177).

[95] Antoine Baudin et Leonid Heller, « Le réalisme socialiste comme organisation du champ culturel » in *Cahiers du monde russe et soviétique*, n°34, 1993, p.307-343.

[96] Evgeny Dobrenko, *Political Economy of socialist realism*, Yale University Press, New Haven, 2007, 386 p.

[97] Un exemple éloquent d'histoire de l'art sans image pour le cas de la RDA est le livre : Hannelore Offner et Klaus Schroeder (dir.), *Eingegrenzt - ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989*, Akademie Verlag, Berlin, 2000, 721 p.

[98] Serge Guilbaut, *Voir, ne pas voir, faut voir. Essais sur la perception et la non-perception des œuvres*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993, 247 p.

passeraient en contrebande[99]. Nous aurons l'occasion d'adopter cette démarche pour quelques images, par exemple celles du 17 juin 1953. Mais cette démarche présente ses limites. Elle risque d'une part de faire de l'histoire de l'art une perpétuelle traque de significations cachées. Et d'autre part, elle reste dépourvue devant des images, où elle ne parvient à trouver aucune contrebande.

Une seconde voie invite à proclamer qu'une partie de la production artistique à l'Est est étrangère à la politique. Il s'agit de sauver quelques images et de les rendre visibles en proclamant leur étrangeté par rapport à la politique. Sous couvert d'histoire dépassionnée et objective, c'est une histoire dépolitisée qui est alors proposée. L'unique positionnement politique accordé à l'image est celui de l'éternelle résistance au pouvoir, de l'« apolitisme politique » (être apolitique dans un régime qui réclame la politisation à outrance est un acte politique de résistance). Ce point de vue rend bien compte de certaines images, mais reste muet sur celles qui ont été mises au service du politique, c'est-à-dire l'immense majorité des images réalistes, mais aussi certaines images condamnées par le régime qui ont pu être conçues comme des contributions à l'art socialiste.

Les politiques de l'art.

C'est une troisième voie que nous emprunterons ici[100]. Nous partons de l'idée que toute image, quels que soient son contenu et sa forme, a une politique, à savoir une façon de rendre visible ou au contraire invisible, de mettre en lumière ou de mettre dans l'ombre[101]. Ce qu'une image et des idées politiques ont en commun est mince, mais réel : ce sont les partages que l'image met en scène et qu'elle actualise dans les usages qui en sont faits[102].

Une caricature publiée en RDA permet de mieux appréhender ce point délicat (fig.9). Il s'agit d'une caricature d'Herluf Bidstrup (1912-1988), dessinateur danois qui a travaillé en URSS pour la *Pravda* et en RDA pour *Wochenpost*, hebdomadaire illustré. Il est connu pour

[99] Dans le domaine littéraire et sur le terrain français, une analyse de la contrebande dans le contexte de surveillance et d'apprentissage de l'obéissance est donnée dans : Frédérique Matonti, *Intellectuels communistes, essai sur l'obéissance politique. « La Nouvelle Critique », 1967-1980*, La Découverte, Paris, 2005, 413 p.

[100] Nous suivons certaines pistes proposées par des études sur des images soviétiques, cf. Christina Kiaer, « Was socialist realism forced labour ? The case of Aleksander Deïneka in the 1930s » in *Oxford Art journal*, vol.28, n°3, 2005, p.321-345.

[101] Jacques Rancière appelle cette politique de l'image le partage du sensible, « un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibilités du temps ». Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, édition la Fabrique, Paris, 2000, 74 p. (p.13).

[102] Ibid., p.25. « Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit tout simplement ce qu'ils ont en commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible ».

ses planches qui juxtaposent des saynètes consacrées à la défense et illustration du communisme. Dans la planche *Mise en garde*, divers spectateurs sont représentés, identifiés par leurs manteaux et leurs costumes à des bourgeois. La caricature est intéressante par la façon dont elle montre les corps des groupes de spectateurs devant les œuvres. Par le regard porté sur ce qui est offert à voir, c'est non seulement l'ensemble du corps qui est engagé, mais aussi le groupe social auquel ce corps appartient. Nous voyons la contemplation d'une nature morte ou d'un paysage, les regards envieux des hommes devant un nu féminin, le sentiment de sécurité devant le portrait d'un mendiant misérable[103], l'enthousiasme devant l'expressivité d'une toile peinte à la manière de Van Gogh, la perplexité devant une toile cubiste ou, dans l'avant-dernière vignette, l'embarras devant une toile qui présente l'art abstrait tel qu'il pouvait être caricaturé à l'Est. La dernière vignette montre l'indignation et l'effroi devant le réalisme socialiste, l'image d'un ouvrier qui retrousse ses manches, menaçant, prêt à sortir du cadre. Il y a dans la caricature de Bidstrup une association entre la réalité de l'image, les corps qui la regardent et les partages sociaux, qui est méthodologiquement intéressante. Il faut donc comprendre la politique de l'art réaliste, vignette que Bidstrup ne s'aventure pas à dessiner : la réalité de l'image réaliste et la position du peuple travailleur censé être devant l'image.

L'histoire sociale de l'art et ses sources.

Différents séjours de recherche à Berlin, Leipzig, Dresde et Halle ont été mis à contribution pour rechercher des sources, images et archives, qui ont accompagné le travail de problématisation, encourageant certaines interrogations, éloignant d'autres.

Les images et leur localisation.

Une grande partie du travail de recherche a consisté à localiser ces images. L'invisibilité des images ne renvoie pas seulement à des choix méthodologiques, mais aussi à des problèmes concrets d'accès aux images. Il a donc fallu se livrer à un travail lent de recherches des objets.

[103] Pour le réalisme du dix-neuvième siècle, Griselda Pollock a rappelé ce que pouvait avoir de réconfortant l'image de la pauvreté et du dénuement pour des bourgeois aisés qui se rendent dans les expositions de peintures réalistes. Griselda Pollock, « Revising or reviving realism? » in *Art history*, n°7, 1984, p.359-368.

La querelle des images et ses effets sur la conservation des images.

Il est impossible de parler de la conservation actuelle des images sans évoquer les débats qui agitent l'Allemagne depuis la chute du mur, dans la mesure où ils ont des conséquences directes sur la conservation et donc la recherche.

En effet, à partir de 1989, s'impose un débat très médiatisé sur les images est-allemandes, débat qui prend le nom de querelle des images (*Bilderstreit*) et dont nous ne rappellerons que les principales péripéties. Dans un entretien avec le journal *Art* en 1990[104], Georg Baselitz déclare que tous les artistes est-allemands n'ont été que « des propagandistes de l'idéologie », qui se sont mis au service de la « bonne cause », qui « ont oublié la fantaisie, l'amour et la folie », en somme, conclut-il, des « connards » (*Arschlöscher*). Malgré les protestations contre des propos aussi injurieux et une généralisation aussi hâtive, le texte marque l'entrée dans la querelle des images, lançant le terme d'*Unkunst* (encore aujourd'hui il n'est pas rare de lire dans la presse *Unkunst* pour désigner certaines images de RDA[105]). En 1998, l'accrochage dans le Bundestag d'œuvres d'artistes ayant vécu en RDA ravive la querelle[106]. Un point d'orgue est atteint en 1999 à Weimar lors de l'exposition *Aufstieg und Fall der Moderne*, où des œuvres réalisées pendant la période socialiste sont placées sur le même plan que des œuvres réalisées sous le nazisme et de manière à ne pas être regardées, mais à servir d'exemples d'art de dictature. Le livre d'or de l'exposition fait entendre des réactions indignées devant « l'arrogance ouest-allemande » et la « mentalité de vainqueur » (*Siegermentalität*), qui ne doivent pas faire oublier les nombreux commentaires satisfaits de la part d'anciens Allemands de l'Est et de l'Ouest[107]. La querelle des images ne doit pas être réduite à ces affaires médiatiques, il faut voir le mouvement d'ensemble de décrochage des images des musées et de démontage des œuvres publiques[108]. La jeune photographe de

[104] Axel Hecht et Alfred Welti, « Ein Meister, der Talent verschmäht : Interview mit Georg Baselitz von Axel Hecht und Alfred Welti » in *Art*, n°6, 1990, p.54-72.

[105] Le projet de montrer des images du combinat de Wismut provoque l'indignation de certains. Cf. Peter Ufer, « Diese DDR-Unkunst besudelt Chemnitz » in *Sächsische Zeitung*, 26.04.2011, p.22.

[106] Le choix de placer des œuvres de Bernhard Heisig* et Carl Friedrich Claus* (qui occupaient des positions très différentes en RDA), est condamné par certains hommes politiques, qui refusent que des artistes de la « seconde dictature allemande » soient présents au parlement fédéral. Le député de la CDU Uwe Lehmann Brauns affirme qu'il n'y a pas de place dans le Parlement pour Heisig qu'il compare au sculpteur pro-nazi Arno Breker.

[107] Ulrike Bestgen (dir.), *Der Weimarer Bilderstreit. Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation*, VDG-Verlag, Weimar, 2000, 511 p.

[108] Une étude des débats autour du démontage des œuvres publiques, forme moderne d'iconoclasme, est présentée dans Dario Gamboni, *The destruction of art, iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, Reaktion books, Londres, 1997, 416 p. D. Gamboni rappelle que nombre d'Allemands de l'Est, mais aussi d'Allemands de l'Ouest se sont mobilisés contre ce mouvement d'effacement des traces.

Leipzig, Margret Hoppe, a documenté ces démontages dans la série de photographies *Les images disparues* (*Die verschwundenen Bilder*)[109] (fig.10 et 11).

Il a été montré que le vocabulaire utilisé dans la querelle des images perpétue une ancienne culture anticommuniste solidement ancrée chez certaines élites ouest-allemandes et qu'elle mobilise des catégories datant de la guerre froide[110] : l'assimilation du socialisme au nazisme sous le terme « art du totalitarisme » (*Kunst im Totalitarismus*) ou l'emploi de termes comme « non-art » (*Unkunst*), « art d'Etat » (*Staatskunst*), ou « art de commande » (*Auftragskunst*), qui doit s'opposer à « l'art libre » (*freie Kunst*). Mais bien des éléments restent à expliquer dans la querelle des images, ce qui nécessiterait une analyse sociologique précise des acteurs qui prennent la parole, artistes, conservateurs de musée, journalistes, hommes politiques, universitaires, visiteurs d'exposition, etc. La ligne de clivage ne passe pas entre anciens Allemands de l'Est et anciens Allemands de l'Ouest. Il faudrait expliquer la radicalité du débat, qui n'a pas atteint une telle intensité pour la littérature, le théâtre ou la musique : dans le domaine des arts plastiques, ce n'est pas la valeur de telle création qui est débattue, c'est le statut même d'œuvres d'art de l'ensemble de la production qui est en jeu. La querelle gagnerait aussi à être replacée dans un cadre géographique plus général et à être comparée avec ce qui s'est passé dans les anciens pays du bloc[111]. Un dernier point à expliquer est la façon dont la querelle des images a occulté d'autres débats possibles sur l'Allemagne de l'Est d'après 1990, notamment la conduite de la désindustrialisation dans les nouveaux *Länder*. La querelle des images semble fonctionner à la fois comme symptôme et comme écran de la situation de l'ancienne RDA dans l'Allemagne réunifiée[112].

Rappeler ces débats est utile pour comprendre l'ampleur du discrédit qui pèse sur ces images et qui intervient à chaque moment de la recherche et de l'accès aux images. Les œuvres ont été décrochées des musées après 1989, reléguées dans les dépôts. Il y a une réticence générale à les montrer, à les regarder et à en parler, qui crée une véritable inhibition pour la recherche, empêchant la vision et enferrant les débats. Dans les musées, un partage est opéré entre une petite minorité d'images, qui accèdent au rang d'œuvres d'art, et toutes les autres, *Unkunst* ou art de propagande, qui auraient simplement un intérêt « historique » et qui

[109] Margret Hoppe, *Die verschwundenen Bilder*, Beyer, Dresde, 2007, 55 p.
[110] Karin Thomas, « Die Rezeption der Kunst aus der DDR in der Bundesrepublik bis 1989 » in *Deutschland Archiv*, n°4, 2009, p.684-695.
[111] La thèse en cours d'Anja Tack au Centre de Recherche sur l'Histoire du Temps Présent de Potsdam au sujet du traitement des images en Pologne autour du fonds de Koztowka doit amener bientôt des éléments de comparaison.
[112] C'est l'argumentation qu'a défendue à plusieurs reprises le sociologue Karl-Siegbert Rehberg lors de conférences et qui doit faire l'objet du livre à paraître : Paul Kaiser et Karl Siegbert Rehberg, *Das Ende des Bilderstreits. Die Debatte um die Kunst aus der DDR*, Bostelmann & Siebenhaar, Berlin, 2011, 400 p.

sont quantité négligeable. Le personnel des musées est lui-même divisé sur la façon d'opérer ce partage. Autrement dit, pour voir les images, il faut souvent compter avec la mauvaise volonté de certains employés des musées à reconnaître ce qui se trouve dans les dépôts et jouer des rivalités au sein des institutions, institutions qui sont en pleine restructuration depuis 1990 et qui connaissent une baisse drastique de leurs effectifs.

Localisation des images : les musées.

De façon encore plus marquée pour l'art est-allemand que pour l'art d'autres périodes, toutes les œuvres qu'un musée possède ne sont pas également visibles. Certaines sont reproduites, montrées comme des pièces majeures, d'autres sont laissées dans l'invisibilité. Avant 1989, l'invisibilité pouvait exister du fait de la contrainte politique (le cas est connu du musée de Gera, qui achète nombre de dessins qu'il ne peut montrer publiquement[113]).

Nous avons examiné les catalogues des principaux musées, qui ont acquis des œuvres de 1949 à 1989 (et qui ont profité des multiples dons des organisations de masse) : les peintures de la Galerie Nationale de Berlin[114], les peintures de la Galerie des Nouveaux Maîtres à Dresde[115], les peintures et œuvres graphiques du musée des beaux-arts de Leipzig[116] et du musée Moritzburg à Halle[117]. Outre ces musées de premier plan, nous avons pu travailler dans trois autres musées de plus petite taille. À Francfort sur l'Oder, la galerie de l'art jeune (*Galerie für Junge Kunst*) a été fondée en 1965 dans le dessein d'acquérir des œuvres d'artistes contemporains ; elle a la particularité intéressante pour nous d'avoir acquis un grand nombre d'œuvres d'amateurs. La galerie possède plus de 10 000 planches et 675 peintures[118]. Nous avons travaillé dans une institution similaire à Chemnitz : la nouvelle galerie de Saxe (*Neue Sächsische Galerie*), qui a hérité de la collection de « la galerie d'art de district » de Karl-Marx-Stadt fondée en 1975 et qui ne possède pas moins de 12 000 œuvres. Enfin l'Académie des Arts à Berlin possède d'une part les fonds des anciens membres de l'Académie, mais aussi des œuvres données à l'Académie avant 1989. Le dépôt de l'Académie présente un ensemble non inventorié d'œuvres de diverses origines, notamment

---

[113] *Sammlung Handzeichnungen der DDR in der Kunstgalerie Gera*, Kunstgalerie, Gera, n°1-6, 1982-1989, n°7 (*Unveröffentlichen Werke*), 2002.
[114] Fritz Jacobi (dir.), *Nationalgalerie Berlin, Kunst in der DDR. Katalog der Gemälde und Skulpturen*, Seemann, Leipzig, 2009, 312 p.
[115] *Gemäldegalerie Dresden Neue Meister : 19. und 20. Jahrhundert. Bestandskatalog und Verzeichnis der beschlagnahmten, vernichteten und vermissten Gemälde*, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, 1987, 414 p.
[116] Herwig Guratzsch, *Museum der Bildenden Künste Leipzig, Katalog der Bildwerke*, LETTER Stiftung, Cologne, 1999, 369 p.
[117] *Malerei in der DDR 1945-1970*, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Halle, 1987, 82 p.
[118] Lupold von Wedel (dir.), *Ostdeutsche Kunst, zwischen gestern und heute : aus der Sammlung Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder),* LOGIKA, Munich, 2000, 143 p.

d'amateurs. Nous avons également été amenés à travailler ponctuellement sur des images que possèdent d'autres musées : le musée Lindenau à Altenburg, le musée culturel et historique de Magdeburg, le Märkisches Museum de Berlin, le Musée Historique Allemand à Berlin et le musée de Schwerin[119].

Localisation des images : les fonds et collections d'entreprise.

Après 1990, des fonds sont créés pour recevoir les œuvres qui appartenaient à des institutions qui ont disparu avec la fin de la RDA : parti, organisations de masse, entreprises du peuple, autant de grands commanditaires et acheteurs d'art. Constitués progressivement au cours des années 1990, au cours d'ajouts successifs, ces fonds sont des ensembles très hétéroclites, qui n'ont pas été conçus comme des collections, mais sont le fruit de la nécessité et du hasard. Savoir quand et comment les images ont abouti dans ces fonds est pratiquement impossible. Les fonds présentent des absences et des œuvres inattendues : certaines images que l'on s'attendrait à y trouver sont absentes, alors que d'autres, par ailleurs inconnues, sont présentes. Nous avons travaillé dans les trois principaux : le fonds de Beeskow (qui prend le nom de Kunstarchiv), le fonds de Halle et le fonds de Dresde.

Le fonds de Beeskow est institué en 1992 et comporte aujourd'hui 1 200 peintures, 9000 gravures et 1 500 dessins (ainsi que 200 sculptures, 1 000 photographies et 1 500 objets artisanaux). Les objets viennent en priorité des actuels *Länder* de Berlin, Brandebourg et Mecklembourg Poméranie occidentale. Nombreuses sont les tentatives pour faire connaître et mettre en valeur les images présentes dans le fonds[120]. Il n'en demeure pas moins que les conditions de conservation restent mauvaises (fig.12). Elles sont similaires dans le fonds de Halle ; dans le *Land* de Saxe-Anhalt, les images ont d'abord été confiées au centre de documentation pour les arts plastiques de la présidence de Halle (*Dokumentationstelle für bildende Kunst beim Regierungspräsidium Halle*), puis à partir de 1998 au Land de Saxe-Anhalt, qui les abrite aujourd'hui dans l'un des dépôts de son administration à Halle. Les conditions de conservation et d'accès sont meilleures dans le fonds de Dresde, qui regroupe les œuvres venant de l'actuel *Land* de Saxe et qui est intégré aux collections d'art de Dresde (*Staatliche Kunstsammlung Dresden*).

---

[119] *Weite und Vielfalt… Kunst des realistischen Aufbruchs, ausgewählte Werke seit 1945 der Gemäldesammlung im Staatlichen Museum Schwerin*, Kornelia von Berswordt-Wallrabe et Gerhard Graulich (dir.), Staatliches Museum, Schwerin, 1998, 139 p.

[120] Une première exposition à Beeskow en 1998 a voulu rendre accessible les œuvres au public. Cf Monica Geyler (dir.), *Volks eigene Bilder, Kunstbesitz der Parteien und Massenorganisationen der DDR*, Metropol, Berlin, 1999, 248 p.

Qu'en est-il plus précisément des images qui se trouvaient dans les entreprises que nous nous sommes proposé d'étudier[121] ? Le choix des exemples a bien sûr été en partie commandé par l'accessibilité des images. À Eisenhüttenstadt, la collection est abritée par le musée municipal, même si les images sont la propriété des industries qui ont racheté le site industriel d'EKO, toujours en activité. Eisenhüttenstadt a vu s'ouvrir par ailleurs un « centre de documentation de la vie quotidienne de RDA » (*Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR*), qui se donne pour but de montrer la culture matérielle en RDA ; le centre reçoit actuellement un nombre croissant d'images envoyées par les musées qui se dessaisissent de ce qui leur paraît d'un intérêt secondaire. Concernant les entreprises de Bitterfeld, Buna et Leuna, les collections sont désormais la propriété du *Land* de Saxe-Anhalt. Les collections des entreprises de Bitterfeld (240 objets) et de Buna (280 objets)[122] ont été amenées dans le dépôt évoqué plus haut de l'administration de Halle. Celle de Leuna (700 peintures et planches) est restée dans les caves de la maison de la culture de Leuna[123].

Enfin la familiarisation avec l'art réaliste a été possible grâce au grand nombre de reproductions vues dans les revues d'art (principalement *Bildende Kunst* et *Bildnerisches Volksschaffen*), dans les catalogues des régulières expositions nationales, expositions de district et festivals des travailleurs. Les volumineux recueils de reproductions édités par le syndicat ont été de précieux outils : *Sieger der Geschichte* (1970), *Bild der Klasse* (1971), *Der Klasse verbunden* (1983). Certaines images, que l'on connaît grâce aux reproductions, restent aujourd'hui introuvables, sans que l'on sache si elles sont détruites (avant ou après 1989) ou conservées chez un particulier[124].

En résumé, les images considérées sont les images qui ont été avant 1989 commandées ou achetées par une organisation de masse, une administration ou un musée. Sauf pour quelques cas, nous n'avons pas travaillé sur les œuvres restées dans les ateliers ou sur celles qui ont été achetées par des particuliers.

---

[121] D'autres entreprises possèdent aujourd'hui des collections d'art est-allemand importantes. L'entreprise Wismut possède 3 529 œuvres, dont 534 peintures et 2 923 planches. L'entreprise de Mansfeld possède 400 peintures et un nombre indéterminé de planches. Des œuvres se trouvent également dans les entreprises d'Hoyerswerda, de Freital et de Schwedt.

[122] Dieter Schnurpfeil, « Malerei und Grafik aus der Sammlung der ehemaligen chemischen Werke Buna Schkopau » in *Merseburger Beiträge Zur Geschichte der chemischen Industrie Mitteldeutschlands*, n°28, 2008, p.101-112.

[123] Hans Georg Sehrt, « Malerei aus der Sammlung der Leuna-Werke » in *Merseburger Beiträge Zur Geschichte der chemischen Industrie Mitteldeutschlands*, n°28, 2008, p.90-100.

[124] Signalons le lancement depuis 2009 du programme de recherche Bildatlas (www.bildatlas-ddr-kunst.de) pour pallier au problème d'accès aux images et à la méconnaissance de l'art est-allemand, ce projet entend localiser et digitaliser toutes les peintures actuellement possédées par des institutions publiques. Il doit aboutir à un catalogue des peintures en 2013. La masse des œuvres graphiques n'est pas prise en compte.

Le goût de l'archive socialiste.

Dans son étude sur l'art de l'URSS jdanovienne de 1947 à 1953, Antoine Baudin met en garde contre la prétention à écrire une histoire sociale de l'art, en raison de la rareté des sources et, pour les quelques sources disponibles, du manque de fiabilité : les archives multiplieraient les informations erronées, les paroles contraintes, les chiffres fantasques, les silences sur les véritables problèmes. Les archives venant des pays de l'Est sont souvent l'objet d'une telle suspicion[125].

Que les documents que nous utilisons aujourd'hui comme sources aient eu à leur époque leur usage propre et n'aient pas cherché à documenter objectivement la réalité, est un problème qui se pose à tous les historiens. Il n'y a aucune raison de considérer les archives venant des régimes socialistes autrement que par l'habituelle critique des sources. Les fréquentes manipulations et occultations sont autant un obstacle qu'une incitation à la réflexion. Pourquoi telle information est-elle escamotée ? Et la langue utilisée, évident instrument de domination politique par lequel sont fixées les limites du dicible et de l'indicible, fait partie de l'étude à mener[126].

La suspicion est encore plus grande lorsque des nombres sont donnés. Or les archives abondent en chiffres et pourcentage, les auteurs des sources préférant souvent l'apparente objectivité des tableaux chiffrés à la parole des acteurs. Quand nous lisons dans un rapport sur l'exposition de district de Berlin en 1972 que l'exposition aurait attiré 122 000 visiteurs, ce qui multiplierait par dix le nombre de visiteurs par rapport à la précédente exposition de 1969, comment ne pas être méfiant sur le chiffre ? Il est impossible de connaître le nombre exact, mais, à l'aide d'autres sources, il est possible de montrer qu'il y a dans ces années-là une forte tendance à la hausse dans la fréquentation des musées.

Antoine Baudin, pour l'URSS jdanovienne, évoque le problème de la rareté des sources[127]. Dans le cas de la RDA, le problème semble inverse. L'ouverture des archives pose au contraire le problème de la surabondance des sources. Quel que soit l'objet d'études retenu, le nombre d'archives est pléthorique. La révolution archivistique du début des années

[125] À propos du traitement des archives dans les anciennes démocraties populaires et de ce que ce traitement révèle des sociétés actuelles, cf. Sonia Combe (dir.), *Archives et histoire dans les sociétés post-communistes*, La Découverte, Paris, 2009, 332 p.

[126] P. Becker et Alf Lüdtke (dir.), *Akten. Eingaben. Schaufenster. Die DDR und ihre Texte. Erkundungen zur Herrschaft und Alltag*. Akademie Verlag, Berlin, 1997, 313 p.

[127] Certains travaux relèvent ce défi et trouvent des archives que l'on pensait introuvables. Citons le cas de l'histoire de l'union des écrivains roumains, écrite grâce aux archives trouvées chez un particulier. Cf. Lucia Dragomir, *L'Union des écrivains. Une institution transnationale à l'Est*, Belin, Paris, 2007, 375 p.

1990 est une chance, elle permet de croiser les informations, ce qui reste l'opération la plus efficace pour ne pas être prisonnier du discours des sources. Mais elle comporte aussi des risques, notamment l'illusion d'une société devenue transparente à l'historien[128].

Archives de l'union des artistes.

Les archives de l'union des artistes représentent quantitativement la partie la plus importante des archives dépouillées. Elles n'ont été jusqu'à présent que ponctuellement utilisées par les historiens.

L'union des artistes plasticiens (*Verband Bildender Künstler* – VBK) a une direction centrale et une direction régionale dans chaque district. Tous les cartons d'archives sont aujourd'hui réunis à l'Académie des Arts de Berlin, sauf ceux de l'union du district de Leipzig (restés aux archives de Leipzig) et ceux de l'union du district de Karl-Marx-Stadt (restés à Chemnitz). Le nombre de cartons est variable en fonction des années (les archives des dernières années du régime sont beaucoup plus nombreuses que celles des premières années) et en fonction des districts. Mais l'ensemble reste d'une incroyable richesse : comptes-rendus de réunions, de commissions d'admission, rapports sur les expositions, rapports lors de chaque déplacement à l'étranger, enquêtes de l'union auprès de ses membres, partenariat avec les organisations de masse et les entreprises, correspondance fournie entre la direction de l'union et ses membres, contrats de commande et de vente (l'union devait recevoir une copie pour chaque transaction). La plupart des artistes, y compris ceux en conflit avec le régime, n'hésite pas à solliciter l'union sur des questions très diverses. S'y trouvent également des archives plus inattendues, par exemple ces rédactions d'élèves autour du tableau *Discussion d'innovateurs* envoyées par un instituteur au VBK de Halle. Le VBK, nous le verrons, est à la fois un instrument de contrôle des artistes et une institution vivante et investie par ses membres, qui y ont fait l'apprentissage de la culture du rapport – deux raisons qui expliquent le volume important et la richesse des cartons. Sur certains sujets, les archives sont néanmoins avares en renseignements. Sans surprise, les procédures d'exclusion de l'union sont par exemple mal renseignées ; la réalité de la collaboration avec le parti échappe également à l'observation. Il faut noter d'autre part que l'ensemble des archives du VBK n'a pas encore été inventorié ; ne sont ainsi pas accessibles pour le moment, les dossiers individuels des membres, qui donnent des indications sur l'origine, le parcours, les revenus et

[128] Etienne François, « Révolution archivistique et réécritures de l'histoire : la RDA » in Henry Rousso (dir.), *Stalinisme et nazisme. Histoire et mémoire comparées*, Complexe, Bruxelles, 1999, 387 p. (p.331-352).

les activités de chacun. Inaccessibles à l'Académie des Arts, ces dossiers ont néanmoins pu être consultés pour les membres du district de Karl-Marx-Stadt aux archives de Chemnitz.

Les archives des écoles des beaux-arts ont été recherchées, avec peu de succès. Institutions très protectrices des renseignements de leurs anciens élèves et professeurs, échaudées par les scandales des années 1990, elles se prêtent mal aux travaux de recherche. Mais les archives de l'école des beaux-arts de Dresde ont pu être consultées.

En parallèle du VBK, une organisation supervise les activités des artistes amateurs : la Maison Centrale pour le Travail Culturel (*Zentralhaus für Kulturarbeit*, ZfK). Ses archives apportent de précieux renseignements sur le monde amateur et sur les attentes placées dans ces artistes et la réalité de leur travail, grâce aux rapports sur les activités dans les maisons de la culture, dans les cercles d'entreprises, dans les festivals ouvriers, à la correspondance autour des expositions et des ventes, aux enquêtes sociologiques et ethnologiques sur les amateurs.

Fonds d'artistes.

Des fonds d'artistes ont pu être consultés dans les archives de l'Académie des Arts à Berlin, à la Bibliothèque Universitaire du Land de Saxe (SLUB) à Dresde et au Musée National Germanique à Nuremberg. Plusieurs questions se posent devant ce type d'archives.

Tout d'abord que représentaient les écrits pour les artistes est-allemands[129] ? En RDA, la plupart des artistes ne sont pas des hommes de plume, la figure du peintre-écrivain est rare (la forte professionnalisation du travail artistique l'encourageait peu). L'écrit sur l'art est laissé aux critiques et historiens d'art. C'est pourquoi ces fonds regroupent essentiellement la correspondance et les brouillons de discours, on trouve peu de textes théoriques et encore moins de manifestes.

D'autre part, qui a constitué le fonds ? Dans l'immense majorité des cas, ce sont les artistes eux-mêmes ou leurs proches qui l'ont constitué. Un tri a donc été fait parmi les documents qu'un individu peut accumuler au cours de son existence. Il est fréquent, dans les fonds d'artistes ayant vécu la période nazie, de ne trouver aucun document relatif à cette période. Il y a bien une forme d'écriture biographique à travers le choix des documents. Comparons par exemple les fonds de Fritz Tröger* et de Willy Wolff*, conservés à la SLUB de Dresde. Nous savons par ailleurs que tous deux ont travaillé dans les mêmes usines de la banlieue de Dresde au début des années 1950. Le fonds Tröger est entièrement consacré à cet

[129] Françoise Levaillant (dir.), *Les écrits d'artistes depuis 1945*, Institut Mémoires de l'Edition Contemporaine, 2004, 509 p.

engagement dans les usines, nous le verrons, au point de marginaliser sa participation à d'autres activités artistiques. À l'inverse, le fonds Wolff ne donne aucun document sur ces activités, mais documente merveilleusement bien les liens de l'artiste avec les salons bourgeois de Dresde. Une même expérience donne donc lieu à deux traitements différents, selon ce qui est considéré comme important ou au contraire négligeable. La constitution d'un fonds est une forme d'illusion (auto)biographique, donnant une cohérence et une direction à une existence. Mais l'autobiographie n'est pas seulement une illusion, c'est aussi un privilège. Il faut voir dans la constitution d'un fonds la marque d'une supériorité sociale accordée aux « grands » artistes. Les « petits » artistes ne déposent pas de fonds, et encore moins les amateurs. Verser son fonds consacre la grandeur d'un artiste et l'inscrit dans l'histoire de l'art. La bibliothèque de Dresde est l'héritière de la bibliothèque publique royale (*königliche öffentliche Bibliothek*) qui a reçu au dix-neuvième siècle les fonds de Carl Gustav Carus et Julius Schnorr von Carolsfeld et s'est transformée après 1949 en bibliothèque centrale de RDA pour l'art et la musique (*Zentralbibliothek der DDR für Kunst und Musik*).

Le même problème se retrouve avec les écrits autobiographiques publiés, avant 1990 ou après 1990. Chaque époque a ses exigences qui s'imposent à la biographie des individus. Avant 1990, le genre impose de faire la démonstration de l'engagement de l'auteur pour la cause socialiste. Après 1990, chaque biographie montre les efforts qui ont été déployés pour continuer à peindre malgré la dictature et justifie le travail réalisé pendant la période socialiste (l'ampleur du sentiment d'illégitimité oblige à une perpétuelle autojustification). Mais à chaque fois se lisent souvent les mêmes poncifs, quelle qu'ait été l'activité de la personne : la délimitation du cercle des amis, les confessions et les regrets et la croyance dans la fidélité à soi-même, principal moteur de l'entreprise autobiographique.

La presse d'art de RDA.

Ont été dépouillées la principale revue d'art de RDA, *Bildende Kunst*, la revue pour amateur, *Bildnerisches Volksschaffen*, le bulletin de l'union des artistes, *Mitteilungen*, ainsi que la revue pour l'éducation artistique, *Kunsterziehung*. La revue *Bildende Kunst* joue un rôle premier : diffusée dans l'ensemble de la RDA, elle est la principale vitrine des images et des idées légitimes. Mais faire l'histoire de la production de cette revue est difficile. Les archives de la rédaction de *Bildende Kunst* ne sont disponibles à l'Académie des Arts que pour les dernières années du régime. Bien des questions restent en suspens : comment la sélection des textes s'opère-t-elle ? Qui procède aux corrections et réécritures ? Si la réalisation concrète des journaux nous échappe, nous pourrons néanmoins apporter des

éléments sur l'histoire de ceux qui écrivent dans ces revues, critiques et historiens d'art, grâce aux archives de l'union des artistes, dont ils sont membres à partir de 1959.

Archives du parti, des administrations, du syndicat, des entreprises.

À l'échelon central et à l'échelon de chaque district étudié, la consultation des archives du parti, du syndicat et des administrations est inévitable. Aux centres d'archives de Berlin, Potsdam, Dresde, Leipzig, Merseburg et Chemnitz, nous avons pu consulter les archives de ces institutions. Les archives du combinat d'Eisenhüttenstadt sont aujourd'hui à l'intérieur du site industriel d'EKO, celles des usines de Bitterfeld, Leuna et Buna sont aux archives de Merseburg. L'histoire de chaque institution en général et l'histoire de son rapport au monde de l'art en particulier seront rappelées afin de situer précisément les sources et leurs enjeux.

La mission que se donnent les auteurs des archives modèle en grande partie le contenu du document. Prenons par exemple les rapports que les sections locales du parti écrivent sur les expositions qui se tiennent pendant les festivals des travailleurs. L'immense majorité des rapports est structurée en deux temps. Ils commencent inéluctablement par affirmer l'enthousiasme de la population, marque du nouvel engagement dans le socialisme. Dans un second temps, les rapports pointent les insuffisances, la mauvaise volonté, les visites groupées désertées, la préférence des travailleurs pour le divertissement au détriment du politique. Nombre de rapports finissent en énumérant les « incidents » qui ont eu lieu pendant l'exposition, donnant une vision bien sombre de l'événement qui contraste avec l'impression donnée par les premières lignes du rapport. Ce mouvement de balancier, typique de ce genre d'archives, ne peut pas se comprendre si on ne reconstitue pas la fonction que les membres du parti se donnent dans la société : ils doivent à la fois voir ce qu'il y a de nouveau dans la société, mais également exhorter en permanence à aller encore plus loin. C'est la fonction du membre du parti de ne jamais se satisfaire de ce qui existe et de pointer les faiblesses afin qu'elles soient dépassées lors de la prochaine exposition. Il n'est pas certain que l'historien doive reprendre à son compte l'opposition entre le « politique » et le « divertissant », qui est une création des archives (il est rarement demandé quel sens cette division avait pour les visiteurs).

Dans ces archives, la langue utilisée est bien différente de celle des archives précédemment citées (archives de l'union des artistes, fonds d'artistes ou écrits des critiques d'art). C'est une langue incroyablement ritualisée et dépersonnalisée, qui est identique que l'on lise des archives de Berlin ou de Leuna, de Dresde ou d'Eisenhüttenstadt. Face aux images, ceux qui utilisent cette langue sont souvent dépourvus, ce qui peut expliquer que les

rapports se concentrent sur la justesse idéologique de l'image. Néanmoins, malgré l'aspect répétitif de ces archives, il y a un intérêt à continuer à les lire, pour saisir les éventuelles variations signifiantes qui s'introduisent dans le langage ritualisé. Les auteurs sont souvent amenés à travailler, bon gré mal gré, le bois dont est fait la langue de bois. Ce sont des archives plus riches qu'elles ne paraissent au premier abord pour qui veut les lire. Un point supplémentaire nous a conduit à persévérer dans leur lecture. Ce sont dans ces archives que sont le plus souvent rapportées les réactions devant les images, les controverses. Certes leur retranscription est soumise aux impératifs politiques, certes les propos sont retraduits et rapportés partiellement, mais c'est bien dans ces archives que l'on peut espérer entendre les voix, fragmentées et morcelées, du public. C'est par le langage bureaucratique, étranger aux questions artistiques, que sont abordés les problèmes qui nous préoccupent quant à l'égalité, bien plus que dans les archives du monde de l'art.

Archives de la Stasi : des archives accusatrices aux archives de l'histoire sociale.

Les archives de la Stasi consultées sont des dossiers d'opérations répressives (*Operativ Vorgang* – OV), des dossiers regroupant des informations sur des personnes observées et des dossiers regroupant des informations sur des informateurs. Ces archives sont des sources délicates, mais d'une richesse extraordinaire. Délicates, car, depuis la chute du mur, elles ont été utilisées pour nourrir révélations et scandales. Les archives restent encore aujourd'hui accusatrices ; la preuve qu'une personne a été informatrice de la Stasi reste une révélation[130]. Un document anodin dans un carton de l'union des artistes devient calomniateur si une copie est trouvée dans un dossier de la Stasi. L'ampleur du dispositif de surveillance continue de troubler : le ministère de la sécurité d'Etat est une administration gigantesque (qui emploie 9 000 personnes lors de sa fondation en 1950, plus de 91 000 en 1989[131]) et surtout elle entretient un dense réseau d'informateurs (170 000 en 1989), ce qui en fait la police politique la plus développée du bloc[132]. Le monde intellectuel et artistique a été étroitement lié à la Stasi[133], même s'il faut rappeler que les cibles prioritaires de la Stasi étaient

[130] Ce qui explique que la législation autour du traitement et de l'accès des archives est fréquemment rediscutée. Agnès Bensussan (dir.), *Die Überlieferung der Diktaturen : Beiträge zum Umgang mit Archiven der Geheimpolizei in Polen und Deutschland nach 1989*, Klartext, Essen, 2003, 247 p.

[131] Créée en 1950, la Stasi prend son essor après le 17 juin 1953. Elle connaît son âge d'or au tournant des années 1960 et 1970. Jens Gieseke, *Der Mielke-Konzern. Die Geschichte der Stasi 1945-1990*, DVA, Munich, 2006, 319 p.

[132] Lukasz Kaminski et Krzysztof Persak, *A handbook of the communist security apparatus in East Central Europe, 1944-1989*, Institute of National Remembrance, Varsovie, 2005, 352 p.

[133] Sonia Combe, *Une Société sous surveillance. Les intellectuels et la Stasi*, Albin Michel, Paris, 1999, 264 p. Sonia Combe montre combien l'énergie dépensée par la Stasi dans la surveillance du monde artistique est disproportionnée par rapport à la relative docilité du milieu.

l'administration, l'armée, la police, les directions d'entreprise et non le monde intellectuel. En 1969 est ouvert la section XX/7, plus spécifiquement spécialisée dans la surveillance de la culture et des médias[134]. Les officiers de la Stasi restent marqués par un habitus de tchékistes, pris dans un combat contre un ennemi de classe toujours menaçant (dans le domaine artistique, la division entre « réaliste » et « abstrait », qui perdure dans les archives de la Stasi jusqu'en 1989, est significative)[135].

Mais les archives sont extraordinairement riches car elles livrent des renseignements d'une grande diversité, souvent inattendus. Beaucoup d'informations sont inventées de toutes pièces par les officiers, pour être utilisées à charge. Mais, afin de rassembler des informations sur une personne (observée ou observatrice), les officiers sont amenés à collecter de nombreux documents, qui sont parfois introuvables autre part. Ce sont les rapports des informateurs qui nous ont le plus intéressé : beaucoup livrent en effet des analyses sur des sujets très variés. Il faut voir le rapport écrit pour la Stasi comme un lieu de parole, où le collaborateur pouvait faire entendre des opinions auprès de ce qui était perçu comme l'appareil le plus puissant de RDA. L'usage que nous faisons des dossiers de la Stasi est donc particulier. Nous les utilisons pour trouver des documents utiles à l'histoire sociale qui nous intéresse, et non pour prolonger l'histoire de la répression existante. Les questions qui préoccupent actuellement les historiens de la Stasi (Comment la masse des informations reçues est-elle traitée ? À partir de quel moment une information devient-elle suffisamment importante pour engager une action répressive ? Quelles sont les véritables relations entre la Stasi et le parti ?) ne pourront pas être ici abordées.

Les entretiens.

De nombreux travaux utilisent des entretiens pour écrire l'histoire des arts plastiques en RDA. Pour notre part, nous avons fait le choix de préférer le travail sur les archives et les images. Les quelques entretiens réalisés avec des artistes, des critiques d'art et des fonctionnaires ne seront que marginalement utilisés comme source. Nous n'ignorons pas tout ce que peuvent apporter les entretiens, quand ils sont conduits avec la rigueur qu'ont amenée les méthodes sociologiques et quand ils ne transforment pas le chercheur en dactylographe du

[134] Thomas Auerbach, *Hauptabteilung XX : Staatsapparat, Blockparteien, Kirchen, Kultur, « politischer Untergrund »* (*Anatomie der Staatssicherheit*, teil 20), Die Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der Ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, Abteilung Bildung und Forschung, Berlin, 2008, 179 p.

[135] Sonia Combe, « Figures de l'officier traitant à travers les archives de la Stasi » in *Cultures et conflits*, n°53, 2004, p.99-112 ; Jens Gieseke, *Die hauptamtlichen Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit* (*Anatomie der Staatssicherheit*, teil 4), Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der Ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, Abteilung Bildung und Forschung, Berlin, 1995, 107 p.

récit autobiographique de l'interlocuteur (et de son entreprise d'autojustification, si fréquente chez les anciens Allemands de l'Est qui ont vu leur histoire discréditée)[136]. Mais, le goût de l'archive, attisé par le grand nombre de sources et leurs richesses, l'a emporté. En outre, en choisissant de privilégier les archives sur les entretiens, nous privilégierons les paroles morcelées et éclatées aux récits des individus.

Organisation du travail.

La consultation de différentes collections et d'un vaste corpus d'archives a donc permis à la fois d'avoir une large vue de la production artistique en RDA et, grâce aux croisements des archives sur quelques terrains d'étude privilégiés, de constituer plusieurs études de cas précises autour de l'analyse d'une image, d'une trajectoire artistique ou d'une situation.

Le plan retenu est chronologique, il est en effet nécessaire de souligner les évolutions que connaît la RDA. Les milieux populaires, les élites et les formes de différenciations sociales ne sont pas identiques en 1949 et en 1989. De même les débats autour du réalisme évoluent constamment.

La chronologie ici retenue n'est pas celle de la politique culturelle, chronologie qui sert de cadre à de nombreux travaux[137]. Sont alors définies plusieurs périodes de gels, de dégels et de regels : le moment staliniste (1949-1953), le nouveau cours artistique (1953-1956), la lutte contre le révisionnisme (1956-1961), la libéralisation à la suite de la construction du mur (1961-1965), le raidissement consécutif au onzième plénum du comité central du parti en décembre 1965 (1965-1971), la politique d'ouverture et de diversité (1971-1976), la répression contre l'art dissident (1976-1989).

Pour mieux rendre compte du problème posé, il nous a semblé plus opportun d'adopter un autre cadre chronologique, attentif aux évolutions sociales et économiques de l'art.

La première partie concerne la première décennie de l'histoire est-allemande, de 1949 à 1959. Seront examinés les différents aspects qui concourent à définir une modernité

[136] Les études menées par Dorothee Wierling, entre autres travaux, donnent la preuve d'une approche féconde de l'histoire par les entretiens. Cf. Dorothee Wierling, *Geboren im Jahr Eins : der Jahrgang 1949 in der DDR. Versuch einer Kollektivbiographie*, Links, Berlin, 2002, 591 p.

[137] C'est la chronologie qui est définie dans les livres suivants : Manfred Jäger, *Kultur und Politik in der DDR, 1945-1990*, Verlag Wissenschaft und Politik, Cologne, 1994, 288 p. ; Eckhart Gillen, *Das Kunstkombinat DDR, Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, DuMont, Cologne, 2005, 180 p.

réaliste : les réflexions sur l'antiformalisme comme moyen de produire un art nouveau (chapitre 1), l'invention d'une nouvelle économie de l'art dans l'organisation des circuits économiques et des cadres institutionnels (chapitre 2) et l'appréhension du nouveau peuple socialiste (chapitre 3).

La deuxième partie montre les évolutions majeures que connaît la production artistique de la fin des années 1950 à la fin des années 1970. C'est la question de la valeur de l'image qui est alors au centre des préoccupations et qui pose sous un angle nouveau la question du réalisme et de l'égalité. Il s'agit aussi bien de la valeur économique des images (chapitre 4) que de leur valeur artistique (chapitre 5). La question de la valeur sera déclinée à l'échelle de plusieurs carrières artistiques (chapitre 6) et dans son rapport au public (chapitre 7).

La troisième partie s'intéresse à la dernière période, de la fin des années 1970 jusqu'à la disparition de la RDA en octobre 1990. Le principal changement est alors la marginalisation du réalisme, qui perd la primauté qu'il possédait dans les périodes précédentes, au profit d'une diversification de la production artistique. Dans cette partie, nous nous attacherons à comprendre la réalité et les conditions de possibilité d'une telle économie de la tolérance (chapitre 8) et à comprendre la persistance du réalisme dans un tel contexte (chapitre 9). Un épilogue est consacré à la situation unique de l'année 1989-1990.

Partie I : La modernité réaliste (1949-1959).

La première décennie de l'histoire est-allemande est marquée par d'importants bouleversements, politiques et sociaux. Le parti conquiert et accapare le pouvoir ; le sommet de l'Etat est dominé par les membres du parti, Walter Ulbricht, secrétaire du parti de 1950 à 1971, Otto Grotewohl, chef du gouvernement de 1949 à 1964, et Wilhelm Pieck, président de la République de 1949 à 1960[138]. La guerre froide conduit à une mobilisation de l'ensemble de la société, mobilisation psychique par la peur entretenue d'une nouvelle guerre et mobilisation des corps productifs, à l'âge des activistes qui doivent sans cesse faire augmenter la productivité, tel Adolf Hennecke, mineur élevé au rang de Stakhanov est-allemand. La mort de Staline en mars 1953 amène des changements en demi-teinte. La révolte du 17 juin 1953 ébranle le pouvoir en place à court terme, mais le consolide à moyen terme. Les campagnes antirévisionnistes à partir de 1957 qui renouent avec les procès spectacles (par exemple contre les intellectuels marxistes Walter Janka et Wolfgang Harich) montrent que la déstalinisation, notion problématique pour l'ensemble des démocraties populaires, est encore plus difficile à utiliser dans le cas est-allemand[139].

La décennie est marquée par un investissement considérable dans la culture et les arts. L'art socialiste doit aider à la mobilisation du corps social, mais également montrer la supériorité du camp socialiste, qui apporte la culture à tous[140]. Le réalisme s'impose ou est imposé comme l'art du camp socialiste. Il y a un investissement massif dans le réalisme, qui s'installe durablement en RDA. Contrairement à d'autres pays socialistes, la RDA ne s'éloigne pas du réalisme, même lorsque le stalinisme est critiqué. La Pologne et dans une moindre mesure la Tchécoslovaquie commencent à partir de 1956 à mettre à l'honneur l'art concret et informel, afin de marquer l'entrée dans le dégel, dans une époque qui se veut

[138] Aucun des trois ne s'investit véritablement dans les questions artistiques. Certes ils visitent les expositions officielles et se font les porte-parole des orientations culturelles par leurs discours, mais leur investissement personnel semble très limité. Grotewohl a pu être décrit comme un peintre amateur, mais aucune peinture de lui n'est connue. Il semblerait qu'Ulbricht se soit un peu intéressé à l'architecture. Mais ces dirigeants sont dans l'ensemble très différents des chefs d'Etats antérieurs, comme Guillaume II ou Hitler, férus d'art. Cf. Valentina Vlasic, *Die Kunstauffasung Walter Ulbrichts und die Folgen*, Verlag am Park, Berlin, 2007, 262 p.

[139] Jan Foitzik (dir.), *Entstalinisierungskrise in Ostmitteleuropa 1953-1956. Vom 17.Juni bis zum ungarischen Volksaufstand. Politische, militärische, soziale und nationale Dimension*, Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn, 2001, 393 p.

[140] Jean-François Sirinelli et Georges-Henri Soutou, *Culture et guerre froide*, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, Paris, 2008, 308 p.

différente de l'époque stalinienne[141]. Rien de tel ne se produit en RDA. Un jeune historien d'art, Wolfgang Hütt*, écrit en 1956 un article intitulé « réalisme et modernité »[142], qui est autant un appel à regarder toutes les formes d'art qu'une injonction à persévérer dans l'entreprise réaliste.

Chapitre 1 : Comprendre l'antiformalisme.

La période d'occupation soviétique de 1945 à 1949 apparaît, dans le domaine des arts, comme libérale, soucieuse de renouer avec un humanisme et une diversité artistique niés sous le nazisme[143]. Le symbole en est la première exposition nationale à Dresde en 1946, où sont exposés les artistes qui avaient été qualifiés de dégénérés par les nazis[144]. L'entrée dans la guerre froide et la création de la RDA en 1949 accompagnent une évolution des débats artistiques autour de la question de l'antiformalisme. Les autorités politiques font un usage massif de ce terme lors des dites campagnes antiformalistes de 1948 et de 1950-1951 et lors des campagnes antirévisionnistes menées à partir de 1956.

Les textes fondateurs de l'antiformalisme ont été récemment republiés et analysés, nous rappellerons donc dans un premier temps les résultats de ces analyses. Ce que nous apporterons dans un deuxième temps est une histoire de l'antiformalisme écrite à partir des images. Comment comprendre et rendre compte des images qui sont appelées antiformalistes ? Dans un troisième temps, nous replacerons cette question dans le contexte international de l'époque.

---

[141] Piotr Piotrowski, « Totalitarianism and modernism : the thaw and informel painting in Central Europe 1955-1965 » in *Artium Quaestiones Poznan*, n°10, 2000, p.119-174.

[142] Wolfgang Hütt, « Realismus und Modernität. Impulsive Gedanken über ein notwendiges Thema » in *Bildende Kunst*, n°10, 1956, p.565-567.

[143] Jutta Held, *Kunst und Kunstpolitik 1945-49 : Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg*, Verlag für Ausbildung und Studium in dem Elefanten Press, Berlin-Ouest, 1981, 434 p. ; Gerd Dietrich, *Politik und Kultur in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands (SBZ) 1945-1949 : mit einem Dokumentenanhang*, Peter Lang, Vienne, 1993, 474 p. Les enjeux de cette période ont fait l'objet de travaux historiques en RDA dans les années 1980. Cf. Karl Max Kober, *1945-1949, Die Kunst der frühen Jahre. Malerei, Zeichnungen, Grafiken aus der sowjetischen Besatzungszone*, Seemann, Leipzig, 1989, 516 p.

[144] Sont ainsi exposés Baumeister, Beckmann, Dix, Feininger, Heckel, Hofer, Kirchner, Klee, Kokoschka, Müller, Pechstein, etc.

Les campagnes antiformalistes.

Les études historiques ont pris comme objet les textes publiés pendant les campagnes[145] et notamment certains écrits particulièrement marquants : l'article de 1948 d'Alexandre Dymschitz[146], celui de 1951 d'Orlov[147], le livre de Hans Lauter de 1951[148]. En 1951, l'antiformalisme n'est plus seulement un terme dans un débat intellectuel, il devient une catégorie de politique publique : lors de la cinquième séance du comité central le 15 mars, le SED décide d'engager l'art allemand dans la voie antiformaliste.

Tous ces écrits sont marqués par le contexte de guerre froide. Ils établissent une division nette entre l'Est et l'Ouest et la supériorité du premier sur le second. Ils opposent la modernité (*Moderne*), incarnée par le réalisme à l'Est, à d'autres courants, tous regroupés sous une seule et même étiquette, le modernisme (*Modernismus*) : expressionnisme, dadaïsme, futurisme, cubisme, constructivisme, Bauhaus et surréalisme. Le vocabulaire est souvent virulent, le modernisme est « décadent », il s'adonne au « culte du laid et de l'amoral » et détruit (*zerstört* ou *zersetzt*) l'image de l'homme et de la société.

Les origines intellectuelles de l'antiformalisme.

Le terme d'antiformalisme n'est pas nouveau. Il apparaît dans les années 1930 en URSS dans des contextes variés : au tout début des années 1930 au cours de la lutte entre les groupes d'artistes, en 1933 lors de l'offensive du critique d'art Oskar Beskine et son célèbre livre *Le formalisme en peinture* (qui n'est pas traduit en allemand) et en 1936 lors d'une campagne alors menée par le parti[149]. Le mot est consacré à partir d'octobre 1946 par les textes de Jdanov, responsable de la propagande au comité central du PCUS[150].

Mais, dans le cas de la RDA, il faut évoquer une autre origine intellectuelle. Il s'agit de la « querelle de l'expressionnisme », controverse entre Georg Luckás et Bertolt Brecht en

---

[145] Sylvia Börner, *Die Kunstdebatten 1945 bis 1955 in Ostdeutschland als Faktoren ästhetischer Theoriebildungsprozesse*, Peter Lang, Vienne, 1993, 218 p. ; Karl-Siegbert Rehberg, « Die verdrängte Abstraktion. Feind-Bilder im Kampfkonzept des Sozialistischen Realismus » in Paul Kaiser et Karl-Siegbert Rehberg (dir.), *Abstraktion im Staatssozialismus, Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR*, VDG, Weimar, 2003, 377 p. (p.15-77) ; Eckhart Gillen, *Das Kunstkombinat DDR, Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, DuMont, Cologne, 2005, 180 p.

[146] Alexander Dymschitz, « Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei. Bemerkungen eines Aussenstehenden » in *Tägliche Rundschau*, 24.12.1948.

[147] Nikolai Orlov, « Wege und Irrwege der modernen Kunst » in *Tägliche Rundschau* 20.01.1951.

[148] Hans Lauter, *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur. Für eine fortschrittliche deutsche Kultur : Referat, Diskussion und Entschliessung von der 5. Tagung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands vom 15. - 17. März 1951*, Dietz, Berlin, 1951, 170 p.

[149] Sur les différents vagues d'antiformalisme, voir Cécile Pichon-Bonin, *Peinture et politique en URSS dans l'entre-deux guerres. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (OST),* thèse de doctorat à l'université Paris I Panthéon Sorbonne et à l'université de Lausanne, 2006.

[150] Régine Robin, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Payot, Paris, 1986, 348 p.

1937-1938[151] ; la controverse se déroule dans la revue d'exil *Das Wort*, publiée à Moscou et réunissant des écrivains allemands dispersés en Europe (Luckás est à Moscou, tandis que Brecht est alors au Danemark). Le sujet initial de la controverse est le rôle historique de l'expressionnisme, Luckás prétend qu'il a accompagné la montée du fascisme, Brecht affirme au contraire qu'il fait partie d'une modernité fondamentalement opposée au fascisme. Mais le propos dépasse de loin la question de l'expressionnisme. Selon Luckás, l'art doit être le reflet du monde et doit savoir en saisir la totalité pour mieux en dégager l'essence. Posant comme modèle le réalisme bourgeois du dix-neuvième siècle, Luckás appelle à un art qui implique directement le spectateur dans l'œuvre jusqu'à le faire communier avec elle. Ces éléments le distinguent de Brecht qui plaide pour le fragment, l'expérimentation formelle et la distanciation du spectateur à l'œuvre. Les écrits de Luckás exercent une influence considérable dans l'élaboration de la rhétorique antiformaliste de l'après-guerre en RDA. Son discours à Budapest en juin 1949, où il réaffirme ses thèses d'avant-guerre, est reproduit dans *Neues Deutschland*[152]. L'évolution ultérieure de Luckás et le discrédit dans lequel il tombe en RDA après 1956[153] n'enlèvent rien à l'importance de ses écrits, qui offrent la palette d'arguments dont les théoriciens de l'antiformalisme ont besoin[154].

Les avocats de l'antiformalisme.

Les écrits antiformalistes sont rédigés par un petit nombre de responsables politiques et de critiques d'art. Parmi les responsables politiques, on trouve principalement le chargé de la culture de la SMAD Alexandre Dymschitz, des décideurs politiques est-allemands comme Werner Lauter, secrétaire à la culture au SED, et quelques hommes de lettre, comme Wilhelm Girnus, rédacteur de *Neues Deutschland* de 1949 à 1953. L'article le plus violent des campagnes antiformalistes est rédigé par un mystérieux Nikolai Orlov, pseudonyme que prend un collectif d'auteurs allemands et soviétiques aujourd'hui encore indéfini.

Dans la principale revue d'art, *Bildende Kunst*, les articles publiés dans les premières années sont pour un tiers des traductions d'articles soviétiques. Ceux qui écrivent les articles sont rompus à l'exercice de la critique d'art dans le cadre jdanovien, tournée vers la

[151] Les textes ont été publiés et commentés dans Hans-Jürgen Schmitt (dir.), *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Suhrkamp, Francfort sur le Main, 1973, 337 p.
[152] Georg Luckás, « Der höchste Grade des Realismus. Die Aufgaben der marxistischen Schriftsteller und Kritiker » in *Neues Deutschland*, n°157, 08.07.1949.
[153] Dans le cadre des procès antirévisionnistes de RDA et du procès Harich-Janka, Luckás et le cercle Petöfi sont directement accusés. Cf. Siegfried Prokop, *1956 – DDR am Scheideweg : Opposition und neue Konzepte der Intelligenz*, Kai Homilius, Berlin, 2006, 378 p.
[154] Werner Mittenzwei (dir.), *Dialog und Kontroverse mit Georg Luckás : der Methodenstreit deutscher sozialisticher Schriftsteller*, Reclam, Leipzig, 1975, 474 p.

célébration du régime[155]. Les deux tiers des articles restants sont écrits par quelques critiques d'art : Joachim Ullitzsch, Cay von Brockdorff, Kurt Magritz, Ullrich Kuhirt. Tous ont en commun de bien connaître l'art soviétique ; Ullrich Kuhirt par exemple, ancien prisonnier de la Wehrmacht passé par les écoles antifascistes soviétiques, revient en Allemagne en 1950 seulement[156]. Les critiques reprennent à leur compte l'objectif que Luckás assigne aux critiques d'art dans son discours de Budapest : « la mission du critique d'art est de veiller à la bonne concordance entre la forme et le contenu ». Il faut ajouter à cette poignée de critiques l'une des figures les plus influentes en RDA, Alfred Kurella*, qui a participé à la revue *Das Wort* en 1937-1938 et a soutenu la condamnation de l'expressionnisme. À la tête de la commission culturelle du SED, Kurella est celui qui mène les campagnes antirévisionnistes à partir de 1956, campant sur les positions de Luckás les plus intransigeantes[157].

Destruction d'images, relégation des images dans les dépôts et départs des personnes.

Les articles assassins ont parfois pour conséquence la destruction d'œuvres jugées formalistes. L'exemple le plus fameux est le recouvrement en 1951 de la fresque réalisée en 1948 par Horst Strempel dans la gare de Friedrichstrasse au centre de Berlin-Est.

Les musées ne sont par ailleurs plus autorisés à acheter des images d'artistes jugés formalistes[158]. Mais les collections ne sont pas menacées par les campagnes antiformalistes. Il faut dire que les collections des musées qui se trouvent en RDA ont été terriblement appauvries par la politique culturelle nazie, qui a détruit et surtout vendu un grand nombre d'objets (17 000 selon une estimation pour l'ensemble de l'Allemagne). L'histoire de la galerie Moritzburg à Halle et de la galerie nationale de Berlin, qui ouvre à nouveau en juin 1949, montre que les efforts pour récupérer les œuvres parties en Suisse, en Hollande, en Angleterre, au Danemark ou aux Etats-Unis sont vains et ne sont pas relayés et soutenus par les autorités est-allemandes[159]. Les œuvres taxées d'antiformalisme restent dans les dépôts des

---

[155] Sur le fonctionnement de la critique d'art jdanovienne, cf. Antoine Baudin, *Le Réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953), volume 1 : les arts plastiques et leurs institutions*, Peter Lang, Bern, 1997, 381 p.

[156] SLUB Nachlass Ullrich Kuhirt, Mscr.Dresd.App. n°2820.

[157] Hubertus Gassner, « Alfred Kurella. Wandervogel auf bitterem Feldweg. Eine Porträtskizze » in *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990*, p.654-675.

[158] Les effets de cette interdiction ont été analysés dans le cas de la galerie Moritzburg de Halle. Doris Litt et Matthias Rataiczyk (dir.), *Verfemte Formalisten. Kunst aus Halle 1945 bis 1963*, Kunstverein Talstrasse, Halle, 1998, 151 p.

[159] Andreas Hünecke, « Der grosse Treck nach Westen » in *Die Depots der Kunst*, Dokumentationszentrum Kunst der DDR, Beeskow, 1997, p.8-13 ; Maike Steinkamp, *Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption « entarteter » Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR*, Akademie Verlag, Berlin, 2008, 476p. ; Juliana Raupp, *Kunstöffentlichkeit im Systemvergleich. Selbstdarstellung und Publikum der Nationalgalerien im geteilten Berlin*, LIT, Münster, 2000, 312 p.

musées, même si elles reviennent rapidement sur les cimaises ; dès 1954 la galerie nationale de Berlin expose les tableaux expressionnistes d'avant 1933 (et à partir de la fin des années 1950 le discours critique réhabilite définitivement cet art – cf. chapitre 5).

Les campagnes antiformalistes ont pour autre conséquence de faire partir certains artistes vers la RFA. Horst Strempel, dont la fresque est détruite et les créations régulièrement attaquées dans la presse, part en RFA en 1953. Les diatribes dans la presse, les multiples vexations, l'obligation à des autocritiques et parfois la marginalisation économique conduisent un nombre difficilement quantifiable de personnes à quitter la RDA (le chiffre est d'autant plus difficile à établir que certains départs sont définitifs, alors que d'autres sont seulement temporaires). Le cas qui a été documenté avec le plus de précision est celui de l'école des beaux-arts de Berlin-Weissensee, dont les archives ont été publiées[160]. Ouverte en mai 1947, l'école regroupe un grand nombre d'anciens élèves du Bauhaus ; les archives de l'école montrent la progressive chasse au formalisme menée par la cellule du parti, le placement aux postes de responsabilité de professeurs loyaux, les autocritiques auxquelles l'ensemble du personnel est contraint. Le fondateur et l'âme de l'école, Mart Stam, perd son poste de recteur en 1952 et passe alors à l'Ouest. Le fonds d'archives est lui-même objet de contrôle, puisque les documents sont reclassés en 1954 et les noms indésirables supprimés. D'autres enseignants, comme Marianne Brandt et Selman Selmanagic, restent néanmoins à leur poste et transmettent aux élèves la mémoire des courants modernistes passés (à l'école professionnelle de Greifswald, Herbert Wegehaupt, élève d'Albers, Klee et Kandinsky entre 1926 et 1928, parvient à proposer des cours sur le Bauhaus de 1949 à 1959)[161].

La « juste thèse de l'antiformalisme ».

Que la rhétorique antiformaliste ait été utilisée pour conforter la domination du parti dans le monde artistique est une évidence. Accuser tel artiste de formalisme est le moyen le plus courant utilisé par les cadres du parti pour le rappeler à l'ordre ou l'exclure. Rares sont les artistes qui n'ont jamais entendu cet anathème à propos de leur travail ; l'une des principales victimes de ces campagnes, Gerhard Altenbourg, ne manque pas dans une

[160] Hildtrud Ebert (dir.), *Drei Kapitel Weissensee : Dokumente zur Geschichte der Kunsthochschule Berlin-Weissensee 1946 bis 1957*, H&P Druck, Berlin, 1996, 287 p.
[161] Paul Betts, « The Bauhaus in the German Democratic Republic : between formalism and pragmatism » in Jeannine Fiedler (dir.), *Bauhaus*, Könemann, Cologne, 2000, 639 p. (p.42-49).

aquarelle de 1955 d'ironiser sur ce mot, qui peut être retourné contre n'importe qui à n'importe quel moment[162].

Néanmoins, ce mot lourd de conséquences n'est pas vide de sens. On trouve chez une grande partie des artistes est-allemands une préoccupation réelle à propos de la question du formalisme. Les écrits de Brecht de cette époque sont éclairants. D'une part Brecht s'est opposé depuis les années 1930 à Luckás et ses créations des années 1950 sont taxées de formalisme ; depuis son retour d'exil en 1949, Brecht occupe une position ambivalente, auréolé d'un prestige international, mais constamment soupçonné. Mais, d'autre part, il se montre intéressé par le problème de l'antiformalisme et y voit un véritable problème pour les artistes réalistes et socialistes. En 1951, il écrit, dans ses papiers personnels, regretter qu'un véritable débat ne puisse pas avoir lieu à cause de l'orchestration politique. « La discussion sur le formalisme devient de plus en plus difficile, parce que (…) de mauvais arguments sont utilisés pour défendre une juste thèse »[163]. Les notes de Brecht sur le sujet sont elliptiques et éparses ; de surcroît elles n'ont pas été publiées à l'époque, la diffusion des idées de Brecht auprès des artistes est difficile à établir[164]. Mais ces quelques lignes témoignent de la pertinence aux yeux de certains Allemands de l'Est de la notion d'antiformalisme. Malgré les outrances de l'instrumentalisation politique, il existe selon eux une juste thèse de l'antiformalisme qu'il convient maintenant de comprendre à l'aide des images elles-mêmes.

Trois approches de l'antiformalisme.

Pour comprendre l'investissement d'une partie des artistes dans la cause antiformaliste, nous examinerons trois œuvres : *Travailleur* d'Hermann Bruse (fig.16), *Rue de Berlin sous la pluie* d'Otto Nagel (fig.19) et *Machine et homme* de Conrad Felixmüller (fig.23). Comment ces tableaux peuvent-ils nous permettre de comprendre les attentes qui existent alors autour de la notion d'antiformalisme ? Sera examiné ici un antiformalisme plus pratiqué que théorisé. Nous adopterons une démarche compréhensive, attentive aux parcours de ces trois acteurs et à leur trajectoire sociale et artistique. Nous voulons montrer que

[162] L'aquarelle *Das Ei des Formalisten* est commentée dans le catalogue suivant : *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-1989*, Stephanie Barron et Sabine Eckmann (dir.), Los Angeles County Museum of Art, DuMont, Cologne, 2009, 458 p.

[163] Bertolt Brecht, « Notizen über Formalismusdiskussion » in *Werke. Schriften 3, Berliner und Frankfurter Ausgabe n°23*, Aufbau Verlag et Suhrkamp Verlag, Berlin et Francfort sur le Main, 1993, p.141.

[164] Werner Mittenzwei, *Der Realismus-Streit um Brecht. Grundriss der Brecht-Rezeption in der DDR 1945-1975*, Aufbau Verlag, Berlin-Est, 1978, 210 p. ; Dirk Backes, *Die erste Kunst ist die Beobachtungskunst. Bertolt Brecht und der sozialistische Realismus*, Karin Kramer Verlang, Berlin-Ouest, 1981, 173 p.

l'intérêt pour l'antiformalisme est autant le résultat d'une soumission à la ligne du parti à partir de la fin des années 1940 que le fruit d'une lente et tumultueuse évolution artistique, qui commence bien avant la fondation de la RDA.

Le portrait naturaliste (*Travailleur* de Hermann Bruse).

En 1953, après avoir réalisé *Travailleur* (fig.16) et peu avant sa mort, Hermann Bruse* signe un article retentissant dans *Bildende Kunst*, « Le formalisme, ennemi de l'art »[165]. C'est l'un des rares cas où un artiste (et non un critique ou un responsable politique) reprend à son compte les arguments des campagnes antiformalistes. Il condamne les « amusements » (*Spielerei*) de Kandinsky et « la voie sans issue » de Dix. Il se livre à une critique de son propre travail et confesse qu'il a par le passé « manqué de confiance dans la force de la classe ouvrière ». Enfin il accuse les écoles des beaux-arts qui ont recruté après 1945 des professeurs formalistes. Bruse cautionne ainsi l'ensemble du discours politique.

Mais c'est son insistance sur les années 1930 qui retient l'attention. La mise en page de l'article place au centre l'une de ses images de 1935, qui apparaît alors comme la matrice de son art. « Pourquoi parler de cette période des années 1930 ? Parce que c'est alors que j'ai compris le problème des conséquences de la vie et de l'art », qui sont selon lui à la base de son engagement antiformaliste. Pour comprendre cet engagement, il est donc nécessaire de comprendre ses créations antérieures, de faire la généalogie de l'antiformalisme.

Les problèmes méthodologiques autour de l'art carcéral.

Nous avons peu d'éléments sur les activités de Bruse avant 1945[166]. Des recherches effectuées à la fin des années 1970 affirment qu'il était représentant de commerce de profession devenu illustrateur en 1929 grâce à des cours du soir à Magdeburg et qu'il était issu d'une famille sociale-démocrate (la date et les détails de son passage au communisme ne sont pas connus). Grâce aux archives policières, il est établi de façon certaine qu'il est détenu entre 1933 et 1935 à Luckau (prison du Brandebourg pour détenus politiques) et qu'il est de nouveau arrêté en novembre 1944, condamné à mort, sauvé par la chute du régime hitlérien.

[165] Hermann Bruse, « *Formalismus – Feind der Kunst* » in *Bildende Kunst*, n°2, 1953, p.58-62.
[166] En 1979 une rétrospective lui est consacrée à Magdeburg. Cf *Hermann Bruse 1904-1953*, Kulturhistorisches Museum, Magdeburg, 1979, 131 p. La commissaire d'exposition, Renate Hagedorn, a écrit une thèse de doctorat sur Bruse : Renate Hagedorn, *Hermann Bruse (1904-1953). Zu Leben und Werk des proletarisch-revolutionären Malers und Grafikers,* Thèse à l'université Martin Luther de Halle-Wittenberg soutenue en 1986, 2 volumes, 322 p.

Sa participation au groupe antifasciste l'« aide rouge » (*Rote Hilfe*) dès 1936 et au comité de résistance « Allemagne libre » (*Freies Deutschland*) à partir de 1943 est plausible. Son dossier biographique à la Stasi, dont il est informateur de 1951 jusqu'à sa mort en 1953[167], confirme que son atelier a servi de 1936 à 1945 de lieu de réunion pour un groupe clandestin du KPD (en 1951-1952, Bruse observe pour la Stasi l'un de ses anciens compagnons résistants[168]).

De la période nazie a été conservée une source particulière, une série de soixante dessins réalisés en prison de 1933 à 1935 et qui ont été appelés ultérieurement « les dessins de taule » (*Knastzeichnungen*), que nous avons pu voir au musée historique de Magdeburg. Dans l'article de 1953, Bruse dit avoir été autorisé à dessiner dans les derniers mois de sa détention. Les feuilles utilisées sont en effet de qualité et de dimensions standard (23 cm par 16)[169]. Le matériel utilisé est varié : on trouve des dessins au crayon, mais aussi à la mine de plomb et quelques aquarelles. Si l'administration de Luckau a autorisé l'activité artistique de Bruse, le degré d'encadrement est difficile à appréhender. Ce contrôle peut expliquer pourquoi Bruse ne représente à aucun moment la souffrance, l'enfermement ou les interrogatoires (auxquels il consacre des gravures sur bois en 1942[170]). Il dessine alors uniquement des prisonniers, sereins, parfois même souriants ou absorbés dans une activité anodine comme la lecture. Les gardiens et les tortionnaires n'apparaissent pas.

Dernièrement, de nombreux travaux se sont intéressés aux problèmes méthodologiques soulevés par l'analyse des productions artistiques de prisonniers du nazisme, des prisonniers de guerre[171] jusqu'aux prisonniers des camps d'extermination[172], en passant par les détenus politiques (un des exemples les mieux connus en France étant Boris Taslitzky[173]). Dans ces contextes de détention très différents les uns des autres, il est à chaque fois souligné qu'un artiste est très sollicité par ses codétenus et qu'il se voit attribuer une lourde tâche, être responsable du moral des hommes (ce qui peut expliquer le caractère souvent édulcoré des dessins). Mais le principal problème concerne l'analyse formelle des productions. Comme il a été écrit à propos des dessins de Taslitzky, « les productions sont

[167] BStU Archivierter IM Vorlauf, n°888 / 53, Personalakte eines Informators « Schleffer » (1951-1953).
[168] BStU Allgemeine Personenablage n°1693 / 55.
[169] Ce ne sont pas des morceaux de papiers récupérés comme peuvent l'être les supports des dessins d'autres prisonniers, tel Fritz Schulze, artiste prisonnier à Dresde et exécuté en 1942, qui dessinait sur des enveloppes ou des documents administratifs.
[170] Hermann Bruse, *L'interrogatoire (Die Vernehmung)*, 1942, gravure sur bois, 16x13 cm, Musée historique de Magdeburg.
[171] Jean-Claude Catherine (dir.), *La Captivité des prisonniers de guerre. Histoire, art et mémoire, 1939-1945, pour une approche européenne*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2008, 239 p.
[172] Jochen Boberg (dir.), *Kunst in Auschwitz 1940-1945*, Rasch, Bramsche, 2005, 399 p.
[173] *Boris Taslitzky. Buchenwald : l'arme du dessin*, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, 2006, 56 p.

exagérément appréciées en fonction de leur autorité à révéler l'avilissement auquel était soumis les détenus. Elles sont réduites à des illustrations, à des succédanés de photographies »[174]. Pour un artiste comme Taslitzky qui a participé à la querelle du réalisme à Paris en 1936, on peut donc se demander si le réalisme se réduit à une simple technique d'enregistrement du réel ou s'il est également une prise de position dans un débat artistique. Replacer les œuvres des détenus dans les enjeux artistiques de leur époque est aussi nécessaire que difficile[175].

Jeux formels.

Les dessins de taule de Bruse sont, de ce point de vue, intéressants. Les œuvres carcérales sont généralement interprétées comme des œuvres de mémoire, elles chercheraient à témoigner de l'identité des détenus, à sauver l'image de personnes dont la vie est menacée. Or chez Bruse, l'identité des prisonniers représentés n'est pas connue et, après 1945, Bruse n'a pas jugé utile de les identifier. Le but de ses portraits naturalistes n'est donc pas, de façon paradoxale, de fixer les traits d'une personne. La série de portraits de Bruse accorde en revanche une place importante à des expérimentations formelles, qui constituent l'originalité de ces dessins de taule. Exploitant les libertés que lui offre la technique du dessin au crayon ou à la mine de plomb, c'est-à-dire le choix d'une ligne souple qui cerne le sujet représenté ou au contraire d'une ligne droite qui géométrise les formes, Bruse ne cesse d'alterner entre les deux manières. Dans *Camarade en prison* (fig.13), la ligne épouse les conventions de la représentation naturaliste. Dans *Portrait expérimental* (fig.14) au contraire, les traits sont légèrement géométrisés, la mâchoire est une ligne droite suivie d'un demi-cercle concave, le cou un parallélogramme, le nez deux lignes droites parallèles, l'arcade sourcilière gauche un demi-cercle convexe. Ces deux dessins sont représentatifs des jeux formels auxquels Bruse se livre en prison. De même, la blouse que portent les détenus fait souvent l'objet de variations : parfois le dessin est naturaliste, il reproduit les plis du tissu et les boutons, parfois la tenue devient un cylindre qui prépare la géométrisation du visage.

Significations des dessins de taule.

Interpréter de façon univoque ces jeux formels n'est pas possible, mais il peut être fécond de chercher à quoi Bruse fait référence dans ces expérimentations. Ce ne sont pas

[174] Lionel Richard, « Soumission et insoumission au réel » in Christophe Cognet (dir.), *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, Biro, 2009, 251 p. (p.232-238).
[175] Laurence Bertrand Dorléac, « L'œuvre au camp » in *Des peintres au camp des Milles, septembre 1939-été 1941*, Actes Sud, Arles, 1997, 93 p. (p.24-27).

simplement des exercices d'apprentissage de l'anatomie tels qu'ils sont pratiqués à l'époque : la façon de géométriser chez Bruse ne reprend pas la façon de découper le visage des dessins d'anatomie. La formalisation des visages ne semble pas non plus s'inscrire dans la continuité d'un Cézanne ou d'un Léger. La géométrisation de Cézanne, inhérente au matériau de la peinture et à la disposition des touches de couleur, s'oriente vers une recherche de la complexité du sujet représenté et de son caractère insaisissable, ce qui ne semble pas être le cas ici. La géométrisation de Léger quant à elle est en lien avec le machinisme, ici absent. Par ailleurs la réception de Cézanne et de Léger dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres est encore limitée à quelques cercles[176], que Bruse ne fréquente pas. La géographie de l'art de Bruse avant 1933 se résume au territoire allemand : installé à Magdeburg, il a peu voyagé (dans son article de 1953, il attaque Kandinsky, Dix, Baumeister et Nolde). Le point de comparaison le plus plausible est alors l'art d'Oskar Schlemmer, qui a travaillé à Dessau et Berlin. Les multiples dessins de corps humains géométrisés de Schlemmer, comme *Figure Abstraite* de 1919 (fig.15), peuvent être rapprochées du *Portrait Expérimental* de Bruse (fig.14). Bruse semble ainsi reprendre à son compte ces figures qui s'inscrivent chez Schlemmer dans une recherche sur le théâtre et le croisement des médias[177].

Un saut interprétatif supplémentaire consiste à prêter une signification politique à cette confrontation avec les corps-marionnettes de Schlemmer. Schlemmer était connu dans les années 1920 pour ses positions politiques particulières : s'il affiche sa sympathie pour l'idée de révolution, il ne veut en aucun cas mettre son art au service de cette cause. Plus exactement, il perçoit son art comme l'art de l'après-révolution, l'art de la société sans classe et harmonieuse. Le passage entre l'état présent et la société sans classe ne l'intéresse pas. Selon Schlemmer en effet, ce n'est pas son rôle d'artiste de participer aux luttes sociales et politiques. Il écrit ainsi en avril 1919, dans un contexte d'exaltation révolutionnaire : « Il faut imaginer un artiste qui anticipe sur son temps ; vient la Révolution, chose que l'artiste a depuis longtemps intérieurement dépassée (…) – son art montre déjà l'image du temps d'après la Révolution »[178]. Une telle vision mène Schlemmer à la recherche d'une neutralité politique dans un contexte de violente agitation ; il écrit en 1932 qu'il est « au-dessus des

[176] Alexandre Kostka et Francoise Lucbert, *Distanz und Aneignung : relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945*, Akademie Verlag, Berlin, 2004, 413 p.
[177] *Oskar Schlemmer*, Andreas Hünecke et Karin von Maur (dir.), RMN, Paris, 1999, 350 p.
[178] Cité dans Eric Michaud, « Loi commune, hommes nouveaux. Le théâtre d'Oskar Schlemmer » in *Fabriques de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian,* Editions carré, Paris, 1997, 120 p. (p.52).

partis, ni catholique ni nazi, ni communiste ni socialiste »[179]. C'est ce qui le conduit enfin à la lettre bien connue qu'il écrit à Goebbels en avril 1933 pour défendre les peintres modernes : « les artistes sont au plus profond de leur être apolitiques et il faut qu'ils le soient parce que leur royaume n'est pas de ce monde » [180].

Nous pouvons ainsi faire l'hypothèse qu'à travers les dessins de taule, Bruse se confronte à cette façon d'articuler art et politique. Le portrait géométrisé incarnerait la disposition avant-gardiste de Schlemmer. Le portrait naturaliste renverrait à l'inverse à une position conforme aux activités des artistes communistes : une politique de combat à travers l'art, une politique qui privilégie l'ici et maintenant, la lutte au présent. Ce naturalisme proclamerait que le royaume des artistes est de ce monde et que les artistes sont au plus profond de leur être politiques. C'est ce que Bruse écrit dans son article de 1953, quand il condamne les artistes formalistes, restés, selon lui, passifs devant le nazisme. « Leur fausse rébellion se dispersa dès les premières attaques de la barbarie fasciste. Ils restèrent les bras croisés comme Willy Baumeister ou devinrent collaborateurs comme Emil Nolde ». Bruse laisse dans l'ombre Schlemmer, ce qui est vraisemblablement une volonté d'épargner une référence qui a été importante dans sa réflexion artistique.

À travers les jeux formels, les questions autour de l'activité politique prendraient forme. Aucune réponse tranchée n'est encore apportée dans les années 1930, Bruse ne cesse d'alterner entre les différentes manières de dessiner et, dans le cas de *Portrait expérimental*, la géométrisation est partielle, peu accentuée, le portrait géométrisé s'éloigne finalement peu du portrait naturaliste, signe probable de tergiversations et d'hésitations. Dans les années 1930, chez Bruse, la question de l'antiformalisme est ouverte, comme moyen de se distancier de la quête d'apolitisme et comme moyen d'affirmer une prise de parti.

La reprise des dessins des taules après 1945.

De la chute du régime nazi jusqu'à sa prise de position publique en 1953, Bruse poursuit son exploration de l'antiformalisme. Dans sa production personnelle qui n'est pas exposée, il réalise ainsi des tableaux appelés *Expérimentation* (fig.17). Ce parcours, qui oscille en permanence entre naturalisme et géométrisation, trouve son aboutissement dans *Travailleur* de 1952 (fig.16). Destiné à être une œuvre exemplaire, le tableau est une commande de la part d'une grande entreprise de Berlin-Est, l'usine TRO Karl Liebknecht,

[179] « Lettre à Otto Meyer-Amden, Breslau, 07.05.1932 » in Oskar Schlemmer, *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften, 1912-1943*, Reclam, Leipzig, 1990, 429 p.
[180] Ibid., « Lettre d'Oskar Schlemmer à Goebbels, 25.04.1933 ».

avec laquelle Bruse est associé – et dont il surveille d'ailleurs les salariés pour le compte de la Stasi. Comme dans les dessins de taule, il s'agit du portrait d'une figure seule, restée anonyme. Il est peu probable qu'il s'agisse du portrait d'un activiste de l'entreprise et il n'est même pas certain qu'une personne ait posé comme modèle (l'entreprise aurait probablement voulu que le nom de cette personne apparaisse dans ce cas-là). Le visage est sérieux, plus grave que celui des prisonniers politiques du nazisme. Le dessin est naturaliste, même s'il n'est pas étranger aux jeux formels. Le visage émacié, les arcades sourcilières et la mâchoire angulaires, la pommette saillante comme les muscles du cou sont autant d'indices d'une possibilité de géométrisation, qui reste cependant inexploitée. La toile de 1952 manifeste une volonté de prise de parti en faveur du communisme et des campagnes antiformalistes, mais apporte des nuances discrètes, étrangères à la rhétorique de dénonciation de l'article de 1953.

La passion pour le réalisme de Menzel (*Rue de Berlin sous la pluie* d'Otto Nagel).

Contrairement à Bruse pour qui la prise de parti est le fruit d'un contexte historique particulier, le nazisme, Otto Nagel* est un intellectuel organique du communisme. Membre du SPD depuis 1912 puis du KPD à partir de 1919, cet enfant des classes populaires politisées de Wedding n'a pas fréquenté les écoles des beaux-arts et reste éloigné des circuits artistiques traditionnels. Il a fait l'ensemble de sa carrière au sein du monde de l'art communiste, qu'il a en grande partie constitué lui-même. Il fait partie des membres fondateurs de « l'aide aux artistes » (*Künstlerhilfe*) en 1921, du « groupe rouge » (*rote Gruppe*) en 1924 et de la grande association des artistes communistes de 1928, l'ARBKD. C'est lui qui organise l'exposition d'art allemand à Moscou, Leningrad et Saratov en 1924 et l'exposition des œuvres de Käthe Kollwitz en URSS en 1928[181]. Après 1945 il devient très naturellement un acteur important de la scène artistique est-allemande. Président du VBK en 1950-1952, puis de nouveau en 1955-1956, président de l'Académie des arts de 1956 à 1962, député à la chambre du peuple de 1953 à 1957, il est l'un des artistes qui bénéficient du plus grand nombre d'expositions[182]. Comme dans le cas de Bruse, il est intéressant de comprendre sa conception de l'antiformalisme et d'en saisir les origines.

[181] Jelena Martschenko, « Der Berliner Künstler Otto Nagel in Saratow » in *Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte*, n°26, 1987, p.305-312.
[182] La rétrospective la plus importante a lieu en 1984, elle dresse la liste de toutes les expositions qui ont été consacrées à Nagel en RDA. *Otto Nagel : 1894-1967. Gemälde, Pastelle, Zeichnungen*, Nationalgalerie Berlin-Est, Henschelverlag, Berlin, 1984, 190 p.

Un tournant vers le réalisme prolétarien précoce.

Après une très brève période expressionniste, Nagel se consacre dès 1921 à un réalisme prolétarien, dont l'œuvre la plus représentative est *Famille de Wedding* de 1931, grand polyptique dont la plupart des volets ont été détruits par les nazis (fig.18)[183]. Son réalisme prolétarien se caractérise par de grands aplats noirs, sur lesquels se détachent des visages d'une pâleur grise dont les traits sont appuyés sans être grotesques. Une simplicité brute en somme, éloignée cependant des canons du primitivisme. Son art se définit essentiellement contre la Nouvelle Objectivité, c'est-à-dire contre l'entreprise qui consiste à mettre à distance la réalité et à la rendre étrangère. Par ses tableaux prolétariens, Nagel se distancie également des principaux modèles de l'art engagé de l'époque. Il n'adopte ni la ligne dure du dessin caricatural de George Grosz, ni la peinture à la manière des maîtres anciens d'Otto Dix, qui se montre intéressé essentiellement par un ordre artistique supérieur à toute réalité sociale et politique[184]. Les différentes orientations artistiques ne sont d'ailleurs pas sans rapport avec les orientations politiques : face à l'esprit satirique de Grosz qui rend tumultueuses ses relations avec le KPD[185], face au dédain de Dix pour toute forme d'organisation politique[186], le caractère prolétarien des œuvres de Nagel en fait l'un des artistes organiques du KPD.

La période nazie et la naissance de l'intérêt pour le réalisme de Menzel.

Les activités de Nagel entre 1933 et 1945 sont mal connues. L'historiographie est-allemande prétend qu'il vécut grâce à des cours privés de dessin, que les SA saccagèrent plusieurs fois son atelier et qu'il fut emprisonné à Sachsenhausen. Ce récit est trop conforme

[183] Lorsque le polyptique *Famille de Wedding* est exposé dans les entrepôts de Berlin en 1931, chaque personnage est identifié : le père ouvrier chez Bergman et membre du SPD, le fils aîné fonctionnaire, la mère dirigeant l'Aide Internationale des Travailleurs, la fille cadette mariée à un employé de bureau qui se défie de la politique, le fils cadet chômeur membre du KPD. Les figures se présentent de différentes façons : les personnages politisés sont de trois quarts ou de profil, pris dans le mouvement de la lutte, les personnages apolitiques sont de face, pris dans le travail bourgeois de présentation de soi. Cf. Erhard Frommhold, *Otto Nagel. Zeit, Leben, Werk*, Henschelvertrag, Berlin-Est, 1974, 414 p. Un seul panneau est aujourd'hui conservé : Otto Nagel, *Jungkommunist*, 1931, huile sur toile, 82x60 cm, Nationalgalerie, Berlin.

[184] L'intérêt de Dix pour un ordre artistique supérieur devient manifeste dans ses peintures des années 1930. Ce qui explique que beaucoup d'artistes communistes rejettent l'art de Dix à partir de la fin des années 1920 après en avoir fait l'un des principaux modèles. Des artistes comme Lea Grundig* ou Otto Griebel* sont déçus par ses peintures religieuses et par sa constante morgue face à la politique. C'est ce que montre Wolfgang Hütt dans son étude sur Lea Grundig. Wolfgang Hütt, *Lea Grundig*, Verlag der Kunst VEB, Dresde, 1969, 203 p.

[185] Beth Irwin Lewis, *George Grosz. Art and politics in the Weimar Republic*, University of Wisconsin Press, Madison, 1971, 328 p.

[186] Frank Whitford, « The revolutionary reactionary » in *Otto Dix 1891-1969*, Tate Gallery publications, Londres, 1992, 230 p. (p.11-23).

aux mythes de l'exil intérieur pour ne pas éveiller aujourd'hui des doutes[187]. Les dates exactes de sa détention ne cessent de varier d'une biographie à une autre et se révèlent invérifiables. Il est avéré qu'il a pu participer à cette époque à des expositions officielles et de nombreuses œuvres de cette période nous sont parvenues. Son appartenance à la Chambre de la Culture du Reich ne peut être établie, mais est très probable. Nagel pourrait avoir partagé avec les milieux ouvriers berlinois dont il est originaire la même attitude face au nazisme, à savoir une acceptation des brimades, sans révolte, une résignation qui ouvre la voie à certains compromis[188].

Les images connues de Nagel de cette période sont majoritairement des vues de Berlin et de ses immeubles, par exemple le pastel *Cage d'escalier à Märkisches Ufer* (fig.22). Les figures humaines disparaissent, les acteurs des luttes sociales présents dans les tableaux prolétariens deviennent invisibles. Il faut probablement y voir la conséquence directe des modifications des circuits économiques dans lesquels est engagé un artiste de parti comme Nagel : ne disposant plus des ressources issues des cercles communistes, il se conforme au marché existant des paysages urbains. Mais les paysages de Nagel sont atypiques. Il représente des cages d'escaliers, des ruelles, des immeubles modestes, des terrains vagues, des arrière-cours exiguës. La ville de Nagel n'a rien de la ville vue par un flâneur ou un esthète, elle est le lieu de l'ordinaire indigent (les quelques natures mortes de Nagel connues mettent également en scène la pauvreté des milieux ouvriers sous le nazisme – fig.163). Contre le peuple racial mis en scène par les artistes nazis, Nagel maintient discrètement une compréhension du peuple basée sur les rapports sociaux et sur les réalités socio-économiques.

Le motif de la cage d'escalier n'est pas anodin. C'est un motif iconographique récurrent dans l'art social du début du vingtième siècle, régulièrement repris par Heinrich Zille dans ses dessins par exemple (fig.21). Heinrich Zille (1858-1929), ami de Nagel, a consacré son activité artistique à la représentation de la vie quotidienne des classes populaires berlinoises[189] – en 1951 Nagel défend sa mémoire contre les attaques antiformalistes[190] et en

[187] Sur la construction après 1945 du discours sur l'émigration intérieure, cf. Beate Marks-Hanssen, *Innere Emigration ? « Verfemte » Künstlerinnen und Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, Dissertation.de, Berlin, 2006, 388 p.

[188] Michael Schneider, *Unterm Hakenkreuz. Arbeiter und Arbeiterbewegung 1933 bis 1939*, Dietz, Berlin, 1999, 1 200 p.

[189] *Heinrich Zille, Berliner Leben : Zeichnungen, Photographien und Druckgraphiken 1890-1914*, Matthias Flügge (dir.), Akademie der Künste, Berlin, Schirmer Mosel, Munich, 2007, 191 p.

[190] L'article d'Orlov de 1951 attaque en effet Zille, ainsi qu'une autre artiste proche de Nagel, Käthe Kollwitz. Otto Nagel est l'un des rares artistes suffisamment puissants pour répondre publiquement à ces injures qu'il juge excessives. Dans un article de *Tägliche Rundschau*, il se livre ainsi à une défense de Kollwitz et de Zille et retrace des frontières que le langage outrancier de l'article d'Orlov avait déplacées à ses yeux. Cf. Otto Nagel, « Die Kunst als Waffe des Volkes » in *Tägliche Rundschau*, 15.02.1951.

1955 il publie une analyse de l'œuvre de Zille, où il reproduit l'ensemble des images de cages d'escalier[191]. La cage d'escalier est chez Zille à la fois un lieu de sociabilité des classes populaires et un refuge pour les mendiants et les prostituées. Dans le pastel de Nagel de 1942, les figures du mendiant, de la mère de famille ou de la prostituée ont disparu, mais le lieu reste, pour un œil averti, peuplé de ces figures sociales.

Cage d'escalier à Märkisches Ufer témoigne également de l'abandon de la simplicité brute et de la platitude que Nagel explorait avant 1933. Il travaille alors principalement avec des pastels. Avec cette technique qui ne lui est pas familière, Nagel s'essaye aux hachures, aux contours estompés, à la superposition des couleurs. La palette se diversifie, sans s'éclaircir pour autant. L'art que Nagel convoque est alors moins celui de Zille, que celui d'un autre portraitiste de Berlin, Adolph Menzel, notamment ses « esquisses à l'huile » (*Ölskizzen*) réalisées entre 1844 et 1848. Les esquisses à l'huile, comme *Cage d'escalier éclairée* de 1848 (fig.20), ont plusieurs caractéristiques : un estompage systématique des formes, la construction d'un point de vue légèrement surélevé et décentré par rapport au spectateur de la scène et surtout une « tectonique labile de l'image »[192], empruntée à Constable, ici visible dans l'équilibre instable entre le pan de mur gris et blanc à gauche, la fenêtre, le plafond jaune et les marches de l'escalier avec leur rampe plongés dans l'obscurité. Autre point caractéristique des esquisses à l'huile, Menzel représente des espaces habités et cependant déserts, à la recherche de la puissance spectrale de lieux comme les cages d'escalier, les balcons ou les échafaudages. Il est probable que Nagel dans un pastel comme *Cage d'escalier à Märkisches Ufer* cherche à adopter la même démarche et à atteindre l'épaisseur spectrale à laquelle les images de Menzel parviennent.

L'intérêt pour le réalisme de Menzel, de l'époque nazie à l'époque socialiste.

Après 1945, alors qu'il est reconnu par le régime communiste, Nagel ne revient pas au réalisme prolétarien des années weimariennes, mais continue sur la voie qu'il trace depuis Menzel. Les multiples maçons qu'il peint alors sont les frères des maçons que Menzel peignait dans les années 1870 et 1880. La peinture d'un ouvrier du bâtiment de 1947 en train de porter des briques[193] et une gouache de Menzel de 1860[194] sont similaires. Dans *Rue de*

[191] Otto Nagel, *Heinrich Zille*, Henschelverlag, Berlin, 1955, 180 p.
[192] L'expression *labile Bildtektonik* est de Claude Keisch. Cf. Claude Keisch et Marie Ursula Riemann-Reyher (dir.), *Adolph Menzel 1815-1905, Das Labyrinth der Wirklichkeit*, DuMont, Cologne, 561 p. (ici p.433).
[193] Otto Nagel, *Steinträger*, huile sur toile, 76x55 cm, possédé avant 1989 par la galerie de l'art socialiste à Potsdam. L'œuvre est reproduite dans : *Otto Nagel : 1894-1967. Gemälde, Pastelle, Zeichnungen*, Nationalgalerie Berlin-Est, Henschelverlag, Berlin, 1984, 190 p. (p.90).
[194] Adolph Menzel, *Zwei Arbeiter in einem Rohbau*, 1860, gouache, 36x22 cm, galerie de Regensburg.

Berlin sous la pluie de 1955 (fig.19), les figures humaines ont réapparu dans le paysage urbain berlinois. Mais elles restent lointaines et forment désormais une file d'attente le long d'immeubles en ruine (quotidien de la population est-allemande jusqu'à la fin des années 1950). Nagel s'essaye à nouveau à l'imitation des esquisses à l'huile de Menzel. Le point de vue est légèrement surélevé. L'équilibre fragile entre les deux côtés de la rue et le point lumineux au loin cherchent l'instabilité de l'image qu'excelle à trouver Menzel. Enfin, le sol humide de la rue au premier plan est identique aux pans de murs peints par Menzel.

À partir du cas de Nagel, on peut donc reconstituer les origines de l'intérêt d'un artiste est-allemand pour le réalisme du dix-neuvième siècle, qui rencontre la volonté d'un Luckás de ressusciter le réalisme bourgeois. Ce n'est pas un intérêt dicté par les autorités politiques socialistes, mais bien davantage le développement d'une évolution artistique, imbriqué dans le contexte historique particulier du nazisme.

La passion est-allemande pour Menzel.

L'intérêt pour Menzel dans la RDA antiformaliste est beaucoup plus ample que l'intérêt d'un Nagel pour les esquisses à l'huile. Alors que, sous le nazisme, Menzel est l'un des « grands maîtres de l'art allemand » en retrait par rapport à d'autres réalistes du dix-neuvième siècle comme Anton von Werner, Wilhelm Leibl ou Franz von Lenbach[195], il prend après 1945 l'une des premières places dans le panthéon des « grands maîtres de l'art socialiste », au point que *La Forge* de 1876 (fig.26) fait figure d'acte fondateur de la peinture sociale allemande. Le tableau est l'une des pièces maîtresses de la galerie nationale de Berlin-Est. La Commission Etatique de l'Art de RDA se livre en 1952 à une véritable bataille administrative afin d'obtenir les droits de reproduction de ce tableau auprès des héritiers ; l'objectif est de diffuser cette image et de faciliter ainsi l'étude du tableau et des très nombreuses esquisses qui l'accompagnent[196]. Le travail d'observation de Menzel dans les usines Borsig à Moabit et dans les forges de Königshütte (aujourd'hui Chorzów) en Silésie, ainsi que son goût pour l'examen méticuleux des machines, des gestes et des visages, sont présentés comme un modèle à suivre. Ce sont les images de Menzel qui sont diffusées dans

[195] Si l'on regarde l'ensemble de la production artistique nazie connue, il est difficile de repérer des appropriations de Menzel. La façon dont Menzel traite les figures du pouvoir (qu'il saisit en train de jouer de la flûte, de monter un escalier ou de monter sur un échafaudage) ne répond probablement pas à l'image de chef politique fort et vigoureux qu'apprécie la peinture nazie. Cf. Mortimer G. Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945 : eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Band I : Malerei A-P*, Grabert, Tübingen, 1991, 496 p. ; Mortimer G. Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945 : eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Band II : Malerei R-Z*, Grabert, Tübingen, 1992, 488 p.

[196] BArch, DR 1 n°5821, Aktennotiz über Menzelreproduktionen (15.02.1952).

les écoles des beaux-arts, afin d'être copiées par les étudiants et afin de contrer les enseignements formalistes.

Une mauvaise histoire de l'art en RDA force le trait en présentant Menzel comme un socialiste qui s'ignorait et passe sous silence le fait que Menzel n'a jamais manifesté la moindre sympathie pour les mouvements socialistes et s'est intéressé à bien d'autres sphères sociales qu'à celle du monde industriel[197]. Mais d'autres travaux est-allemands savent se montrer plus soucieux des vérités historiques et savent mettre en valeur la position sociale et politique singulière de Menzel dans l'Allemagne wilhelmienne[198]. Menzel est certes l'un des peintres au service de la dynastie des Hohenzollern, mais il est aussi un ancien quarante-huitard et un homme qui a eu un parcours social complexe, d'une origine relativement modeste dans le contexte aristocrate et grand bourgeois de la cour de Guillaume II. Ses vues de Berlin n'en font pas un simple portraitiste de la ville, mais révèlent un intérêt pour la représentation des rapports sociaux. Les images d'échafaudages vus depuis les riches appartements[199], celles des ouvriers endormis ou en train de travailler, le motif récurrent et intriguant de la pose de brique[200] sont autant de points qui ont pu rejoindre les préoccupations d'artistes communistes, comme Nagel et d'autres[201].

La rhétorique antiformaliste se targue de défendre « l'héritage national » (*das nationale Erbe*), qui réunit pêle-mêle Dürer, Grünewald, Cranach, Holbein, Menzel, Lenbach et Leibl. Dans cet héritage, Menzel apparaît comme celui qui attire parmi les artistes est-allemands la plus grande attention. Le respect pour les autres grands maîtres n'a rien de comparable avec l'investissement dans les images de Menzel, qui pour certains portent en elles une modernité réaliste et socialiste.

Les règles de l'art (*Machine et homme* de Conrad Felixmüller).

Conrad Felixmüller a un profil bien différent de Nagel et Bruse. Il est aujourd'hui connu pour ses œuvres expressionnistes qu'il réalise entre 1918 et 1924 et sa participation aux mêmes dates au « groupe de Novembre » (*Novembergruppe*), groupe d'artistes

[197] Kurt Liebmann, *Adolph Menzel als Grafiker*, Verlag der Kunst, Dresde, 1955, 25 p.
[198] Wolfgang Hütt, *Adolph Menzel*, Seemann VEB, Leipzig, 1965, 48 p.
[199] Adolph Menzel, *Blick auf dem Fenster auf ein Baugerüst und die Strasse*, non daté, dessin, 26x20 cm, Cabinet des estampes de Berlin. La complexité du motif de la pose de briques est montrée dans Michael Fried, *Menzel's realism. Art and Embodiment in nineteenth-century Berlin*, Yale University Press, Yale, 2002, 313 p.
[200] Adolph Menzel, *Maurer auf dem Bau*, 1875, gouache, 40x26 cm, musée d'Essen.
[201] Walter Besenbruch, « Menzel, der realistische Beobachter der Wirklichkeit seiner Tage » in *Bildende Kunst*, n°4, 1954, p.31-38.

procommunistes qui veulent poursuivre l'agitation de novembre 1918. Au milieu des années 1920, l'adoption d'un style réaliste, l'abandon des visages anguleux et des couleurs expressives par Felixmüller offrent l'un des multiples cas de retour à l'ordre qui abondent en Europe à cette époque[202], à savoir un abandon à la fois des innovations artistiques et des combats politiques (Felixmüller va jusqu'à détruire certaines de ses premières œuvres dans les années 1930)[203]. Dès la fin des années 1920, il veut consacrer toute son énergie à la représentation de la nature et aux règles de l'art. Le parcours est donc d'emblée différent de celui de Bruse ou Nagel, pour qui le réalisme n'a jamais signifié un repli en dehors du politique, bien au contraire. Les créations de Felixmüller en RDA sont intéressantes car elles témoignent d'un cas différent de rencontre avec l'antiformalisme et permettent de saisir des images d'après le retour à l'ordre.

La retraduction du retour à l'ordre.

Felixmüller n'a pas en RDA une position institutionnelle aussi forte que Bruse ou Nagel. Il a quitté le KPD dès 1926 et il s'est depuis tenu à distance des appareils politiques. Sous le nazisme, ses œuvres expressionnistes sont cataloguées comme art dégénéré, ce qui ne l'empêche pas d'appartenir à la Chambre de la Culture du Reich et de demander régulièrement des aides financières auprès des administrations nazies[204]. Le NSDAP le juge en 1941 indépendant (*von eigenbrödlerischer Natur*) mais inoffensif et même fiable (*zuverlässig*)[205]. En 1938, Felixmüller est envoyé en Norvège pour tenir une conférence sur le portrait dans la peinture allemande, d'Holbein à Leibl[206].

Après 1945, il est courtisé par le SED et utilisé comme défenseur du réalisme socialiste. Sa nomination comme professeur de dessin à l'université de pédagogie de Halle-Wittenberg en 1949 participe de la politique de remplacement des professeurs formalistes. La même année, une exposition lui est consacrée au musée Moritzburg de Halle, haut lieu de

[202] Sur la question du retour à l'ordre en Europe, cf. *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture : 1919-1925*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, Saint-Etienne, 1975, 352 p. ; Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, Flammarion, Paris, 1991 (édition originale anglaise 1989), 377 p. ; Virginie Devillez, *Le retour à l'ordre : art et politique en Belgique, 1918-1945*, Dexia, Bruxelles, 2003, 431 p.

[203] De 1919 à 1926, Felixmüller était l'un des expressionnistes du « groupe de novembre » (*Novembergruppe*), ensemble d'artistes très enthousiastes devant la révolution d'Octobre, mais pour qui le communisme signifiait moins l'appartenance à une organisation partisane et combattante, qu'une espérance quasi religieuse en un bouleversement du monde. L'orientation vers une peinture figurative dans les années 1920 correspond à la perte de cette espérance. Cf. Jutta Penndorf, « Revolution und Nostalgie. Zur Replik einer « Vision » Felixmüllers » in Christian Rathke (dir.), *Conrad Felixmüller*, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Neumünster, 1990, 282 p.

[204] LAB A Rep 243-04, n°1977, Akten Conrad Felixmüller (1933-1945).

[205] Ibid., NSDAP Gauleitung Berlin, « Politische Beurteilung », 22.01.1941.

[206] LAB A Rep 243-04, n°1977, Akten Conrad Felixmüller (1933-1945).

collection de *Die Brücke* et *Der blaue Reiter*. Le ministère de l'éducation populaire de Saxe-Anhalt oriente la lecture de l'exposition. « Pour la première fois dans cette institution artistique où tant de directions artistiques s'affrontent depuis la fin du régime hitlérien, sera présenté le parti du réalisme (…). Les images de Felixmüller obligeront les adversaires à reconnaître la force du réalisme » [207]. Felixmüller ne fait rien contre une telle récupération de son art, mais au contraire reprend à son compte la rhétorique antiformaliste. En mai 1950, il écrit une lettre à Max Lingner* où il décrit sa haine du modernisme. Il parle de Halle comme d'une ville infectée d'expressionnisme, de surréalisme et d'abstraction (*diese vom Expressionismus, Surrealismus und den Abstrakten verseuchte Stadt*)[208].

C'est dans ce contexte qu'il réalise en 1951 *Machine et homme* (fig.23), qui est rapidement présentée comme une œuvre maîtresse du répertoire antiformaliste. Felixmüller est soutenu financièrement pendant la création du tableau par l'administration de Saxe pour l'art (*sächsische Landesverwaltung für Kunstangelegenheit*). Par la suite, la peinture est tout d'abord achetée par l'administration d'Erfurt, mais elle est immédiatement rendue à Felixmüller, au motif qu'elle est trop sombre. Elle est alors acquise par Hanns-Conon von der Gabelentz, marchand d'art qui collectionne les peintures de Felixmüller depuis 1932 et qui est à la direction du musée Lindenau à Altenburg à partir de 1945 (à sa mort en 1977 il lègue à ce musée son importante collection de tableaux de Felixmüller).

L'observation du monde industriel.

Dans les archives personnelles de Felixmüller, se trouve un manuscrit qui évoque les visites qu'il effectue dans l'usine de lignite de Neukirchen-Whyra au sud de Leipzig, visites qui ont accompagné la création de *Machine et homme* :

« Dans cet endroit, hommes et espace se rejoignent pour former une seule réalité picturale, une réalité de poussières et d'escarbilles, d'obscurité et de couleurs absentes (*Farblosigkeit*). Les braises sur les grilles de l'alandier, où scintillent des gouttes rouges, violettes et jaunes, s'accordent avec les épaisses fumées bleues. Des rayons du soleil, qui ne demandent qu'à être peints, traversent les fenêtres en briques recuites rouges, étroites et nues : ils percent la vapeur épaisse et rendent l'espace encore plus sombre, plus profond, plus haut et plus étrange (*unheimlich*). C'est précisément la grandeur et le dénuement de l'espace et cette poussière salissante qui déterminent les caractéristiques sociales de l'ouvrier. Le plus

[207] Rundschreiben Nr 4/49 des Ministeriums für Volksbildung, Kunst und Wissenschaft des Landes Sachsen-Anhalt, 1.3.1949, cité dans *Conrad Felixmüller, Werke und Dokumente*, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, Archiv für Bildende Kunst, Nuremberg, 1981, 240 p. (p.174).
[208] AAdK NL Lingner n°IV.B.87, Conrad Felixmüller an Max Lingner (mai 1950).

impressionnant furent les puissantes presses. Devant ces colosses, entourés de machines qui sont en partie dans l'ombre, en partie éclairées par la lumière du jour ou par des lumières artificielles, s'activent les machinistes qui sont couverts de poussière et qui gesticulent plus qu'ils ne parlent à cause du bruit énorme »[209].

De ce texte littéraire dont on ne sait pas à quelle fin il a été rédigé, *Machine et homme* reprend certains points. Par ses tonalités sombres, le tableau aborde l'obscurité et l'absence de couleur (*Farblosigkeit*) dont il est question. Mais le tableau n'est pas la simple illustration du texte. Il n'y a ici ni braises ni gouttes rouges, violettes et jaunes (si ce n'est quelques touches discrètes sur le costume noir du machiniste). Il n'y a ni fumée, ni vapeur. La lumière du jour, qui ne demandait qu'à être peinte, apparaît seulement à l'arrière-plan, sous la forme de touches jaunes, derrière les machines. La lumière ne creuse pas l'espace contrairement à ce qui est écrit. *Sur la soute à charbon* (fig.24), tableau réalisé au même moment mais qui n'a pas eu la postérité de *Machine et homme*, répond mieux à cette attente : il laisse arriver la lumière de l'arrière-plan, le long du chariot qui transporte le charbon. Mais pour l'œuvre principale, *Machine et homme*, Felixmüller décide plutôt de faire des installations industrielles une large oblique qui barre l'espace. Une telle disposition des machines dans l'image n'est pas prévue initialement comme en témoigne une esquisse qui place l'ouvrier et la machine parallèlement (fig.25). Ainsi placées, les deux énormes roues en acier et les nombreuses barres ne laissent pas venir la lumière. Elles apparaissent comme un enchevêtrement inextricable de métal. À la composition canonique et « claire » de *Sur la soute à charbon*, *Machine et homme* préfère une composition plus complexe, un amoncellement métallique alambiqué. Tous les éléments ne sont d'ailleurs pas justifiables ; les trois tiges métalliques qui se recoupent en haut à gauche ressemblent moins à un équipement industriel qu'à une fantaisie de l'artiste.

Gesetzmässigkeit.

Pour l'œuvre maîtresse, Felixmüller s'est placé à la frontière entre l'ordonnancement et le chaos visuel qui ouvre la voie à toutes les expérimentations formelles. Le tableau est très représentatif de la situation au début des années 1950 de certains artistes est-allemands, qui se placent au bord de l'abîme ouvert par les avant-gardes classiques, mais se retiennent de s'élancer dans cet abîme. L'œuvre penche finalement du côté d'une mise en forme, de la construction d'un espace (*Raum* est le mot le plus récurrent dans le manuscrit avec celui

[209] GNM NL Felixmüller, I, B, 620 La date et l'usage qui devait être fait de ce texte ne sont pas précisés.

d'*Harmonie*). L'antiformalisme prend ici le sens d'une mise en forme, d'une lutte contre le chaos que Felixmüller perçoit à la fois dans l'usine et dans l'art du premier vingtième siècle. La pose du machiniste, qui ne s'agite pas contrairement à ce qui est écrit dans le manuscrit, montre que les ouvriers doivent dominer le processus de production. De même, l'artiste doit dominer l'art et donner forme à l'environnement visuel.

Dans les articles que Felixmüller publie au même moment, il met l'accent sur la volonté d'ordre visuel. « L'image chaotique des gestes précipités et des visages endoloris est malheureusement devenu le style de notre époque (…). L'art est ordre – quand il est art (*Kunst ist Ordnung – wenn sie Kunst ist*) »[210]. De même les notes qu'il a laissées à propos de son enseignement à la faculté de Halle insistent sur le respect des règles de l'art. Felixmüller parle moins de lois (*Gesetz*) de l'art que de régularités (*Gesetzmässigkei*t). La recherche de *Gesetzmässigkeit* est en permanence liée à une recherche de réalisme. D'après ses notes de cours, Felixmüller déclare à ses étudiants : « nous nous efforçons à travers la représentation d'objets visibles de rester fidèles aux objets, d'atteindre l'objectivité des choses (*Sachlichkeit und Objektivität der Dinge*) »[211].

L'espace ordonné de l'usine.

La représentation des presses dans *Machine et homme* ne peut manquer de faire penser à *La Forge* de Menzel, dont nous avons dit l'importance en RDA (fig.26). Or, au même moment où Felixmüller maintient l'ordre visuel dans les usines de Neukirchen-Whyra, des historiens d'art est-allemands s'emploient à montrer comment Menzel aurait été soucieux d'ordre et de clarté dans son tableau gigantesque. L'étude de Konrad Kaiser de 1953 sur le tableau de 1876 met en effet l'accent sur deux points[212]. D'une part l'incroyable diversité des situations représentées : plusieurs travailleurs sont aux différents postes de l'opération complexe du laminage, un ouvrier tire un chariot de charbon, tandis que d'autres sont en train de se laver ou de manger. D'autre part, Kaiser analyse la construction de l'espace (*Raumillusion*) dans l'usine. L'espace construit par Menzel est irréel, dans la mesure où il n'est pas possible que toutes les opérations industrielles qu'il décrit ici se déroulent dans un espace somme toute aussi petit. À la différence des peintures industrielles des années 1850-

[210] Conrad Felixmüller, « Zur Malerei » in *Der Dreiklang, Blätter für Kunst, Kultur und Literatur* (1948), cité dans *Conrad Felixmüller, Werke und Dokumente*, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, Archiv für Bildende Kunst, Nuremberg, 1982, 240 p. (p.173).
[211] GNM NL Felixmüller n°I, B, 5, Rede « Wissenschaft – lehre - Bildung » (non daté).
[212] Konrad Kaiser, *Adolph Menzels Eisenwalzwerk*, Henschelverlag, Berlin-Est, 1953, 132 p. Kaiser n'est pas du tout intéressé par l'opération de laminage, le point étincelant qu'elle constitue au centre de l'image et l'absorption des ouvriers par ce point, contrairement à Michael Fried. Cf. Michael Fried, *Menzel's realism. Art and Embodiment in nineteenth-century Berlin*, Yale University Press, Yale, 2002, 313 p.

1860, qui divisent en plusieurs petites vignettes les différentes phases du processus industriel, l'œuvre de Menzel concentre de façon irréaliste toutes les opérations en un seul lieu. Kaiser s'interroge donc sur le problème de la composition de l'ensemble (*Verhältnis zum Bildganzen*). « Menzel parvient à donner l'impression d'un espace uni essentiellement grâce à la partie supérieure de l'image : les tiges et les barres sont les lignes de fuite rendues visibles »[213]. Le tableau comblerait donc une des principales attentes de l'antiformalisme, exprimées entre autre par Luckás : l'unité de l'image. Il y aurait donc une commune préoccupation entre le réalisme de Menzel lu par l'histoire de l'art communiste et le réalisme de Felixmüller : mettre en ordre un espace qui est menacé par l'éclatement.

Les différentes sources de l'antiformalisme.

Dans chacun des trois exemples retenus, les affinités avec la rhétorique des campagnes antiformalistes s'expliquent par des raisons différentes. L'antiformalisme du portrait de Bruse se nourrit d'un attachement au portrait naturaliste qui a une résonance politique toute particulière. Celui du paysage urbain de Nagel se nourrit d'une confrontation avec le réalisme du dix-neuvième siècle. Celui du portrait de Felixmüller se nourrit du respect pour l'ordre de l'art. À travers l'examen de trois œuvres, se dessinent différentes voies vers l'antiformalisme, chacune ayant ses lacets et ses détours. Mais dans les trois cas, le chemin vers l'antiformalisme a été parcouru bien avant 1945, dès la période weimarienne chez Felixmüller, pendant la période nazie chez Bruse et Nagel. Lorsque le régime communiste se met en place et que les campagnes antiformalistes se font de plus en plus pressantes, ces artistes sont prédisposés à s'approprier la cause antiformaliste, même si le sens qu'ils lui donnent est différent de celui que lui donnent les politiques culturelles. Pour tous, il y a bien une juste thèse de l'antiformalisme, comprise à chaque fois différemment, ce qui donne différentes inflexions au réalisme socialiste.

Remarquons par ailleurs que les artistes ne se définissent pas contre des artistes abstraits, mais contre d'autres artistes figuratifs : Bruse contre Schlemmer, Nagel contre la peinture nazie qui l'a entouré, Felixmüller contre sa propre création expressionniste antérieure. La question antiformaliste est interne à la peinture figurative, et ne concerne que marginalement l'opposition avec la peinture abstraite (l'opposition entre le réalisme et l'abstraction est donc propre au langage politique). L'antiformalisme des discours politiques et l'antiformalisme des œuvres ne sont pas identiques.

[213] Konrad Kaiser, *Adolph Menzels Eisenwalzwerk*, Henschelverlag, Berlin-Est, 1953, 132 p. (p.34).

L'analyse des trois tableaux pourrait être complétée par celles d'autres œuvres canoniques du réalisme socialiste de RDA, comme *Discussion autour du plan* d'Horst Strempel de 1949[214], *Comité de la maison de la paix* de Rudolph Bergander de 1952, ou encore *Honorez nos maîtres anciens* de Hanns Mayer Foreyt de 1953[215]. Tout aussi fructueux serait l'examen des parcours des réalistes socialistes d'autres démocraties populaires, comme Maxy à Bucarest, Andrzej Wróblewski à Cracovie ou Tibor Cernus à Budapest.

La réflexion sur l'antiformalisme à partir d'images étrangères.

La doctrine jdanovienne veut que chaque démocratie populaire « perpétue l'héritage réaliste national » et combatte le « cosmopolitisme ». Par là, l'URSS veut enfermer chacun des pays satellites dans un dialogue unique avec elle. La référence à un art « national dans sa forme et socialiste dans son contenu » doit permettre de conjuguer chauvinisme national et allégeance à l'URSS. Le premier point que nous examinerons ici est donc celui de la réception de l'art soviétique en RDA, afin d'appréhender, au-delà des discours officiels, ce qui est à l'époque réellement perçu et repris du grand frère soviétique.

Mais, dans un second temps, nous verrons que la prétention de l'URSS à être le seul partenaire échoue dès le départ. La réflexion sur l'antiformalisme se fait en RDA à partir d'images produites dans d'autres pays que l'URSS. Nous avons été incité à travailler sur ce point grâce à la lecture de recherches récentes à propos de la Pologne du début des années 1950[216] ; ces recherches montrent le rôle majeur du réalisme socialiste venu de l'Ouest dans la

---

[214] Gabriele Saure, *« Nacht über Deutschland » : Horst Strempel – Leben und Werk*, Argument Verlag, Hambourg, 1992, 376 p.

[215] Eckhart Gillen propose de comprendre ce tableau en comparaison avec *Ein Kritiker* de Wilhelm Leibl de 1867. Cf. Eckhart Gillen, *Das Kunstkombinat DDR, Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, DuMont, Cologne, 2005, 180 p. (ici p.24).

[216] Cf Katarzyna Murawska-Muthesius, « How the West corroborated Socialist Realism in the East : Fougeron, Taslitzky und Picasso in Warsaw » in *Biuletyn Historii Sztuki*, n°65-2, 2003, p.303-329. Cette analyse a conduit le Musée National de Varsovie à sortir des réserves sa collection d'art d'après-guerre en 2007. Cf. Katarzyna Nowakowska-Sito, *Galeria sztuki XX wieku. Odsłony Kolekcji 1945-1955*, Musée National de Varsovie, Varsovie, 2007, 109 p. « Une partie méconnue de notre collection des années 1940 et 1950 concerne les œuvres d'artistes liés au mouvement communiste en Europe de l'Ouest, dont l'œuvre était l'expression de leur engagement dans la lutte des classes. Certains […] ont été en lien avec les mouvements de résistance pendant la Seconde Guerre Mondiale. Ils ont acquis par là une popularité considérable dans les pays est-européens après 1945. Présents dans de nombreuses expositions, ils accroissaient la légitimité du réalisme socialiste. Le Musée National de Varsovie possède quelques-unes de ces œuvres, dont les plus importantes ont été faites par des Italiens, Renato Guttuso, Gabriele Mucchi, Guiseppe Zigaina, et des Français, André Fougeron et Boris Taslitzky. Très curieusement il n'y a pas ici d'artistes soviétiques. Il faut être attentif à cette importation de la doctrine du réalisme socialiste par l'Ouest, un phénomène que la recherche en histoire de l'art a jusqu'ici ignoré. » (p.48). Le catalogue ne précise pas qui était responsable des achats, mais il fait des rapprochements convaincants entre un tableau de Renato Guttuso et un tableau du Cracovien Andrzej Wróblewski. Il montre l'évident mimétisme entre d'une part *Nature morte avec une lampe de mineur* d'André Fougeron de 1950, tiré de

légitimation et la construction du réalisme socialiste en Pologne. La question mérite d'être posée pour la RDA. Il s'agit donc de reconstituer ce que la scène artistique est-allemande perçoit de l'histoire de l'art communiste dans l'ensemble de l'Europe communiste d'après-guerre[217].

L'antiformalisme jdanovien, un modèle imposé mais désinvesti.

La peinture soviétique est présentée comme un modèle à suivre et exporte une certaine façon de comprendre l'antiformalisme face à laquelle les Allemands de l'Est sont obligés de prendre position[218].

Le modèle soviétique, une référence obligée.

Il est bien connu que les Soviétiques occupent le devant de la scène artistique pendant cette période[219]. Nous l'avons dit, la presse d'art est-allemande consacre une grande place à l'art soviétique. La maison de la culture de l'Union Soviétique, construite dès février 1947 au cœur de Berlin-Est, multiplie les expositions d'artistes soviétiques ; en 1947, elle fait venir par exemple le célèbre tableau d'Alexandre Deïneka, *La Défense de Petrograd* de 1928 (fig.27). Des pratiques sont directement transposées d'Union Soviétique en Allemagne de l'Est, comme en témoigne l'exemple de la « lettre de Nachterstedt » de 1955, lettre ouverte qu'une brigade ouvrière de Nachterstedt en RDA est censée avoir écrite pour rappeler aux artistes leurs devoirs et qui est en réalité une traduction mot à mot d'une lettre parue dans un journal soviétique de 1954[220]. La création d'une union des artistes en 1950 est souvent présentée comme un signe supplémentaire d'appropriation du modèle soviétique, nous

---

la série « Le pays des mines », exposé à Varsovie et acheté par le musée en 1952, et d'autre part *Nature morte avec le quotidien Trybuna Ludu* du Polonais Zygmunt Radnicki, réalisé quelques mois après l'exposition du tableau de Fougeron.

[217] Un panorama de cet art est donné dans *L'art en Europe. Les années décisives 1945-1953*, Musée d'art moderne, Saint-Etienne, 1987, 326 p. ; *Menschenbilder. Figur in Zeiten der Abstraktion (1945-1955)*, Kunsthalle Mannheim, 1999, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1998, 352 p.

[218] Sur l'exportation du modèle soviétique dans l'ensemble de l'Europe, cf. Antoine Baudin, « Why is Soviet painting hidden from us ? Zhdanov art and its international relations and fallout 1947-1953 » in Evgeny Dobrenko (dir.), *Socialist Realism without shores*, Duke University Press, Durham and London, 1997, 369 p. (p.227-257).

[219] Paul Kaiser, « Leitbild und Geltungskunst. Kulturtransfer zwischen UdSSR und DDR am Beispiel von sowjetischen Ausstellungen und der Sammlungspolitik in Dresden » in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden,* n°34, 2008, p.107-121 ; Jan C. Behrends*, Die erfundene Freundschaft. Propaganda für die Sowjetunion in Polen und in der DDR (1944-1957)*, Böhlau, Cologne, 2005, 438 p. ; Wolfram Eggeling et Anne Hartmann, *Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945-1953,* Akademie Verlag, Berlin, 1998, 426 p.

[220] Annette Schuhmann, *Kulturarbeit im sozialistischen Betrieb. Gewerkschaftliche Erziehungspraxis in der SBZ/DDR 1946 bis 1970*, Böhlau, Cologne, 2006, 318 p. (p.193).

reviendrons sur ce point dans le chapitre suivant. Enfin l'art du grand frère est le seul autorisé à être appelé modèle (*Vorbild*). À l'été 1953, une grande exposition des « chefs d'œuvre » de la galerie Tretiakov de Moscou et du musée russe de Leningrad est présentée au musée de Pergame à Berlin, puis à l'Albertinum à Dresde[221]. Les visiteurs peuvent alors voir par exemple la toile qui a reçu le prix Staline en 1952, *Séance du présidium de l'Académie des sciences d'URSS* de 1951 de Vasilij Prokof'evich Efanov (fig.28). La troisième exposition nationale de Dresde en 1953 s'emploie à reproduire ce modèle ; c'est la seule des dix expositions nationales que la RDA ait connues de 1946 à 1988 à ne pas être supervisée par un jury composé d'artistes, mais par des fonctionnaires du ministère de la culture.

Un modèle désinvesti.

Mais il faut insister sur le fait que l'exposition nationale de 1953 est un événement isolé, loin d'être représentatif de l'ensemble de la production est-allemande et jugé par une grande partie du monde artistique est-allemand comme un échec[222] ; la quatrième exposition nationale n'a lieu qu'en 1959 et bien peu d'artistes de la troisième exposition sont alors sélectionnés à nouveau. Les expressions de défiance face à l'art soviétique sont fréquentes. En avril 1953, un membre du parti à Halle écrit ainsi : « le travail du camarade peintre F. n'est pas assez combatif envers les formalistes. Alors que le camarade F. est l'un des rares à avoir pu étudier lui-même l'art soviétique en Union Soviétique, il ne fait rien pour transmettre ses expériences et n'en fait pas la base de son propre travail »[223]. En 1956, lorsque le parti réalise une enquête sur l'opinion des artistes de Dresde concernant les peintres soviétiques[224], il arrive à la conclusion que la peinture est l'objet d'un rejet unanime ; seuls les réalistes atypiques de l'entre-deux-guerres, Petrov-Vodkin et Deïneka, sont cités comme des artistes intéressants. Il apparaît que *La Défense de Petrograd* a profondément marqué, c'est l'une des images fréquemment copiées par les étudiants en art et par les amateurs pendant toute l'histoire est-allemande (fig.98). La popularité de l'image de Deïneka en RDA peut tenir à sa proximité formelle avec la peinture célébrant la guerre de libération de 1813 que Ferdinand Hodler réalise en 1908 et qui se trouve à l'université de Jena[225].

---

[221] *Sowjetische und vorrevolutionäre russische Kunst*, Verlag der Kunst, Dresde, 1953, 94 p.
[222] Même un artiste très orthodoxe comme Fritz Tröger* critique publiquement la troisième exposition nationale. SLUB, Mscr.Dres.App. 2477 n°1127, Referat gehalten auf den Bezirksvollversammlung des VBK (22.04.1953).
[223] LHASA SED Bezirksleitung n°IV/2/3/37 Stellungnahme des Sekratariats der Bezirksleitung der SED Halle zur Lage in der bildenden Kunst im Bezirk (09.04.1953).
[224] HStA SED Bezirksleitung Dresden, n°057, « Meinungen der jungen Künstler » (1956).
[225] Ferdinand Hodler, *Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg 1813*, 1908, huile sur toile, 358x546 cm, université Friedrich Schiller de Jena.

De multiples raisons peuvent expliquer le peu d'investissement dans ce modèle. Tout d'abord, à l'intérieur d'une société marquée par l'occupation militaire soviétique et les démantèlements d'usines, l'art soviétique reste perçu comme l'art des vainqueurs et des occupants. Le monde de l'art est-allemand garde plus spécifiquement le souvenir de la confiscation des collections d'art, notamment la prestigieuse collection du musée de Dresde, qui n'est restituée qu'à partir de 1955[226]. L'examen des expositions soviétiques en RDA dans les années 1950 montre une autre faille du modèle soviétique : le modèle est porté par des peintres soviétiques qui sont sans grande originalité et qui sont peu connus. Ils exposent quelques toiles avant de disparaître du paysage artistique. Dans un monde de l'art encore attaché aux notions d'individualité et de parcours artistiques, le modèle soviétique apparaît comme une série de noms inconnus produisant un art uniforme[227]. Les artistes est-allemands qui imitent le modèle soviétique subissent le même sort ; ceux de la troisième exposition nationale sont pour une large part des inconnus, brutalement promus et retournant ensuite dans l'anonymat.

En outre, la connaissance que les Allemands ont de l'art soviétique se réduit à l'art montré en RDA. Entre 1933 et 1945, peu de peintres allemands ont passé leur exil en URSS ; le seul plasticien exilé en URSS et revenu en RDA est le sculpteur Willi Lammert, qui, pendant son exil, n'a aucun contact avec les artistes soviétiques et se trouve déplacé de force en 1941 en République tatare[228]. Dans les premières années du régime, peu d'artistes font alors le déplacement vers l'URSS. Seuls les critiques d'art est-allemands ont en réalité une connaissance approfondie de l'art soviétique, mais ils sont engagés dans les enjeux doctrinaires de la critique que nous avons évoqués. Ce qui a pu être fait d'intéressant dans les ateliers soviétiques n'a pas été vu par la plupart des Allemands de l'Est, qui gardent une vision assez lointaine de l'art soviétique.

Une raison supplémentaire, qui ne doit pas être sous-estimée, est économique : l'URSS n'achète pas d'œuvres dans les pays satellites. Un artiste est-allemand ne peut espérer voir une de ses œuvres achetée par l'URSS. L'URSS apparaît plus comme un pillard que comme un client généreux. Ce sentiment perdure pendant longtemps, comme en témoigne une

[226] Hans-Peter Lühr (dir.), *Rückkehr der Kunst. Dresden 1956/1958*, Dresdner Geschichtsverein, Dresde, 2006, 100 p. Le retour d'objets d'art des Etats-Unis vers Berlin-Ouest et la constitution du pacte du Varsovie expliquent la décision de Moscou de rendre les objets confisqués en 1945.
[227] Il y a quelques exceptions, quelques « grands noms » soviétiques, comme la sculptrice Vera Moukhina ou le peintre Alexandre Gerassimov, qui est cependant honni en RDA (comme en URSS) pour son stalinisme zélé.
[228] Sur l'expérience d'exil de Lammert, cf. Andreas Schätzke, *Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR*, Reimer, Berlin, 1999, 279 p.

lettre de 1960 du FDGB réclamant le retour d'un tableau qu'il a prêté à Moscou et qu'il ne voit pas revenir ; le FDGB demande à l'URSS de payer le tableau si elle veut le garder[229].

Mais la principale cause de rejet se trouve dans l'esthétique même de l'art soviétique montré en RDA. C'est le réalisme stalinien d'après 1945, différent du réalisme de la grande terreur et de la grande guerre patriotique qui est par ailleurs loin de faire l'unanimité à l'intérieur de la scène artistique soviétique[230]. Quelles sont les caractéristiques de cet art jdanovien représenté par le tableau d'Efanov ? Il est difficile d'éviter le terme d'académisme pour parler de ces toiles. La peinture utilise le dessin naturaliste afin de multiplier les détails et les personnages, qui sont tous individualisés. Elle privilégie les couleurs chaudes et une lumière chatoyante qui entoure chaque figure, ce qui dans certains tableaux prend la forme d'une véritable sensualité plastique[231]. Cette luminosité doit matérialiser l'optimisme, valeur cardinale du jdanovisme. La peinture privilégie également une composition simple : dans le tableau d'Efanov, tous les académiciens regardent ce qui est exposé à droite. Mais ce qui est caractéristique de cette peinture est le rôle majeur donné à l'image des grands dirigeants politiques : ici les bustes de Lénine et Staline, à gauche, surplombent la scène et équilibrent la composition[232].

C'est essentiellement cette concentration sur le pouvoir et sur un certain type de rapport au pouvoir qui éloigne les Allemands de l'Est dans le modèle soviétique. Une discussion entre des artistes à Weissensee en janvier 1961 est de ce point de vue révélatrice. La discussion est organisée par le Kulturbund et rapportée par un fonctionnaire de l'administration de Berlin[233]. Les artistes parlent « de la mauvaise qualité de l'art soviétique, qui est considérée par tous comme un naturalisme académique plat, un art du dix-neuvième siècle, un art à la manière d'Anton von Werner ». La référence à Anton von Werner (1843-1915) est significative, le choix ne saurait être un hasard (le nom de Menzel n'est pas évoqué). Von Werner est resté dans les mémoires comme le peintre de la proclamation de

[229] SAPMO DY 34 n°1218, FDGB Bundesvorstand an das Ministerium für auswärtige Angelegenheiten (22.01.1960).
[230] Matthew Cullerne Bown décrit les divisions entre artistes réalistes et les évolutions en URSS. Cf. Matthew Cullerne Bown, *Socialist realist painting*, Yale University Press, New Haven, 1998, 506 p.
[231] C'est ce que montre Alla Efimova à partir du tableau bien connu *Lettre du Front* d'Alexandre Ivanovitch Laktionov (1947). Cf. Alla Efimova. « To Touch on the raw. The aesthetic affections of socialist realism » in *Art Journal*, vol.56, n°1, 1997, p.72-82.
[232] Le travail sur l'image des responsables politiques a pu être analysé comme une rhétorique visuelle d'inspiration chrétienne visant à donner le sentiment d'une apparition incréée, de figures acheiropoïètes, qui insufflent la vie à toute réalité qui les entoure. Cf. Antoine Baudin et Leonid Heller, « L'image prend la parole. Image, texte et littérature durant la période jdanovienne » in Wladimir Berelowitch et Laurent Gervereau (dir.), *Russie-URSS 1914-1991, changement de regards*, Collection des publications de la BDIC, Nanterre, 1991, 304 p. (p.140-148).
[233] LAB, Magistrat von Berlin Abteilung Kultur, C Rep 121, n°140, rapport sur la discussion au sein du Kulturbund de Weissensee (31 janvier 1961).

l'Empire en 1871 et du pouvoir bismarckien (fig.29)[234]. Grand défenseur de l'Académie des Arts prussienne, il a créé un réalisme hiératique, une peinture du et de pouvoir, qui définit une conception de la politique, lointaine et inaccessible, centrée sur des « grands hommes » engagés dans des rituels politiques. Vu de RDA, l'antiformalisme jdanovien apparaît comme la réactivation de cette manière d'articuler art et politique. Il rebute ainsi les Allemands de l'Est autant par son esthétique que par la politique que contient cette esthétique.

Le dédain face au grand frère soviétique.

À propos de la discussion à Weissensee de 1961, le fonctionnaire continue ainsi son rapport : « le peintre [est-allemand] Ronald Paris, bien qu'il ait assisté à la grande exposition de l'art russe à Moscou en 1960, n'a pas démenti ces mensonges inouïs [sur la mauvaise qualité de l'art soviétique]. J'étais moi-même à l'exposition de Moscou et j'ai souligné qu'on ne pouvait pas parler ainsi de l'art soviétique, que seules quelques peintures contredisaient les progrès généraux du réalisme socialiste. C'est seulement alors que Paris finit par admettre avoir vu beaucoup d'excellentes peintures ». Sans que l'on sache si Paris cède à la pression ou s'il juge qu'il y avait véritablement des œuvres intéressantes à Moscou, on peut néanmoins en conclure que s'est formé en RDA un consensus sur la piètre qualité de l'art soviétique. L'hostilité face au réalisme stalinien du début des années 1950 a durablement éloigné les artistes de toute production venant de l'URSS, y compris chez des artistes communistes comme Ronald Paris. Lors du vernissage d'une exposition à Potsdam consacrée à Janusc Kaszmarski, un artiste polonais qui a étudié en URSS en 1950-1951, le fonctionnaire du SED rapporte : « le camarade Kaszmarski a dû prendre position pour justifier son rapport à l'URSS et à l'art soviétique. C'était nécessaire car les camarades est-allemands prétendaient qu'il était bien surprenant que quelqu'un qui a étudié l'art à Leningrad sache peindre de façon aussi intéressante et moderne »[235].

[234] Peter Paret, *Kunst als Geschichte : Kultur und Politik von Menzel bis Fontane*, Beck, Munich, 1990, 258 p. ; Thomas W. Gaehtgens, *Anton von Werner, die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches. Ein Historienbild im Wandel preussischer Politik*, Fischer, Francfort sur le Main, 1990, 97 p. Werner a créé plusieurs versions de la proclamation de l'Empire, qui définissent chacune de façon différente la puissance de la Prusse. La première de 1877 et la deuxième de 1882 ont été détruites en 1945. La troisième version de 1885 insiste particulièrement sur le rôle personnel de Bismarck. La comparaison avec Menzel et son *Krönung Wilhelm I. in Königsberg im Jahre 1861* (1861) s'impose. Menzel reste un observateur de la réalité prosaïque (même lorsque le sujet de l'image est un rituel politique), alors que Werner cherche à élever la réalité au rang d'image historique.

[235] BHLA, SED Bezirksleitung Potsdam C Rep 530 n°3237, Stellungnahme zur polnischen Ausstellung in Potsdam und zur Auftragspolitik (sans date).

Comment le réalisme venu de l'Ouest consolide l'antiformalisme en RDA.

Les transferts verticaux d'URSS vers la RDA apparaissent ainsi limités, malgré les injonctions politiques. En revanche on observe de multiples transferts horizontaux entre la RDA et d'autres pays situés à l'Ouest du rideau de fer ou en dehors des blocs. Nous nous concentrerons ici sur les deux principaux pays concernés, l'Italie et le Mexique ; nous ne traiterons pas les relations plus épisodiques avec les artistes communistes français[236], belges[237] et britanniques[238]. C'est dans l'art communiste des périphéries du bloc soviétique que les Allemands de l'Est trouvent les points de comparaison qui les satisfont le mieux.

Le prestige du realismo.

La RDA devient rapidement familière des œuvres du *realismo*, qui vient essentiellement de Rome, Milan et Venise et dont le principal représentant est Renato Guttuso. Achats, déplacements des personnes et discours critiques construisent des relations culturelles solides dès les années 1950[239].

L'achat d'œuvres italiennes commence dès 1949, lorsque l'Académie des Arts de Berlin-Est fait l'acquisition d'*Occupation des terres incultes en Sicile* de Guttuso (fig.30). Le tableau de Guttuso renvoie à l'actualité immédiate des mouvements sociaux en Sicile[240]. Afin qu'il soit vu du plus grand nombre, l'Académie le prête au musée de Dresde, qui l'expose jusqu'en 1989. Le tableau est au centre de l'exposition internationale d'art à Berlin-Est en 1951, organisée dans le cadre du troisième festival mondial de la jeunesse. Cette toile de 2,7 sur 3,5 mètres domine alors les œuvres de tailles beaucoup plus restreintes venant d'Irak, d'Iran, du Nigeria, du Chili, de Bulgarie, des Pays-Bas, de Hongrie, de Roumanie, du Canada, du Mexique, du Danemark, de Pologne, de Belgique, de Norvège, de France, du Vietnam, de Suède, d'Autriche, de Finlande, d'Indonésie et du Japon (l'art soviétique est significativement exposé à part)[241].

---

[236] Nous reviendrons sur le cas de la réception d'André Fougeron en RDA dans le chapitre 9.
[237] La réception de Frans Maserell et de Roger Somville à l'Est est un sujet d'étude encore en friche.
[238] La faiblesse du parti communiste anglais par rapport à ses voisins français, italiens et belges n'a pas empêché l'essor d'une production artistique réaliste et la participation d'artistes anglais au débat. Cf. James Hyman, *The Battle for realism. Figurative art in Britain during the Cold War 1945-1960*, Yale University Press, New Haven et Londres, 2001, 272 p.
[239] Magda Martini, *La cultura all'ombra del muro : relazioni culturali tra Italia e DDR (1949-1989),* Il Mulino, Bologne, 2007, 463 p. L'étude montre que les échanges culturels deviennent de plus en plus importants de 1949 à 1989, alors même que les points de conflit entre le SED et le parti communiste italien se multiplient.
[240] Le mouvement d'occupation des sols fait suite aux décrets Gullo de 1944, qui autorisent les paysans à s'emparer des sols inutilisés. Le mouvement connaît deux grands vagues en 1946-1947 puis en 1949-1950.
[241] *Internationale Kunstausstellung Berlin 1951*, Deutsche Akademie der Künste, Berlin-Est, 1951, 129 p.

Des artistes est-allemands font le déplacement jusqu'en Italie : en 1953 Waldemar Grzimek et Wolfgang Frankenstein partent en Italie et ramènent des estampes qui sont exposées en novembre et décembre 1953 à Berlin-Est. Dans la presse est-allemande, ils évoquent les débats de la revue *Realismo*, notamment les débats autour de l'exposition Picasso à Rome et à Milan[242]. Willi Sitte relate également son voyage en Italie en 1957[243]. Si des Allemands voyagent en Italie, des Italiens se rendent également en RDA. L'artiste le plus courtisé, Guttuso, y vient rarement, il se rend plus fréquemment en URSS[244], créant ainsi un réseau complexe d'échanges au sein de l'Europe communiste. En RDA, le peintre italien le plus présent est Gabriele Mucchi*, peintre milanais qui vit plusieurs années en RDA et qui est professeur à Berlin-Est et à Greifswald de 1956 à 1963. Il est l'un des rares artistes communistes à avoir une carrière véritablement internationale, entre l'Italie et la RDA, et dont les tableaux sont achetés par chaque démocratie populaire – *L'ouvrier tué* (fig.32) est par exemple acheté par le musée national de Varsovie. Parce qu'il représente la réalité capitaliste, Mucchi est autorisé à montrer la violence et la souffrance et, dans le cas d'*Ouvrier tué*, à écraser les figures réunies autour du travailleur mort. Dans cette image, toutes les figures subissent les fortes contraintes du cadre, soumises à l'horizon que forment quatre minces bandes de couleurs, pressées dans l'espace exigu occupé par le cadavre, les bicyclettes à terre et la femme en pleure, elles sont néanmoins unies par la résolution à l'action dans une situation de violence sociale. Le *realismo* a pour avantage d'être autorisé à parler de la question de l'énergie et de la volonté politique, problème que le modèle jdanovien escamote dans son idolâtrie pour les figures politiques. C'est la façon de capter l'âpreté de la lutte de classe qui a pu faire la force des réalistes italiens à l'Est. Par cette âpreté, ils construisent une contemporanéité, un rapport au présent et au réel qui échappe au réalisme stalinien.

Enfin la RDA donne au *realismo* une légitimité critique : c'est en RDA qu'est publiée en 1956, en allemand, la première étude sur Guttuso, écrite par le Britannique John Berger[245]. John Berger replace les œuvres de Guttuso dans la perspective antiformaliste. Selon lui, l'art de Cézanne, de Seurat, des cubistes et des expressionnistes ont été des expérimentations faites en laboratoire, qui doivent maintenant être confrontées aux réalités sociales, comme le fait Guttuso lorsqu'il peint les paysans siciliens révoltés. De cette confrontation avec la réalité naîtrait l'infléchissement vers le réalisme et l'antiformalisme. Toute la question de

[242] Waldemar Grzimek, « Bericht von einer Italienreise » in *Bildende Kunst*, n°2, 1954, p.50-57.
[243] Willi Sitte, « Gedanken nach einer Italienreise » in *Bildende Kunst*, n°1, 1957, p.53.
[244] *Guttuso e i suoi contemporanei russi. Dal realismo sociale al realismo socialista*, Museo della Arti – Palazzo Bandera, Busto Arsizio, 1995, 296 p.
[245] John Berger, *Renato Guttuso*, Verlag der Kunst, Dresde, 1957, 91 p.

l'antiformalisme se trouve résumée dans le passage entre deux images de Guttuso qui ont le même sujet : *Marseillaise paysanne* de 1947 (fig.31), achetée par le musée Szépmüvészeti de Budapest, et *Occupation des terres incultes de Sicile* (fig.30)[246]. Dans le premier cas, les corps sont géométrisés et désarticulés, à l'image des bras de l'enfant au premier plan ; au-dessus de la main gauche de l'enfant et de la main droite du personnage féminin au centre est dessiné par exemple un trapèze que rien ne justifie, ce qui n'est plus le cas dans le tableau de 1949. Dans le tableau de 1949 en effet, les figures, le paysage de collines et les objets comme la charrette ou le drapeau rouge ne sont pas géométrisés ; chaque élément, chaque vêtement, chaque visage est plutôt cloisonné, isolé des éléments voisins par le dessin et les couleurs. Le désir de formalisation, que les avant-gardes classiques de la première partie du vingtième siècle ont pu susciter, est ici à la fois satisfait et contenu. Cette deuxième version est elle-même une réponse aux injonctions politiques du parti communiste italien et notamment aux condamnations des néo-cubistes par Togliatti en 1948 après l'exposition au Palazzo re Enzo de Bologne[247]. C'est bien un manifeste antiformaliste que l'Académie des Arts est-allemande acquiert en 1949.

À l'encontre d'une tentation historiographique qui voudrait faire des artistes italiens les acteurs d'une libéralisation de la scène artistique est-allemande, il faut insister sur le fait que ces artistes alimentent le débat antiformaliste plus qu'ils ne le remettent en cause. Mucchi saisit souvent l'occasion d'affirmer publiquement son attachement à l'antiformalisme[248]. Dans un article de 1955 publié dans *Bildende Kunst*[249], il reprend les griefs contre l'art de la première partie du vingtième siècle, qui se complaît « dans le domaine de la forme pure » et qui « change uniquement l'aspect extérieur des choses et non pas la substance intérieure ». Il conclut en affirmant que le réalisme doit rester « le combat contre tout maniérisme et tout formalisme »[250]. Les positionnements politiques et artistiques des peintres du *realismo* sont en

[246] En Italie, le passage d'un tableau à l'autre est perçu différemment, il est vu comme une nationalisation de la question sociale. Alors que la version de 1947 fait référence à une tradition révolutionnaire européenne (par la référence du titre à la *Marseillaise* et par le mouvement de la femme au centre, nouvelle liberté guidant le peuple), la version de 1949 situe géographiquement l'action. Cf. Lara Pucci, « Terra Italia : the peasant subject as site of national and socialist identities in the work of Renata Guttuso and Giuseppe de Santis » in *Journal of the Warburg and Courtaultd Institutes*, n°71, 2008, p.315-334.

[247] Ibid., p.319.

[248] Melanie Ehler et Matthias Müller (dir.), *Wirklich… wahr. Gabriele Mucchi und die Malerei des Realismus*, Lukas Verlag, Berlin, 2006, 286 p.

[249] Gabriele Mucchi, « Thema und Inhalt im Realismus » in *Bildende Kunst*, n°5, 1955, p.323-326.

[250] Cet attachement à l'antiformalisme, comme celui de Bruse, Nagel et Felixmüller, a sa propre généalogie, il a ses origines dans la confrontation avec le *Novecento* des années 1920 et avec la revue milanaise *Corrente* à partir de 1938. Les origines du *realismo* ont fait l'objet de recherches universitaires en RDA dans les années 1980. AAdK VBK Zentralvorstand n°5280, Petra Gottschling, *Die « Realismo »-Bewegung in der italienischen Malerei der fünfziger Jahre. Gestaltungstheoretische Untersuchung zur Entwicklung einer progressiv-*

outre très orthodoxes. Gabriele Mucchi est l'un des rares peintres reconnus à accepter de représenter la révolte du 17 juin 1953 comme le pouvoir est-allemand souhaite la voir, à savoir une tentative de putsch fasciste, nous y reviendrons (fig.68). L'exemple étranger est enfin souvent utilisé par les autorités est-allemandes pour rappeler à l'ordre les artistes. C'est ainsi qu'en 1955, lorsque le conseil de district de Dresde se trouve en conflits avec les artistes est-allemands, il se légitime en citant les propos de Togliatti lors du vernissage d'une exposition à Bologne : « Ces images sont incompréhensibles et étrangères à ceux pour qui vous voulez peindre. Vous êtes dans l'erreur et qui, sinon nous, peut vous libérer de l'erreur ? »[251]

La modernité mexicaine.

Outre l'Italie, le Mexique est l'autre centre de modernité artistique communiste. Le modernité est manifeste dans les immenses œuvres murales faites pour le peuple ; non seulement elles prennent en compte un spectateur mobile et une pluralité des points de vue, mais elles utilisent aussi des techniques innovantes : travail sur béton et ciment, emploi du pyroxyle, de produits colorants, de pistolets industriels, de projecteurs photographiques, etc.

La question de la réception du muralisme mexicain en RDA et dans l'ensemble de l'Europe communiste pose un problème simple, mais essentiel : les œuvres ne sont pas transportables. Dans le cas de l'art mexicain, plus que les œuvres, ce sont les artistes qui se déplacent. Diego Rivera et David Siqueiros viennent après 1945 en Europe, comme ils l'ont fait depuis les années 1910. La visite de Rivera en RDA en 1956 (un an avant sa mort) est un événement majeur de la vie artistique est-allemande, qui est suivi par la publication d'une volumineuse monographie richement documentée[252]. Cette étude est l'occasion de rappeler certaines formules de Rivera qui s'accordent aux principes de l'art communiste (« il est impossible de séparer l'homme de son œuvre » ou encore « l'art est de la propagande ou n'est pas de l'art ») et de rappeler le passage de Rivera des tableaux de chevalet cézanniens et cubistes des années 1910 aux fresques murales réalistes à partir de 1921. Lors de sa venue à Berlin, Rivera visite la plupart des chantiers d'œuvres publiques ; son nom apparaît ainsi dans des archives locales de l'administration de Berlin. Il est par exemple question d'une usine de Pankow, qui hésite à poursuivre le financement d'une peinture murale et qui reçoit la visite de

realistischen Malerei in der Auseinandersetzung mit der herrschenden Kunst, thèse de doctorat à l'université Humboldt de Berlin, 1984, 226 p.

[251] HStA, Rat des Bezirkes Dresden, n°11448, Gedanken über den Stand der bildenden Kunst in der DDR (Juli 1955).

[252] Hans F. Secker, *Diego Rivera*, Verlag der Kunst, Dresde, 1957, 315 p.

Rivera[253]. Celui-ci juge les esquisses, recommande certaines modifications et se prononce pour la poursuite de l'œuvre ; le financement reprend donc. On ne sait pas quelles modifications ont été apportées. À la vue de la peinture murale (fig.33), l'influence de Rivera est difficilement perceptible, rien ne rappelle son propre travail. On peut supposer que Rivera ne plaide pas nécessairement pour la reproduction de son art. L'échange ne conduit pas obligatoirement à l'imitation[254]. Quant à Siqueiros, s'il ne vient pas en RDA avant 1970, il se rend en 1955 à Varsovie et à Moscou, où il critique devant l'Académie des Arts soviétique le réalisme jdanovien et ce qu'il considère comme une application stérile de recettes artistiques (si bien que la publication prévue de son intervention est suspendue). Mais on trouve l'écho de ce discours tonitruant dans le livre consacré à Rivera en RDA, qui ne se prive pas de retranscrire les attaques contre l'art soviétique[255].

Comme pour le *realismo*, l'art mexicain trouve des défenseurs et des passeurs en RDA, en premier lieu parmi ceux qui ont vécu leur exil au Mexique, comme les écrivains Anna Seghers, Bodo Uhse et Ludwig Renn. Le peintre le plus engagé dans la diffusion de l'art mexicain en RDA est Gert Kaden qui est à Cuba et au Mexique pendant son exil sous le nazisme. C'est lui qui organise la deuxième exposition nationale de Dresde en 1949, qu'il place sous le signe de la peinture murale[256]. Il est l'un des principaux informateurs des services secrets soviétiques, puis de la Stasi et ses rapports sur ses collègues de Dresde montrent qu'il met son activité de délateur au service de l'internationalisation de l'art est-allemand, dénonçant les manquements à l'internationalisme[257].

Enfin certaines images mexicaines ont pu traverser l'Atlantique jusqu'en RDA. En 1955 est organisée à Berlin-Est une exposition sur l'art mexicain[258]. Les visiteurs peuvent y voir de nombreuses gravures sur bois qui illustrent l'influence de José Guadalupe Posada, mais aussi certaines peintures des muralistes, telle *Glorieuse Victoire* de Rivera (fig.34) et *Image de notre temps* de Siqueiros (fig.35). D'*Image de notre temps* (1947), Siqueiros déclare

[253] LAB, Magistrat von Berlin C Rep 121, n°140, Schaffung eines Wandbildes im Kulturhaus VEB Holzwerk Berlin - Hohenschönhausen durch den Maler Wolfgang Frankenstein. (03.04.1956).
[254] Mais il semblerait que Rivera ait dans l'ensemble une piètre opinion de l'art est-allemand ; Herbert Sandberg rapporte dans ses mémoires publiées en 1987 les propos qu'aurait tenus Rivera : « si l'on veut donner de la vie à ses murs, pourquoi ont-ils l'air d'être dans un cimetière ? ». Cf. Herbert Sandberg, *Spiegel eines Lebens. Erinnerungen, Aufsätze, Notizen und Anekdoten*, Aufbau-Verlag, Berlin-Est, 1988, 262 p. (p.119).
[255] Hans F. Secker, *Diego Rivera*, Verlag der Kunst, Dresde, 1957, 315 p. (p.14).
[256] Sur la deuxième exposition nationale et les œuvres qui y sont exposées, cf. Martin Schönfeld, « Das « Dilemma der festen Wandmalerei ». Die Folgen der Formalismusdebatte für die Wandbildbewegung in der SBZ-DDR 1945-1955 » in *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990*, p.444-465.
[257] Beatrice Vierneisel, « « Der IM erschien pünktlich zum Treff ». Die bildenden Künstler und das MfS », http://www.beatricevierneisel.de/Vortrag%20Schwerin%201998.html.
[258] *Mexikanische Malerei und Graphik : Ausstellung*, Gerhard Pommeranz-Liedtke (dir.), Akademie der Künste, Berlin-Est, 1955, 73 p.

à l'époque qu'elle est une métaphore de la rapacité et de la cupidité du monde capitaliste, mais le tableau s'ouvre à de nombreuses significations. En l'envoyant en RDA, Siqueiros donne un aperçu de son art monumental et volcanique, grâce à la contre-plongée sur la musculature d'un homme à la tête de pierre, peinte en pyroxile. *Glorieuse Victoire* est conçue par Rivera comme une peinture sur toile qui imite une peinture murale, une peinture murale transportable en quelque sorte. Rivera cherche à cette époque à montrer son art en Europe de l'Est – il fait don de la toile au musée Pouchkine de Moscou. C'est un tableau à charge contre l'intervention des Etats-Unis au Guatemala en 1954, lorsque les Etats-Unis utilisent la force militaire pour faire chuter le régime socialiste de Jacopo Arbenz Guzmán et mettre au pouvoir le colonel Carlos Castillo Armas. Sur l'image, John Forster Dulles, alors secrétaire d'Etat d'Eisenhower (dont le visage apparaît sur la bombe au centre), sert la main d'Armas, devant les cadavres du peuple guatémaltèque ; les indigènes doivent charger les bananes, au profit de la *United Fruit Company* américaine. On retrouve dans l'image certains éléments des fresques murales qui font la notoriété de Rivera[259] : la juxtaposition des visages au centre de l'image, le goût du grotesque dans la pose d'Armas et dans celle du prêtre, qui bénit les morts le sourire aux lèvres, et le goût du morbide dans la représentation des enfants morts dépecés au premier plan. Mais la toile est pourtant plus sage que les fresques des années 1920 et 1930, elle ne concentre pas avec autant d'intensité les figures et les espaces comme ont pu le faire par exemple les fresques de 1929-1935 sur le palais national de Mexico ; dans cette image, on ne voit aucune signification cachée que Rivera affectionne, aucune reprise de l'iconographie des rose-croix ni aucune référence à la pensée du péruvien José Carlos Mariátegui. En 1955, Rivera se sert d'un réalisme assagi pour faire la preuve de sa docilité politique, il réalise la toile au moment où il cherche à se racheter auprès du parti communiste mexicain après son passé trotskyste (il est réadmis au parti en septembre 1954)[260]. En somme, de l'art mexicain, les Allemands de l'Est voient ce qui répond le mieux à leur préoccupation autour de l'antiformalisme. Ils ne voient pas les artistes mexicains qui ne s'inscrivent pas dans le débat antiformaliste : ne sont pas présents Rufino Tamayo et José Clemente Orozco (qui meurt dès 1949, qui a peu voyagé et dont le nihilisme politique et visuel est en porte-à-faux avec les préoccupations est européennes).

[259] Desmond Rochfort, *Mexican muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros,* Chronicle books, San Francisco, 1993, 240 p.
[260] Luis-Martin Lozano, Juan Rafael et Coronel Rivera, *Diego Rivera. The complete murals*, Taschen, Londres, 2008, 672 p.

« Le phénomène et problème Picasso ».

Dans cette géographie des transferts artistiques dans l'Europe socialiste, l'art de Picasso occupe une place à part. Le « phénomène et problème Picasso » est le titre d'un article de *Bildende Kunst* de 1955, qui condamne l'art de Picasso et reproduit les trois œuvres qui reviennent en permanence dans les débats : *Guernica* (1937), *Massacre en Corée* (1951) et les panneaux *Guerre* et *Paix* de Vallauris (1952)[261]. Très souvent décriée à l'Est (par exemple lors du congrès de la paix à Wroclaw en 1948[262]), l'œuvre de Picasso n'est cependant jamais ignorée, mais au contraire constamment discutée. Il est reproché à Picasso ses libertés formelles et, plus encore, son refus de faire un art partisan, alors qu'il est membre du parti communiste français depuis 1944[263]. Mais les images restent des références incontournables, qu'elles soient prises comme modèle ou comme contre-modèle[264].

En RDA, l'article de Dymschitz en 1948 affirme qu'il faut savoir faire la différence entre l'art réactionnaire de Salvador Dali et l'art progressiste de Picasso. L'article virulent d'Orlov de 1951 n'attaque pas Picasso de front, mais déplore « qu'il gâche son immense talent ». La colombe dessinée pour le congrès mondial de la paix de 1950 décore un grand nombre d'écoles et d'entreprises en RDA comme dans toute l'Europe de l'Est. Le théâtre Berliner Ensemble expose sur sa façade une gigantesque affiche de Picasso en 1951 à l'occasion du festival mondial de la jeunesse[265]. À la suite de l'exposition à Moscou en 1956, le cabinet des estampes de Berlin-Est s'aventure à montrer les lithographies de Picasso de faunes souriants, de taureaux ou encore les variations sur Vénus et l'amour d'après Cranach[266].

L'art de Picasso, comme celui des réalistes italiens et mexicains, constitue par conséquent des modèles actifs, qui suscitent intérêt et interrogations chez la plupart des Allemands de l'Est, à l'inverse du modèle soviétique, modèle inactif si l'on peut dire. Ce

[261] Heinz Lüdecke, « Phänomen und Problem Picasso » in *Bildende Kunst*, n°5, 1955, p.339-343.
[262] Katarzyna Murawska-Muthesius, « Modernism between Peace and Freedom : Picasso and others at the congress of intellectuals in Wroclaw 1948 », in David Crowley et Jane Pavitt, *Cold war modern : design 1945-1970*, V&A publishing, Londres, 2008, 319 p. (p.33-43) ; *Picasso, Peace and Freedom*, Tate Gallery, Liverpool, 2010, 224 p.
[263] Gertje R. Utley, *Picasso, the communist years*, Yale University Press, New Haven, 2000, 268 p.
[264] Sur une approche comparée de l'art de Picasso en RDA, en Pologne, en Tchécoslovaquie et en Hongrie, cf. Piotr Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1970*, Wydawnictwo Universitas, Cracovie, 2006, 420 p.
[265] Brecht s'engage personnellement pour l'étude de Picasso dans les écoles des beaux-arts. Il écrit ainsi une requête à l'Académie des Arts, quand il apprend que dans l'école des beaux-arts de Dresde les ouvrages où les tableaux de Picasso sont reproduits sont enlevés. (AAdK, Bertolt Brecht Archiv, 797/34, Brecht an die Sektion für bildende Kunst der AdK, 6.4.1954). Le ministère de la culture lui répond qu'il n'y a pas de directive officielle sur le sujet, mais que la direction de l'école des beaux-arts estime que les élèves risquent de mal comprendre le formalisme et de le réutiliser à mauvais escient dans leur propre travail (AADK, Bertolt Brecht Archiv, 797/120, Akademie der Künste an Brecht, 26.05.1954).
[266] *Pablo Picasso, Das grafische Werk*, cabinet des estampes de Berlin, 1957, 114 p.

qu'apportent les périphéries du bloc, c'est la confirmation d'une modernité réaliste, là où le réalisme soviétique peine tout au long de la période à se départir de l'image d'un art rétrograde. Dans les années 1950, ces images sont amenées en RDA, elles sont regardées, elles sont discutées, mais les artistes n'ont pas encore la liberté de les imiter. C'est seulement ultérieurement que sont réinvesties en RDA les formes nées dans ces pays, ce que nous verrons dans le dialogue formel de Neubert avec Guttuso en 1969 (fig.99) et dans les peintures murales de José Renau à Halle en 1970 (fig.103).

Conclusion : La forme est politique.

Malgré les variations individuelles autour du réalisme antiformaliste, tous les artistes est-allemands rencontrés dans ce chapitre ont en commun l'idée que les formes artistiques sont intimement associées à des prises de position politiques et sociales. Dans l'Allemagne au sortir du nazisme et au cœur de la guerre froide, chaque forme a une mémoire politique et révèle une inclinaison politique. Tous prétendent qu'il n'y a pas un répertoire de formes dans lequel l'artiste peut puiser librement. Dans cette politique de la forme, c'est le réalisme qui porte le mieux l'engagement communiste et qui correspond le mieux à l'époque socialiste en train de se construire. C'est là le moteur de l'antiformalisme. L'idée d'un « réalisme sans rivages » (selon le titre de l'ouvrage de Roger Garaudy de 1963), qui laisse place à toutes les formes artistiques, n'est pas encore à l'ordre du jour.

C'est ce qui explique la proposition paradoxale de Brecht que l'on peut lire dans ses notes qui n'ont pas été publiées et qui ne sont pas datées. Brecht ne partage pas les mêmes conclusions que Luckás et les responsables politiques, mais il fait prévaloir l'inscription d'une œuvre dans son époque sur un tout autre critère. « Le combat contre le formalisme doit se diriger contre la domination de la forme, mais aussi contre sa liquidation »[267]. Il écrit dans une autre note : « le combat qu'il faut mener contre le formalisme, c'est-à-dire contre l'altération (*Entstellung*) de la réalité au nom de la forme et contre ce qui contredit les aspirations d'une œuvre à être socialement désirée, se trouve par imprudence trop fréquemment dénaturé dans un simple combat contre le façonnage (*Formung*) »[268].

[267] AADK, Bertolt Brecht Archiv, 1340/89, « Formalismus / Realismus » (sans date).
[268] AADK, Bertolt Brecht Archiv, 516/79, sans titre (sans date).

Chapitre 2 : Une nouvelle économie de l'art.

Les discussions sur les formes réalistes ont un horizon commun : l'art doit être compris et aimé du peuple. Cette injonction à rencontrer le peuple et les couches les plus modestes amène des changements importants dans la façon d'organiser l'activité artistique. « Réalisme » est aussi le nom qui porte la volonté d'une réorganisation complète de la façon dont est produit, distribué et perçu l'art, d'une refonte des circuits de financement, d'un nouveau partage des compétences et des prérogatives, bref d'une nouvelle économie de l'art. Quatre points doivent permettre d'interroger la réalité de cette nouvelle économie de l'art : la participation des institutions à l'activité artistique, la redéfinition du groupe professionnel des artistes, le développement de l'art amateur et la consécration des commandes artistiques.

La vie institutionnelle des arts plastiques.

Il faut entendre la critique adressée à l'école historiographique dite révisionniste qui serait « peu convaincante car elle escamote la problématique capitale de l'institution »[269]. Il est vrai que la question institutionnelle ne peut être ni écartée ni sous-estimée. Néanmoins, l'analyse des institutions peut avoir d'autres buts que la volonté de prouver l'existence d'un « non-art du fait de la contrainte administrative »[270]. Elle peut avoir pour objectifs de comprendre les diverses missions assignées aux institutions et d'observer les interactions entre les institutions et les artistes ici considérés comme des usagers, suivant la démarche qui a conduit au renouvellement des analyses sociologiques sur le sujet[271].

L'implication des organisations de masse, des administrations et du parti.

L'organigramme simplifié des institutions impliquées dans les activités artistiques a été constitué à partir de la lecture des travaux existants sur le sujet (fig.36)[272]. Il montre

[269] Antoine Baudin et Leonid Heller, *Le Réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953), volume 2 : usages à l'intérieur, image à l'extérieur*, Peter Lang, Bern, 1998, 394 p. (p.4).
[270] Antoine Baudin, *Le Réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953), volume 1 : les arts plastiques et leurs institutions*, Peter Lang, Bern, 1997, 383 p. (p.13).
[271] Jacques Lagroye et Michel Offerlé (dir.), *Sociologie de l'institution*, Belin, Paris, 2011, 400 p.
[272] Les travaux sont recensés dans le dictionnaire des organisations en RDA suivant : Gerd-Rüdiger Stephan (dir.), *Die Parteien und Organisationen der DDR. Ein Handbuch*. Dietz, Berlin, 2000, 1 487 p.

d'emblée qu'un grand nombre d'organismes sont engagés dans les questions d'art après 1949. Les plus importants sont le parti, la Stasi, le ministère de l'éducation populaire et à partir de 1954 le ministère de la culture[273], l'union des artistes, le syndicat. A cette liste s'ajoutent le Kulturbund, vaste organisation créée dès juin 1945 pour regrouper écrivains, peintres, acteurs dans le combat humaniste et antifasciste[274], et les institutions qui s'occupent des questions proprement financières, la commission centrale pour les commandes[275] et le fonds culturel[276], qui reçoit et redistribue les fonds disponibles pour l'art. La création du fonds culturel est-il une importation d'URSS, où une telle institution est mise en place en 1940 ? Des différences notables existent : le fonds culturel en URSS est contrôlé par les unions d'artistes, alors qu'en RDA il est contrôlé par le ministère de la culture. Au niveau local, nous trouvons les sections locales du parti, du syndicat, les conseils de district et les entreprises. La décennie est marquée par la création d'organismes provisoires, comme la commission étatique de l'art (*Staatliche Kunstkommission* – Stakuko) de mars 1951 à juin 1954 et la commission culturelle du bureau politique du SED (1957-1962)[277]. Chacune de ces institutions a sa propre histoire et en cette période d'affirmation de l'autorité du parti, chacune doit négocier l'étendue de ses pouvoirs et la façon d'être l'une des courroies de transmission du parti.

La diversité des institutions est le fruit d'une volonté explicite d'intégrer un grand nombre d'acteurs dans l'activité artistique. La composition des jurys d'expositions ou des commissions de commandes en est la meilleure illustration. En juin 1953 pour le jury d'un concours national d'art organisé dans chaque district, les jurys locaux doivent être composés de deux représentants du syndicat, deux représentants de l'union des artistes, un représentant du conseil de district et un représentant de l'organisation de jeunesse (FDJ). Le jury à l'échelon national doit comprendre trois représentants du syndicat, un représentant de la Stakuko, un représentant du VBK, un représentant de la galerie nationale et un représentant de la FDJ[278].

---

[273] Angelika Reimer, « Organe der Macht 1945-1954. Von der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung bis zur Gründung des Ministeriums für Kultur » in *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990,* p.821-835.

[274] Magdalena Heider, *Politik – Kultur – Kulturbund : zur Gründungs- und Frühgeschichte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945-1954 in der SBZ/DDR*, Verlag Wissenschaft und Politik, Cologne, 1993, 249 p.

[275] Beatrice Vierneisel, « Ein Versuch das Auftragswesen der DDR auf dem Gebiet der bildenden Kunst zu erhellen » in Monica Geyler (dir.), *Volks Eigene Bilder, Kunstbesitz der Parteien und Massenorganisationen der DDR*, Metropol, Berlin, 1999, 248 p. (p.137-156).

[276] Herbert Schirmer, « Der Kulturfonds der DDR 1949-1990 » in *Enge und Vielfalt*, p.131-144.

[277] Dieter Schiller, « Kurellas Kulturkommission. Auftrag und Scheitern (1957-1962) » in *Hefte zur DDR-Geschichte*, n°74, 2001, p.1-43.

[278] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°1457, Ergänzungsvorschlag für die Durchführung der Wettbewerbe für das Gebiet der bildenden Kunst (16.6.53).

L'implication d'institutions aussi variées ne va pas de soi, elle doit sans cesse être rappelée et organisée. Dans le district de Potsdam, le ministère de l'éducation populaire rappelle en 1952 auprès de chaque institution que « les partis et les organisations doivent s'habituer à voir dans le travail culturel une part essentielle de leur activité, et non pas une simple occupation occasionnelle »[279]. Dans les années 1950, la répartition des tâches est encore incertaine et les archives témoignent de nombreux conflits entre ces institutions autour de leurs prérogatives. Le ministère de la culture et le Kulturbund se livrent par exemple à une véritable guerre administrative pour le contrôle du fonds culturel, guerre remportée par le ministère de la culture[280]. Au niveau local, les archives d'un conseil de district et de la section du FDGB regorgent de conflits de compétences.

L'exemple des jurys de 1953 pointe par ailleurs deux enjeux visualisés dans l'organigramme : la place particulière du SED et la relation entre les échelles nationale et locale.

La place du parti.

La logique du centralisme démocratique et l'instauration d'« un parti d'un type nouveau » (décidée lors du treizième congrès de la direction du parti en 1948) placent le parti au sommet de la société. Le SED surplombe certes l'ensemble des institutions, mais dans quelle mesure et comment intervient-il ? L'examen des archives montre qu'il se donne principalement deux fonctions : il édicte et il surveille.

Le comité central du parti édicte en effet les grandes orientations de la politique culturelle[281]. Nous avons évoqué la consécration de l'antiformalisme lors de la cinquième séance du comité central en mars 1951, mais la conduite de la campagne antiformaliste est cependant laissée au soin de la Stakuko, qui dépend du ministère de l'éducation populaire. De même, en 1957, le SED est à l'origine des campagnes antirévisionnistes. Dans les archives du SED de Leipzig, on peut ainsi lire un long protocole rédigé lors de la dixième séance de la direction du parti à Leipzig en 1957. Le texte définit la nécessité d'une lutte contre le révisionnisme et contre la décadence bourgeoise, mais il ne donne pas de plan d'action, laissant les autres organisations opérer[282]. Les cadres du parti sont par ailleurs chargés de faire

[279] BHLA SED Bezirksleitung Potsdam C Rep 530 n°1829, Über Kulturarbeit (1952).
[280] Jörn Schütrumpf, « Die politischen Determinanten und die Herausbildung der organisatorischen Strukturen von Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, 1949-1963 » in *Enge und Vielfalt*, p.59-83.
[281] Beatrice Vierneisel, « Organisierung der Kunstproduktion. Die Kulturabteilung des ZK der SED und die bildenden Künstler » in *Deutschland Archiv*, n°1, 1999, p.55-64.
[282] StA Leipzig, SED Bezirksleitung Leipzig n°IV/2/1/060, Protokoll der 10. Sitzung der SED Bezirksleitung Leipzig, 7.12.1957.

un important travail de justification des mesures répressives. Par exemple, après le départ d'Hermann Bachmann, peintre de Halle qui s'installe en RFA en 1953 à la suite des condamnations pour formalisme, les cadres du SED sont chargés d'expliquer son départ. « Le désigner comme un agent de l'étranger ne suffit pas, il faut expliquer aux autres artistes en quoi l'art de Bachmann est mauvais et nocif »[283].

L'autre grande tâche du parti est de veiller au respect de la ligne officielle. Les cadres se conçoivent comme le gardien de l'idéologie et du respect du socialisme. La surveillance au quotidien s'effectue par l'observation des expositions, dont ils peuvent modifier l'accrochage ou décider la fermeture – la coopérative de vente de Dresde fait savoir par exemple à un artiste que l'un de ses dessins a été décroché à la suite d'un coup de téléphone du parti[284]. Les cadres du parti ont fréquemment recours aux visites dans les ateliers. « Les visites dans les ateliers et les discussions qui en résultent sont l'instrument le plus efficace et permettent de vérifier que les artistes s'approprient la méthode du réalisme socialiste », note la direction du parti de Potsdam en 1953[285]. Mais beaucoup de témoignages rétrospectifs soulignent que les ateliers sont réarrangés quand la visite d'un membre du parti est annoncée. Les interrogatoires sont une pratique beaucoup plus rare, essentiellement réservée au début des années 1950 aux artistes revenus d'exil, comme l'interrogatoire auquel est soumis John Heartfield, afin que le parti sache quelles ont été ses activités en Tchécoslovaquie et en Angleterre[286].

Les relations entre les artistes et les cadres du parti prennent souvent la forme de relations personnelles. Certaines sont bien connues, comme celles établies entre le peintre Willi Sitte* et le secrétaire du parti de Halle Karl Schirdewan : au début des années 1950, le second s'acharne sur le premier, avant de se lier d'amitié avec lui et de devenir son principal allié et défenseur. À Karl-Marx-Stadt, parmi les dossiers individuels des membres de l'union des artistes, on trouve le dossier d'un peintre qui est membre de l'union depuis 1952 et qui quitte la RDA pour la RFA en 1955. Il revient en RDA à la fin de l'année 1956 (pour des raisons inconnues) et demande à l'union de le réintégrer dans ses rangs[287]. Il explique alors qu'il a dû partir en 1955 à cause de la personne chargée de la culture au SED de Karl-Marx-Stadt. « Je sais qu'il n'est pas aisé de trouver un partenaire pour parler avec des gens comme les artistes, mais cette femme a sa place dans une caserne militaire et non dans les relations

[283] LHASA SED Bezirksleitung Halle IV/2/3/37, Protokoll der Sekretariatsitzung vom 9.4.53.
[284] SLUB, Mscr.Dres.App. Nachlass Willy Wolff, n°250, Kunst der Zeit Genossesnchaft Bildender Künstler an Willy Wolff, 12.9.1960.
[285] BLHA, SED Bezirksleitung Potsdam C Rep 530 n°1812, Bericht über die Überprüfung der Arbeit der Bezirksverwaltung in Bezug auf die Förderung der Kunstschaffenden (1953).
[286] Michael Krejsa, « Wo ist John Heartfield » in *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990,* p.110-126.
[287] StA Chemnitz, VBK Karl-Marx-Stadt, n°38, Personalakten Wilhelm Schestak.

entre artistes et parti ». Cette personne ayant quitté Karl-Marx-Stadt, il estime pouvoir revenir, ce que valide le VBK qui lui confie même la présidence de la coopérative des ventes en 1958.

Du national au local : le problème de la centralisation.

Le terme de centralisation est souvent utilisé pour rendre compte de cette période. Dans les toutes premières années de la RDA, une grande partie de la gestion administrative des arts s'effectue au niveau du *Land*, voire des municipalités. Rappelons le cheminement administratif de *Machine et homme* de Felixmüller (fig.23). Réalisé grâce à une aide financière du *Land* de Saxe, le tableau est ensuite acquis par la municipalité d'Erfurt, qui le rend néanmoins quelque temps après. Le tableau est finalement acheté par le musée d'Altenburg.

La réforme de 1952, qui abolit le cadre des *Länder* et redessine le territoire en districts (*Bezirk*), aide à la centralisation dans le domaine artistique. Les commissions de commande, qui étaient placées sous l'autorité des ministères de l'éducation populaire des *Länder*, sont dissoutes à différentes dates pour laisser place à la commission centrale étatique des commandes, dirigée par le fonds culturel. Les organismes temporaires, comme la Stakuko et la commission culturelle, agissent au niveau national, envoyant des instructeurs sur l'ensemble du territoire.

Néanmoins la centralisation n'est pas complète. La gestion des sommes mises à disposition par le fonds culturel est opérée par chacun des conseils de district, qui apparaissent comme le chaînon principal de la régulation financière des arts. Dès le milieu des années 1950, la commission centrale des commandes ne joue qu'un rôle marginal de vérification des commandes dans le pays[288]. D'autre part des institutions comme les musées et les écoles des beaux-arts ne sont pas regroupées sous la tutelle d'un organisme commun au niveau national. Pour les musées, seule la galerie nationale de Berlin-Est est placée sous l'autorité de la Stakuko[289]. La gestion décentralisée ne signifie évidemment pas une « indépendance » par rapport aux autorités, musées et écoles des beaux-arts devant en permanence rendre des comptes aux sections locales du parti. La gestion des arts plastiques

[288] Beatrice Vierneisel, « Ein Versuch das Auftragswesen der DDR auf dem Gebiet der bildenden Kunst zu erhellen » in Monica Geyler (dir.), *Volks Eigene Bilder, Kunstbesitz der Parteien und Massenorganisationen der DDR*, Metropol, Berlin, 1999, 248 p. (p.137-156).
[289] Juliana Raupp, *Kunstöffentlichkeit im Systemvergleich. Selbstdarstellung und Publikum der Nationalgalerien im geteilten Berlin*, LIT, Münster, 2001, 312 p.

apparaît comme un exemple supplémentaire de gestion socialiste, qui juxtapose hypercentralisation et gestions périphériques[290].

Former les fonctionnaires.

Qui sont les fonctionnaires en charge des affaires artistiques dans des institutions comme le parti, le syndicat ou le conseil de district ? L'analyse du profil des fonctionnaires du syndicat montre qu'au niveau central ils sont majoritairement des hommes, jeunes, sans expérience antérieure dans le mouvement ouvrier et sans affinité particulière avec l'art (le profil des membres du parti est présenté comme similaire)[291]. Les problèmes économiques et internationaux leur paraissent éminemment prioritaires par rapport aux activités culturelles, simple ornement. La formation quant aux questions culturelles et artistiques se met difficilement en place au sein des écoles culturelles (*Kulturschulen*). La formation est ponctuelle, comme en témoigne l'initiative isolée du niveau central du FDGB d'envoyer les reproductions des œuvres exposées afin que les fonctionnaires de la culture se familiarisent avec l'art contemporain[292]. Au niveau des entreprises, « fonctionnaire de la culture » est bien souvent un simple titre, porté par des personnes en charge d'autres responsabilités, qu'elles considèrent comme plus importantes.

En somme, si les fonctionnaires ont face aux artistes l'autorité que leur confère leur supériorité institutionnelle, ils ne sont pas nécessairement armés pour asseoir cette autorité dans un jury d'exposition ou lors d'une commission pour une commande. Les plaintes du monde de l'art quant à la mauvaise formation des cadres et fonctionnaires se retrouvent souvent dans les archives. Le directeur du musée de Potsdam écrit en 1958 au secrétaire du parti du district, pour inviter fonctionnaires du parti et du syndicat à venir dans les musées pour une visite qui leur est entièrement réservée[293]. Il lui semble essentiel « que les camarades soient confrontés à l'art contemporain non pas seulement de façon théorique, mais dans une rencontre directe ». Invitation discrète à l'instruction derrière l'apparente allégeance à l'autorité du parti, la démarche cherche aussi à assurer au musée une plus grande publicité. Le directeur demande en effet que le journal du parti à Potsdam *Märkische Volksstimme*, principal journal du district, évoque plus fréquemment le musée.

---

[290] Jay Rowell, « Le pouvoir périphérique et le « centralisme démocratique » en RDA » in *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n°49-2, 2002, p.102-124.

[291] Annette Schuhmann, *Kulturarbeit im sozialistischen Betrieb. Gewerkschaftliche Erziehungspraxis in der SBZ/DDR 1946 bis 1970*, Böhlau, Cologne, 2006, 319 p. (ici p.109-114).

[292] BHLA, FDGB Bezirksvorstand Potsdam C Rep 547 n°1684, Bezirkvorstand des FDGB Abteilung. Bildung und Kultur an alle Kreisvorstände des FDGB Abt. Bildung und Kultur (16.10.64).

[293] BHLA Rep 530 n°1848, Dr. Schie stellvertrenteder Museumdirektor, Bezirksheimatmuseum Potsdam, an Genosse Witt, Sekretär der Bezirksleitung Potsdam der SED (16.4.58).

Se distinguant du parti et du syndicat, les conseils de district donnent rapidement une formation solide à leurs fonctionnaires. Celui de Leipzig leur offre ainsi en 1952 une formation de quatre mois[294]. Elle comprend une formation générale sur « l'histoire de la nation allemande », le marxisme, le matérialisme dialectique, l'esthétique marxiste et ses différences avec l'esthétique bourgeoise. Mais elle comprend aussi quelques enseignements pratiques sur le dessin et la peinture. La plus grande partie de l'enseignement constitue en cours d'histoire de l'art, où l'aspect encyclopédique l'emporte sur tout autre considération. Tous les « grands courants » sont sans surprise enseignés : art roman, art gothique, renaissance italienne et allemande, baroque et rococo, peinture hollandaise, classicisme et néoclassicisme, romantisme, réalisme. Mais, plus surprenant, les avant-gardes classiques ne sont pas ignorées, même si toujours dénigrées : 12 heures sont consacrées à l'impressionnisme, « début de la décadence dans l'art », 8 heures au cubisme et à l'expressionnisme, 8 heures au *Jugendstil* et au constructivisme (mis ensemble en raison de leur rapport à la production industrielle). Six heures sont consacrées à l'étude du nazisme et « à la façon dont il a détourné l'art ». L'art soviétique se taille la part du lion avec 24 heures de cours, mais des heures sont également prévues pour la peinture des pays frères (et 8 heures pour le muralisme mexicain). Pour finir, plusieurs heures sont consacrées à l'explication de la politique culturelle et à la description « des organes de l'Etat socialiste ». Même si la réalité de ce qui est enseigné peut être différente de ce programme, les fonctionnaires du conseil de district disposent très tôt d'une formation solide, ce qui explique qu'ils deviennent rapidement les partenaires privilégiés des artistes. Les conseils de district préparent la voie à la spécialisation et à la professionnalisation des métiers de la culture qui commencent dans les années 1960, voie dans laquelle s'engagent tardivement parti et syndicat[295].

L'union des artistes : cœur institutionnel de la nouvelle économie de l'art.

En 1950 naît au sein du Kulturbund l'union des artistes plasticiens, *Verband Bildender Künstler* (VBK), qui gagne son indépendance par rapport au Kulturbund lors de son deuxième

[294] StA Leipzig, Rat des Bezirkes Leipzig n°2963, Übersicht des Lehrstoffes zur Weiterbildung von Kulturfunktionären auf dem Gebiet der bildenden und angewandten Kunst (sans date).
[295] Annette Schuhmann, *Kulturarbeit im sozialistischen Betrieb. Gewerkschaftliche Erziehungspraxis in der SBZ/DDR 1946 bis 1970*, Böhlau, Cologne, 2006, 319 p.

congrès en 1952, appelé le congrès fondateur[296]. Organisation professionnelle des artistes, le VBK est au cœur de la vie institutionnelle et de la nouvelle économie de l'art[297].

La création d'une union des artistes a pu être présentée comme un signe supplémentaire d'imitation du modèle soviétique. En réalité, sur ce point l'URSS n'offre pas de modèle facilement transposable d'un pays à un autre. Gardons à l'esprit qu'il n'y a pas d'union à l'échelle de l'URSS avant 1957[298]. Le décret de 1932 sur « la réorganisation des organisations littéraires et artistiques » en URSS avait pour objectif premier de dissoudre la pléthore d'organisations existantes ; s'en suit, à des dates étalées, la création d'unions locales, avec des statuts divers (l'union moscovite n'apparaît qu'en août 1934). Est instauré en 1939 l'*Orgkomitet*, qui doit bricoler une direction commune entre les unions. En 1957, c'est dans la perspective de la déstalinisation qu'est mise en place une union d'artistes pour l'ensemble de l'URSS, union qui se dote de statuts et tient régulièrement des congrès (ce qui n'était pas le cas auparavant). Dans quelle mesure peut-on alors parler de soviétisation du monde de l'art en 1950-1952 ? Comme les unions d'artistes soviétiques, le VBK se dote d'un seul secrétaire (alors que l'ARBKD était dirigé par une commission de cinq personnes).

Le VBK face aux autres institutions.

Face aux autres institutions, le VBK doit tout au long des années 1950 imposer son autorité, il a souvent de la peine à faire entendre sa voie. Lors d'une commission de commande à Dresde, la direction du VBK se plaint qu'une commande est validée, alors qu'elle avait été acceptée par le conseil de district et le syndicat, mais rejetée par le VBK[299].

Mais c'est le rapport au parti qui intéresse le plus souvent. Le VBK a parfois été décrit comme l'instrument de la mise au pas des artistes, la courroie de transmission des volontés du parti, par laquelle « le membre passe du statut de sujet d'une association qui représente son intérêt à celui d'objet dans un collectif »[300]. Il est certain qu'il y a constamment une collaboration étroite entre l'administration du VBK et celle du parti. La préparation des

[296] Michael Krejsa et Ursel Wolff, « Gründungsgeschichte und Organisationsaufbau des Verbandes Bildender Künstler » in *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990,* p.835-844.
[297] Une histoire officielle du VBK est publiée en 1983. Cf. Ullrich Kuhirt, *Weg zur sozialistichen Künstlerorganisation, Dokumentation*, Verband Bildender Künstler der DDR, Berlin, 1983, 200 p.
[298] Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, la faucille et le marteau. Les peintres et le pouvoir en Union soviétique de 1953 à 1989*, Institut du monde soviétique et de l'Europe centrale et orientale, Paris, 1993, 327 p.
[299] HStA Dresden, Rat des Bezirkes Dresden n°1616, Zum Beschlussprotokoll der 9.Sitzung des Rates des Bezirkes Dresden am 18.05.1956.
[300] Hannes Schwenger, « Sozialistische Künstlerorganisationen, Akademie und Künstlerverband im Herrschaftsystem der SED » in Hannelore Offner et Klaus Schroeder (dir.), *Eingegrenzt – ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989*, Akademie Verlag, Berlin, 2000, 721 p. (p.89-165 ; ici p.112).

congrès du VBK est supervisée par le SED, tout comme les élections des secrétaires du VBK. Mais, dans le même temps, le VBK est un lieu de débats et de discussions. Si certains points ne pouvaient être discutés (la légitimité du socialisme ou l'autorité du parti), les membres sont régulièrement réunis afin de faire part de leur problème et d'en discuter entre collègues[301]. Au fil des réunions, ont pu naître des sentiments de solidarité professionnelle et d'attachement à l'institution du VBK, qui peuvent entraver le contrôle du parti. Dès 1953, le SED de Halle fixe pour principal objectif de briser la « collégialité » qui règne dans le VBK. « Cette fausse collégialité, qui vire parfois à la manie de la conciliation (*Versöhnlertum*), est extrêmement répandue à Halle »[302]. Selon le point de vue du parti, la collégialité entrave les condamnations fermes des artistes « déviants ». La question de l'appartenance professionnelle, qui est au cœur du VBK, mérite d'être approfondie.

La volonté d'organisation économique et de professionnalisation

L'analyse du VBK s'appauvrit si elle est enfermée dans l'analyse du face-à-face avec le parti. Mieux comprendre le rapport des artistes au VBK demande de replacer cette institution dans le temps long des organisations d'artistes en Allemagne. Depuis le dix-neuvième siècle se sont en effet succédées, pour ne citer que les plus importantes, les *Kunstvereine* (les deux plus puissantes, celle de Saxe et celle de Rhénanie Westphalie ont été créées respectivement en 1828 et 1829), l'union économique des artistes du Reich (*Reichswirtschaftsverband bildender Künstler*) qui existe de 1921 à 1933, l'organisation communiste créée en 1928 et interdite en 1933, l'association des artistes révolutionnaires d'Allemagne (*Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschland* – ARBKD), et la Chambre de la culture du Reich sous le nazisme (*Reichskulturkammer* – RKK). Il faut saisir les continuités et les différences qui relient ces organisations au VBK.

La principale ligne de continuité est le désir de la grande majorité des peintres (quelles que soient leurs orientations artistiques et politiques) d'instaurer une union qui supervise les transactions économiques[303]. C'était la fonction première des *Kunstvereine*, qui sont établis en réponse à l'éparpillement des circuits de ventes : il faut guider les acheteurs et établir des

[301] L'Académie des Arts a également été analysée comme un lieu qui favorise à la fois la mise au pas et la prise de parole. Cf. Matthias Braun, *Kulturinsel und Machtinstrument. Die Akademie der Künste, die Partei und die Staatssicherheit*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 2007, 463 p.
[302] LHASA, SED Bezirksleitung Halle n°37, Stellungnahme des Sekretariats der Bezirksleitung der SED Halle zur Lage in der bildenden Kunst im Bezirk (9.4.53).
[303] Robin Lenman, *Artists and society in Germany : 1850-1914*, Manchester University Press, Manchester, 1997, 273 p.

réseaux de ventes[304]. La création du *Reichswirtschaftverband* en 1921 cherche à répondre à la crise économique, qui plonge une partie des peintres dans une véritable indigence. La RKK nazie ne néglige pas du tout cette fonction, posant comme règle que toute vente d'objet d'art et toute enchère doivent être déclarées dans un délai de trois jours (les documents relatifs aux transactions des commissaires-priseurs représentent aujourd'hui le plus important volume d'archives dans les dossiers de la RKK)[305].

La deuxième ligne de continuité concerne la revendication d'une union professionnelle, c'est-à-dire d'une union dont l'appartenance marque le statut d'artiste professionnel. Cette seconde revendication est inséparable de la première : les transactions économiques doivent être réservées à ceux qui ont été reconnus comme professionnels. Depuis le dix-huitième siècle, les artistes, se comparant aux métiers qui établissent les critères de la professionnalité, vivent avec le sentiment d'avoir un statut indéterminé[306]. Sentiment qui se conjugue à la peur sociale quant à la propagation anarchique des pratiques artistiques, en premier lieu auprès des femmes et des prolétaires intellectuels (peintres du dimanche, illustrateurs, affichistes)[307]. Les *Kunstvereine* se prêtent mal à l'exigence de professionnalisation, puisqu'ils réunissent artistes et amateurs (aux deux sens du terme, amoureux de l'art et praticiens occasionnels). Il faut attendre l'époque nazie et la RKK pour assister à la création d'une union qui professionnalise.

La troisième ligne de continuité est le problème territorial. Le monde artistique allemand se caractérise par son organisation polycentrique autour de quelques grands centres urbains (Munich, Dresde, Düsseldorf, Berlin, Hambourg). Le problème récurrent est l'organisation d'une union à l'échelle de l'ensemble du territoire. Les *Kunstvereine* restent des organisations locales, même si la rhétorique patriotique et parfois nationaliste y est permanente (avec des déclinaisons différentes selon les régions). Le *Reichswirtschaftsverband* est une première étape vers l'unification. Mais, sur ce point à nouveau, c'est la RKK qui apporte la solution. La capacité de la RKK à répondre aux différentes attentes explique que beaucoup d'artistes, y compris des socialistes et des communistes, y adhèrent[308]. L'existence

[304] Robin Lenmann, « Der deutsche Kunstmarkt 1840-1923 : Integration, Veränderung, Wachstum » in Ekkehard Mai et Peter Paret (dir), *Sammler, Stifter und Museen, Künstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Böhlau, Cologne, 1993, 337 p. (p.135-152).
[305] LAB A Rep 243-04, n°7-71, Auktionshäuser (1933-1945).
[306] Ce sentiment a été analysé pour les artistes de Prusse de la première moitié du dix-neuvième siècle. Cf. Joachim Grossmann, *Künstler, Hof und Bürgertum, Leben und Arbeit von Malern in Preussen 1786-1850*, Akademie Verlag, Berlin, 1994, 298 p.
[307] Christophe Charle, *Les Intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, Seuil, Paris, 1996, 369 p.
[308] Alan E. Steinweis, *Art, ideology and economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts*, University of North Carolina Press, Londres, 1993, 234 p.

d'une union économique, professionnelle et nationale représente en 1933 une avancée non négligeable aux yeux de beaucoup.

Le VBK reprend chacune des trois revendications. Sa principale mission est de s'assurer que tous les artistes aient accès aux réseaux économiques, face à un réseau de commanditaires et d'acheteurs inégalement répartis. À la suite du 17 juin 1953, lors d'une réunion du VBK de Berlin, la mission première du VBK est rappelée : « s'assurer que tous les peintres aient un accès égal aux commandes et aux achats (…) et s'assurer de l'approvisionnement de tous »[309]. Le VBK doit donner à chaque artiste les conditions matérielles qui lui permettent de se consacrer entièrement à l'activité artistique. L'artiste doit pouvoir vivre de son art et ne plus avoir besoin de recourir à la double activité. Le VBK est ainsi une union qui professionnalise, appartenir au VBK et être artiste professionnel deviennent synonymes. Enfin le VBK place son action au niveau de l'ensemble du territoire est-allemand et même de l'ensemble de l'Allemagne, attendant que la RFA entende raison et rejoigne le camp socialiste (ce n'est qu'en 1970 que le *Verband Bildender Künstler Deutschlands* est rebaptisé *Verband Bildender Künstler der DDR*, à l'instar de toutes les institutions est-allemandes).

Mais les continuités ne doivent pas occulter la rupture majeure qu'introduit le VBK. Il bouleverse l'organisation économique en ne laissant aucune place aux marchands d'art. Les unions précédentes sont structurées autour de la mise en relation des marchands et des artistes. La RKK ne fait pas exception, la chambre de la culture nazie fait une place d'honneur aux marchands qui en sont membres. L'époque nazie a même pu être décrite comme l'âge d'or des marchands d'art (« aryens »), à la suite de l'aryanisation des collections d'art « juives », de la mise sur le marché d'œuvres « dégénérées » et de la mise sur le marché d'un grand nombre d'œuvres par les conquêtes militaires[310]. À ce monde marchand florissant, le VBK ne laisse aucune place. La grande majorité des marchands migrent vers la RFA. Le VBK se situe sur ce point dans la continuité de l'ARBKD de 1928, dont l'ambition était de prendre la place des marchands capitalistes et de pouvoir ainsi mettre l'art au service du prolétariat[311]. Ce changement institutionnel est fondamental dans la constitution d'une

[309] AAdK, Nerlinger NL n°128, Stenografisches Protokoll über die Vollversammlung des VBK Bezirksverbandes am 2.juli 1953.
[310] Jonathan Petropoulos, *The Faustian bargain. The art world in Nazi Germany,* Oxford University Press, Oxford, 2000, 395 p. ; *Gute Geschäfte : Kunsthandel in Berlin 1933-1945*, Christine Fischer-Defoy (dir.), Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Iudaicum, Aktives Museum Faschismus und Wiederstand in Berlin, Berlin, 2011, 216 p.
[311] Les statuts et le manifeste de l'ARBKD sont reproduits dans le catalogue *Revolution und Realismus : revolutionäre Kunst in Deutschland 1917-1933*, Christine Hoffmeister (dir.), Nationalgalerie, Berlin, 1978, 468 p. (p.21).

nouvelle économie de l'art. Le monde économique ne doit plus être organisé autour des achats, mais autour des commandes, qui sont planifiées et supervisées par le VBK et les autres institutions impliquées. L'existence du VBK est inséparable du système économique des commandes ; l'un des premiers actes du VBK indépendant en 1952 est de publier des « directives sur les honoraires » (*Honorarordnung*), qui fixent les prix des commandes[312]. Le principal but de ces directives est de fixer un prix minimum (*Mindestsätze*) et de garantir par là un revenu confortable aux artistes.

Nature du Verband *et statut d'indépendant.*

Pourquoi le mot *Verband* est-il choisi ? Le terme de *Verein* a pu paraître suranné et trop exclusivement bourgeois. *Bund*, comme dans le cas du Kulturbund, est le nom des organisations lâches sans véritable prérogative. *Kammer* a pu rappeler dans le monde de l'art est-allemand la chambre de la culture de l'époque nazie. *Assoziation*, le terme inhabituel qu'avaient choisi en 1928 les artistes de l'ARBKD, apparaît trop partisan et offensif.

Pourquoi ne pas avoir inscrit cette union dans le cadre d'un syndicat (*Gewerkschaft*) ? De 1946 à 1950, le premier regroupement des artistes plasticiens se fait au sein du FDGB (seule organisation professionnelle autorisée par la SMAD) ; l'organisation porte cependant déjà le nom de *Verband*, *Schutzverband bildender Künstler*. En 1950 se met en place un syndicat pour artistes, la dix-septième section du FDGB. Ce syndicat est destiné aux musiciens, aux professionnels du théâtre, du cabaret, du cinéma, du cirque, c'est-à-dire à des artistes salariés. Or les artistes plasticiens ne sont pas salariés ; ils ont le statut de profession indépendante (*freischaffend*). Être membre du VBK donne droit à un numéro fiscal (*Steuernummer*) qui permet d'exercer légalement l'activité artistique de façon indépendante. C'est un statut extrêmement rare dans une société socialiste comme la RDA qui généralise le salariat et célèbre la vie d'entreprise. La quasi-totalité de la société est-allemande s'organise autour de ses entreprises, qui fournissent de la nourriture en cette période de rationnement, qui fournissent des crèches pour les enfants des salariés et qui organisent la vie collective[313]. De toute cette vie d'entreprise, les artistes plasticiens se mettent à distance par le statut d'indépendant. Ils partagent cette singularité avec les écrivains, qui sont également organisés dans un *Verband* (*Verband der Schriftsteller der DDR*). Le nom de *Verband* exprime donc

[312] Un exemplaire a été trouvé dans les archives de la section de Postdam du VBK : AAdK VBK Bezirksverband Potsdam n°32.
[313] Sandrine Kott, « La culture d'entreprise en RDA » in *Allemagne d'aujourd'hui*, n°144, 1998, p.62-79.

bien la position très particulière des artistes dans le paysage est-allemand. Toute opinion politique mise à part, les artistes ont juridiquement un statut à part.

Être membre du VBK.

Qui devient membre du VBK dans les années 1950 et qui en est exclu ? L'entrée au VBK se fait par l'examen du dossier du candidat et de ses œuvres par un jury composé de membres du VBK. Les protocoles d'admission n'ont pas été conservés avant les années 1980 (cf. chapitre 8), l'ampleur de la prophylaxie politique dans les années 1950 est difficile à mesurer. La documentation fait cruellement défaut pour suivre le passage du *Schutzverband Bildender Künstler* au VBK en 1950. On peut observer seulement les effets numériques. Des 5 000 membres de la première organisation, la seconde n'en retient que 1 800[314].

La docilité politique a sans doute été une qualité appréciée, mais une conviction communiste ferme n'est pas requise. Les directives du SED vont dans le sens d'une ouverture du VBK, notamment vers les « artistes bourgeois » ; le SED ne veut pas que le VBK soit l'union des anciens artistes communistes de l'ARBKD[315]. Lors du premier congrès du VBK, les membres fondateurs se réclament d'ailleurs aussi bien du *Reichswirtschaftsverband* que de l'ARBKD.

Les fiches individuelles remplies par les membres du VBK ont parfois été conservées. La fiche laisse voir la définition administrative des artistes. Elle indique le parcours de la personne avant son entrée au VBK, chaque étape de son parcours scolaire et les différents métiers exercés, et, pour chaque métier, le salaire reçu. Le salaire en tant qu'artiste professionnel est aussi consigné, ainsi que la liste des commandes auxquelles il a participé. Enfin figurent les professions exactes du père, de la mère et des éventuels frères et sœurs. La définition est donc surtout sociale et la fonction première du VBK est ici réaffirmée : s'assurer que chaque peintre ait une situation économique convenable. La différence avec les documents administratifs de la RKK est frappante[316]. L'identité raciale et religieuse (catholique ou protestante) y prédominait, entièrement dirigée contre une identité juive (les Juifs, d'abord acceptés, sont systématiquement exclus de la RKK à partir de 1935). Les membres de la RKK devaient indiquer leur pays d'origine (*Stammland)*, celui de leurs deux parents et de leurs quatre grands-parents, ainsi qu'une attestation de leur origine aryenne

[314] Michael Krejsa et Ursel Wolff, « Gründungsgeschichte und Organisationsaufbau des Verbandes Bildender Künstler » in *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 145-1990*, p.835-844.
[315] Jens Semrau, « Keine ASSO ! Fritz Duda und die Arbeitsgemeinschaft der in der SED organisierten bildenden Künstler » in *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990*, p.127-138.
[316] LAB A Rep 243-04, n°74, Processus d'acceptation à la RKK, 31.10.1935.

(*Abstammungsnachweis*). Ce sont les documents religieux (l'attestation de baptême avec le lieu et la date) qui tiennent lieu de preuves. La politique raciale se fondait ainsi dans la tradition bureaucratique allemande, qui enregistrait systématiquement l'appartenance religieuse dans les documents administratifs (indication absente des fichiers du VBK).

La création d'un groupe social privilégié : sociologie des peintres professionnels.

L'analyse du VBK donne les premiers signes de la création, au sein de la nouvelle économie de l'art, d'un groupe professionnel homogène et privilégié. Elle invite à explorer la sociologie de ces peintres, leur situation matérielle, leur revenu, leur origine sociale, leur position par rapport aux groupes sociaux qui leur sont proches, et les discours qu'ils tiennent sur leur place dans la société. C'est l'ensemble de ces processus qui crée le groupe, résultat des mesures prises par les institutions, des actions organisées ou individuelles des acteurs concernés et de la reproduction de pratiques plus anciennes.

Une position économique privilégiée.

Privilèges matériels.

La situation matérielle des artistes dans l'après-guerre est, comme pour l'ensemble de la population allemande, difficile. Rappelons que les tickets de rationnement existent en RDA jusqu'en 1958 et que la situation du logement dans les villes bombardées reste précaire tout au long de la décennie. Mais le point important est que la situation des artistes s'améliore incroyablement plus vite que celle de leurs contemporains. S'installe une supériorité économique et sociale, qui devient une caractéristique des artistes dans les pays de l'Est.

Le plus souvent, c'est l'administration ou le parti qui vient en aide aux artistes. C'est le SED de Berlin-Est qui demande en 1950 aux entreprises de soutenir financièrement les artistes[317]. Le SED essaye de sensibiliser les entreprises « au manque d'argent que les artistes indépendants connaissent en ce moment » et exhorte à l'achat d'œuvres, à la mise en place de commandes et à la rétribution des décorations d'usines. Dans le *Land* de Saxe en 1949, c'est le ministère de l'éducation populaire qui décide de donner aux artistes des tickets

[317] LAB C Rep 903-01-02 n°312, Aktion der Betriebe für die freien Kunstschaffenden des Bezirkes Köpenick (12.01.1950).

supplémentaires pour le charbon et qui demande à la banque d'investissement de leur accorder plus facilement des crédits[318]. Pour l'approvisionnement en nourriture, les artistes doivent avoir les mêmes rations que ceux qui font un travail manuel pénible (*schwerkörperliche Arbeit*). Plus encore, des magasins spécifiques (*Sonderverkaufsstellen*) leur sont réservés, différents des magasins d'Etats (*Handelsorganisation* – HO) devant lesquels le reste de la population fait la queue. En 1950, ces magasins proposaient des denrées telles que des chaussures, des montres et des appareils photographiques. Lors des révoltes du 17 juin 1953, certains de ces magasins sont attaqués par les cortèges d'ouvriers[319].

L'Etat offre enfin aux artistes des lieux qui leur sont réservés. En 1958 le VBK de Dresde fait part à ses membres de l'ouverture de sanatoriums mis à leur disposition, le sanatorium Heinrich Mann à Bad Liebenstein en Thuringe et le sanatorium Käthe Kollwitz à Bad Elster à la frontière avec la Tchécoslovaquie. « Le gouvernement de RDA a créé cette possibilité pour vous, pour vous dire que vous appartenez au cercle des personnes de valeur (*dem wertvollen Personenkreis*), dont l'Etat veut tout particulièrement prendre soin »[320].

Les revenus des artistes.

En ce contexte de pénurie, l'accès aux biens est aussi important que le revenu qui permet d'acquérir les biens. Mais l'étude des revenus n'est pas pour autant négligeable, dans la mesure où elle donne à voir la place assignée à chacun.

En RDA comme ailleurs, le calcul du revenu des artistes est un problème épineux, principalement parce qu'il n'est pas un revenu unique, mais une somme de revenus épars. Les administrations réalisent des enquêtes afin de connaître le revenu des artistes. En octobre 1951, le ministère de l'éducation populaire de Dresde lance une première enquête pour connaître la situation financière des artistes du district ; il demande à chaque canton du *Land* de donner une estimation du niveau de vie des peintres[321]. Les chiffres donnés sont très variables, certains cantons parlent de revenus mensuels moyens de 500 marks, d'autres annoncent 330 ou 200 marks. En 1958, le conseil de district réalise, à la demande du SED, une enquête plus complète sur les revenus des artistes, à partir des commandes et des achats

[318] HstA Dresden, Ministerium für Volksbildung, n°2305, Vertrauliches Rundschreiben des Leiters des Büros des Förderungsausschusses (31.3.1949).
[319] Siegfried Prokop, *Intellektuelle im Krisenjahr 1953. Enquête über die Lage der Intelligenz der DDR, Analyse und Dokumentation*, Schkeuditzer Buchverlag, Schkeuditz, 2003, 348 p. (p.90).
[320] AAdK VBK Dresden n°70, Information (03.10.1958).
[321] HstA Dresden, Ministerium für Volksbildung, n°2365, Berichterstattung Monat Oktober 1951.

réalisés par le conseil de district et le SED[322]. Ne sont pris en compte ni les achats et commandes faites par d'autres institutions (comme les entreprises ou le syndicat), ni les achats de particuliers ni les éventuels revenus supplémentaires liés par exemple à l'enseignement dans une école des beaux-arts. Le revenu mensuel moyen serait de 1 063 marks en 1953, 1 280 en 1954, 1 538 en 1955, 1 500 en 1956 et 1 472 en 1957. La promotion des artistes par le conseil de district et le parti assurerait donc un revenu minimum qui serait au milieu des années 1950 de 1 500 marks environ. Un travailleur non qualifié gagne alors entre 300 et 400 marks, un ouvrier qualifié entre 600 et 700 marks, un ingénieur sans fonction de direction autour de 800 marks et un ingénieur avec des fonctions de direction autour de 1200 (tous ces chiffres varient selon les secteurs et les régions) ; les plus hauts revenus sont ceux des officiers de la Stasi, entre 2 000 et 2 500 marks[323].

L'enquête dans le district de Dresde en 1958 montre que l'éventail des salaires reste ouvert : les plus bas revenus sont de 1 200 marks, les plus élevés de 8 000 marks (liés au paiement d'une importante commande). Il y a donc une différenciation entre les salaires des artistes, mais une différenciation à l'intérieur d'une catégorie de hauts salaires ; le salaire le plus bas dans le monde de l'art, 1 200 marks, est un salaire élevé dans la société est-allemande. La promotion économique concerne donc l'ensemble des artistes. De fait, il s'agit de promouvoir tous les artistes. Contre la RFA et le système capitaliste en général, qui sont accusés d'enrichir une poignée et de laisser dans la misère la grande majorité des artistes, la RDA veut assurer la cohérence économique du groupe professionnel.

Un renouvellement social réel mais limité.

La sociologie des peintres professionnels gagne à être réinscrite dans l'analyse plus générale des élites dans le contexte communiste[324]. *Intelligenz* est au départ une catégorie statistique utilisée pour regrouper ceux qui ne sont ni ouvriers ni paysans et qui ont un diplôme d'études supérieures : ingénieurs, scientifiques, médecins, enseignants, artistes[325]. La

[322] HstA, RdB Dresden n°6595, Teilbericht zur Ausarbeitung der Vorlage über die Entwicklung der bildenden Künstler im Bezirk Dresden für das Büro der Bezirksleitung der SED (8.12.58).
[323] Tous les chiffres sont tirés des différentes contributions de l'étude suivante : Lothar Mertens (dir.), *Soziale Ungleichheit in der DDR, zu einem tabuisierten Strukturmerkmal der SED-Diktatur*, Duncker und Humblot, Berlin, 2002, 201 p.
[324] Nicolas Bauquet et François Bocholier (dir.), *Le communisme et les élites en Europe centrale*, PUF, Paris, 2006, 379 p.
[325] « Intelligenz » in Waltraud Böhm (dir.), *Kleines politisches Wörterbuch*, Dietz Verlag, Berlin, 1973, 1 015 p. (p.364-365).

catégorie est donc beaucoup plus large que celles d'*intelligentsia* ou d'intellectuels[326]. C'est « l'autre » élite, à côté de l'élite du pouvoir composée des fonctionnaires de l'Etat et des cadres du parti (qui ne se conçoivent pas comme une partie de l'*Intelligenz*, mais comme une partie de la classe ouvrière dont ils sont l'avant-garde).

Ces analyses ont insisté sur les continuités entre les anciennes bourgeoisies et l'*Intelligenz*. Certes, en RDA après 1945, certaines professions comme celle d'enseignant sont grandement renouvelées et des pans entiers des anciennes bourgeoisies ont disparu, notamment parmi la bourgeoisie économique (*Wirtschafsbürgertum*) : les grands propriétaires terriens sont dépossédés par la réforme agraire de 1945, les chefs d'entreprise sont touchés par les nationalisations, les banquiers et gens de la finance disparaissent à la suite de l'étatisation du système bancaire. Mais, même dans ces secteurs, on observe des formes de reconversion de la domination sociale, tels ces chefs d'entreprise qui deviennent responsables d'entreprises du peuple ou ces propriétaires terriens qui prennent la tête des coopératives de production[327]. Dans d'autres secteurs, notamment parmi la bourgeoisie de culture (*Bildungsbürgertum*), la reproduction reste forte : le corps des professeurs d'université subit dans les années 1950 des changements à la marge seulement[328], de même que celui des ingénieurs[329], des médecins[330] et des juristes. Qu'en est-il pour les peintres professionnels ?

Le problème de l'origine sociale dans les sources.

Construire un tableau statistique sur l'origine sociale des membres du VBK supposerait d'avoir accès au dossier personnel de chaque membre. Or la grande majorité de ces dossiers, conservés à l'Académie des arts, ne sont pas encore accessibles. Seuls peuvent être consultés les dossiers du VBK de Karl-Marx-Stadt, qui sont quant à eux aux archives de Chemnitz. Mais ce corpus de Karl-Marx-Stadt n'est pas complet ; nous avons 157 dossiers sur les 343 membres que ce district a compté et les dossiers manquants concernent en priorité les membres entrés au VBK dans les années 1950 : seuls 23 dossiers de cette période nous sont

[326] Christophe Charle montre qu'en Allemagne au début du vingtième siècle le mot *Intelligenz* est préféré à celui d'*Intellektuelle* qui est jugé trop proche du mot français. Le SPD, au début du siècle, fait un usage fréquent du mot *Intelligenz* pour penser le rôle que peuvent jouer les intellectuels dans les transformations sociales et la révolution. Cf. Christophe Charle, *Les Intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, Seuil, Paris, 1996, 369 p. (p.283).

[327] Arnd Bauerkämper, *Ländliche Gesellschaft in der kommunistischen Diktatur : Zwangsmodernisierung und Tradition in Brandenburg 1945-1963*, Böhlau, Cologne, 2002, 641 p.

[328] Ralf Jessen, *Akademische Elite und kommunistische Diktatur. Die ostdeutsche Hochschullehrerschaft in der Ulbricht-Ära*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1999, 552 p.

[329] Dolores L. Augustine, *Red Prometheus. Engineering and dictatorship in East Germany, 1945-1990*, MIT Press, Cambridge, 2007 381 p.

[330] Anna-Sabine Ernst, « *Die beste Prophylaxie ist der Sozialismus » : Ärzte und medizinische Hochschullehrer in der SBZ-DDR 1945-1961*, Waxmann, Münster, 1997, 441 p.

parvenus. Il y a donc un véritable problème de sources pour les années 1950. Le simple fait de ne pas trouver d'études statistiques sur l'origine sociale des artistes est révélateur ; il montre qu'il n'y a pas de volonté de la part du VBK ou d'autres institutions de produire de tels chiffres.

L'étude de l'origine sociale se heurte à un autre problème, celui de la manipulation des biographies. Ce problème n'est pas propre aux pays socialistes, mais il prend ici la forme d'une « prolétarisation de la biographie », le but étant d'afficher une origine sociale modeste[331]. En réponse à ces manipulations fréquentes, les administrations emploient des stratégies pour contrôler les informations données. Les personnes doivent d'une part nommer exactement leur profession et non pas se satisfaire d'un qualificatif général comme *Arbeiter*. D'autre part l'administration cherche à définir précisément les frontières du groupe « ouvrier et paysan ». Lors de l'examen des candidatures pour l'entrée dans les écoles des beaux-arts en 1949, l'administration fait passer les consignes suivantes[332]. Doivent être qualifiés d'origine ouvrière, les candidats dont le père « était avant 1942 [souligné dans le document] ouvrier (qualifié, non qualifié ou en cours de qualification). Après 1942 en effet une grande partie de la main d'œuvre était composée d'employés et de fonctionnaires ». Ce qui est une analyse pertinente de l'entrée dans la guerre totale en 1942 et de son effet sur le monde ouvrier. Doivent être qualifiés d'origine paysanne les candidats dont la propriété foncière après la réforme agraire de 1945 est inférieure à 10 hectares. L'origine ouvrière doit être confirmée par le FDGB, l'origine paysanne par l'organisation des agriculteurs (*Vereinigung der gegenseitigen Bauernhilfe* – VdgB). Ce sont ces personnes qui doivent être acceptées en premier lieu. Doivent ensuite être recrutés, par ordre de priorité, les victimes reconnues du fascisme, les enfants des employés des classes moyennes inférieures (*kleine und mittlere Angestellte*) et enfin les enfants de l'*Intelligenz* qui œuvre à la construction démocratique.

Le recrutement des élèves des écoles des beaux-arts.

Dans quelle mesure ces consignes ont-elles été effectivement appliquées ? Par chance, nous disposons d'un tableau qui présente les dix-huit élèves acceptés à l'école des beaux-arts

[331] Ingrid Miethe, *Bildung und soziale Ungleichheit in der DDR : Möglichkeiten und Grenzen einer gegenprivilegierenden Bildungspolitik*, Budrich, Opladen, 2007, 387 p.
[332] HstA Dresden, Ministerium für Volksbildung n°1669, Bestimmungen für die Aufnahme von Studenten in den Universitäten und Hochschulen der SBZ für das Jahr 1949.

de Leipzig pour le semestre d'hiver 1949-1950[333]. Sont notés le niveau scolaire de l'étudiant, le métier du père avant 1945 et après 1945 et son éventuelle appartenance au NSDAP.

En ce qui concerne la profession du père avant 1945, quatre étudiants ont un père artiste peintre. Cinq viennent des classes supérieures (entrepreneur, avocat, médecin). Trois viennent des classes moyennes : libraire, représentant de commerce, employé dans le commerce. Enfin six sont issus de milieux plus modestes. Parmi ces six pères, un seul est ouvrier de production (foreur), la moitié travaille comme artisan (charron, corroyeur, tailleur de pierre) ; les deux restants sont chauffeur et « ouvrier » (la généralité du qualificatif contraste avec la précision des autres désignations professionnelles et invite à la suspicion). La colonne consacrée à la profession du père après 1945 montre peu de changement et permet de voir seulement quelques cas de reconversion des classes dominantes : les entrepreneurs et représentants de commerce sont devenus « administrateurs » (*Treuhänder*).

En ce qui concerne le niveau scolaire des étudiants[334], huit ont fréquenté le lycée (*Gymnasium*), deux l'école supérieure (*Oberschule*), ce qui signifie que dix élèves ont passé leur baccalauréat. Un seul a suivi une école professionnelle (*Fachschule*), cinq ont arrêté leur scolarité après l'école primaire (*Volksschule*). Pour deux étudiants, le niveau scolaire n'est pas indiqué. Il apparaît qu'une majorité vient du meilleur système (*Gymnasium* et *Oberschule*) et possède un haut niveau d'études dans un système scolaire qui était très sélectif.

À travers cet exemple, on voit que les mesures édictées ne sont pas appliquées aussi durement. Les enfants des anciennes bourgeoisies sont majoritaires. L'absence de « paysans » est éclatante et les « ouvriers » tels qu'ils doivent être promus (travailleurs salariés de la production industrielle) sont rares. L'administration de l'école des beaux-arts qui a décidé le choix de ces dix-huit étudiants sur dossier n'a donc pas appliqué aveuglement les consignes. Et aucun contrôle administratif ultérieur n'est venu modifier les choix de l'école. Ces observations rejoignent des conclusions plus générales sur le système scolaire est-allemand : la promotion des enfants les plus modestes est certes souhaitée, mais une politique de discrimination positive intéresse peu enseignants et administrateurs et la reproduction sociale est largement tolérée[335].

Les vingt-sept dossiers de membres du VBK de Karl-Marx-Stadt disponibles pour les années 1950 confirment ces conclusions. 15% des membres recensés sont fils d'artistes, 37%

[333] HstA Dresden, Ministerium für Volksbildung n°1669, Liste der Immatrikulierten zum Wintersemester 1949-1950.
[334] Il s'agit du système scolaire antérieur à la réforme scolaire de mai 1946 qui casse la triade Volksschule - Mittelschule - Gymnasium et impose l'école unique à huit classes.
[335] Emmanuel Droit, *Vers un homme nouveau ? L'éducation socialiste en RDA (1949-1989)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009, 354 p.

sont fils d'ingénieurs, d'industriels, de pasteurs et de professeurs et 48% sont fils de maçons, serrurier, ouvriers d'usines et « ouvriers » (la récurrence du simple *Arbeiter* invite à la prudence). La part plus importante de « fils de travailleurs » s'explique vraisemblablement par les contextes régionaux : le district de Karl-Marx-Stadt est un district plus modeste, qui ne possède pas une bourgeoisie urbaine aussi forte qu'à Leipzig. Il est probable que les chiffres pour le VBK de Berlin ou de Dresde accorderaient, à l'inverse, une place plus importante aux anciennes bourgeoisies.

Les artistes d'origine populaire : une minorité importante.

Les chiffres montrent que la promotion des classes populaires, si elle n'apporte pas de changement radical, n'est pourtant pas sans effet. Au lieu d'être une petite minorité (comme ils ont pu l'être avant 1945 et comme ils le sont au même moment en RFA), les enfants des classes populaires dans les écoles des beaux arts sont une importante minorité. Un des mythes fondateurs de la RDA (un renouvellement social complet) n'est donc qu'en partie invalidé dans ce secteur.

Une institution a joué un rôle clef dans l'ascension sociale de cette minorité, la Faculté pour Ouvriers et Paysans (*Arbeiter- und Bauernfakultät* – ABF), qui a formé 35 000 élèves tout domaine confondu, de sa création en 1946 jusqu'à sa fermeture en 1962[336]. L'inscription à l'ABF permet à ceux qui ont arrêté tôt leur scolarité de préparer le baccalauréat et la candidature à l'entrée à l'université. À Dresde, l'ABF pour les arts plastiques prépare ainsi au baccalauréat et à la candidature à une école des beaux-arts ; en plus des cours habituels, il y a donc des cours d'histoire de l'art, de dessins, de perspective et d'anatomie. D'après les statistiques de 1954, sur les 143 étudiants de l'ABF, 74,8% sont d'anciens ouvriers, 8,4% des paysans et 16,8% « autres »[337]. La manipulation des biographies est là aussi un problème et l'ABF doit demander une vérification systématique des renseignements donnés[338].

Mais les archives de cette institution témoignent avant tout des contraintes liées aux ascensions sociales. Les professeurs de l'ABF conseillent à leurs étudiants de ne pas espérer uniquement entrer dans les écoles des beaux-arts, mais de considérer d'autres débouchés possibles, comme les écoles de dessins industriels ou les instituts pédagogiques qui permettent de devenir éducateurs artistiques. Malgré les mises en garde, le tableau des études

[336] Ingrid Miethe, *Bildung und soziale Ungleichheit in der DDR : Möglichkeiten und Grenzen einer gegenprivilegierenden Bildungspolitik*, Budrich, Opladen, 2007, 387 p.
[337] HfBK 05 - ABF 22, Statistik 15.12.1954.
[338] Ibid., Arbeitsplanleitung für die Durchführung der Aufnahmeprüfung zum Studium an der Arbeiter-und-Bauern-Fakultät, 25.2.53.

espérées montre que l'entrée dans une école des beaux-arts reste l'objectif de l'immense majorité des étudiants[339]. Selon un rapport interne de 1954, « on ne peut pas se permettre que des jeunes gens d'origine modeste soient arrachés à leur milieu d'origine si des perspectives ne leur sont pas ouvertes. Il est difficile, qu'au terme de deux années d'études, ces jeunes gens soient renvoyés à la production. Quelque chose s'est brisé en eux »[340]. L'étonnante confession de la part des administrateurs de l'ABF montre la réalité de l'ascension sociale dans les années 1950, qui ne se fait pas sans désillusion, abandon et trajectoire brisée.

En 1955, l'ABF de Dresde s'inquiète qu'un grand nombre de ses étudiants quitte le cursus au cours de la formation[341]. Les raisons avancées par les étudiants sont « les mauvais rapports avec les autres étudiants [de l'université des beaux-arts] » et « la mauvaise disposition face aux études » (*schlechte Einstellung zum Studium*). Les raisons proprement politiques étaient inavouables et ne peuvent donc être mesurées. Mais les raisons avancées montrent l'inadaptation de ces élèves dans le cadre universitaire. On peut faire l'hypothèse qu'un enfant des classes populaires, même dans le contexte socialiste, reste un enfant qui n'a pas avec l'art la familiarité que des enfants d'autres milieux ont pu apprendre en dehors de l'école et qui joue un rôle si important au cours de la scolarité. On peut même se demander jusqu'à quel point une origine modeste était un véritable atout pour les enfants d'ouvriers et de paysans.

Dénazification du milieu artistique ?

Revenons au tableau des dix-huit élèves entrés à l'école des beaux-arts de Leipzig et à l'une des colonnes : l'appartenance du père au NSDAP. Renouvellement social et dénazification vont de paire en RDA, dans la mesure où capitalisme et fascisme sont envisagés conjointement. La dénazification est l'autre grand mythe fondateur de la RDA, qui se définit en opposition avec la RFA censée avoir reconduit au pouvoir ses élites et ses nazis.

Or, parmi les élèves, cinq ont un père qui était membre du NSDAP, alors qu'il était clairement énoncé que l'entrée à l'université devait leur être interdite. Dans les dossiers individuels du VBK de Karl-Marx-Stadt, plusieurs artistes sont d'anciens membres du NSDAP. L'un d'entre eux, signalé comme « peintre de la Wehrmacht de 1940 à 1945 », est pourtant l'un des artistes les mieux payés du district, avec un revenu de 6 000 marks. À Dresde, Fritz Tröger, membre du NSDAP dès 1933, peut tout de même poursuivre sa carrière,

[339] Ibid., Studienwünsche der Absolventen 1955.
[340] Ibid., Statistik 15.12.1954.
[341] Ibid., Protokoll über die 8. Sitzung des pädagogischen Beirates bei der Abteilung Arbeiter-und-Bauern-Fakultät im Staatssekretariat für Hochschulwesen am 3.Mai 1955.

comme nous allons le voir bientôt. Parmi les vingt-deux professeurs de l'ABF de Dresde, deux sont d'anciens membres du NSDAP, alors que huit sont d'anciens membres du KPD et douze n'appartenaient à aucun parti avant 1945[342]. Il n'est pas possible d'établir des chiffres globaux sur la part d'anciens membres du NSDAP au sein du VBK, mais on peut au moins affirmer que l'appartenance passée au NSDAP n'est pas rédhibitoire pour poursuivre une carrière artistique en RDA.

La proximité passée avec le nazisme est assurément une information destructrice[343] dans le monde de l'art est-allemand. Des informations remontent parfois dans les archives, telle la révélation en 1965 de la participation d'un artiste de Dresde à l'administration de Rosenberg et à l'action « *Künstler sehen das General-Gouvernement* » de 1942[344] ; l'information est transmise à la direction du parti, aucune mesure n'est prise contre l'artiste en question. Il n'y a pas de vaste programme de dénazification des artistes. Alors que certaines parties de l'*Intelligenz* sont touchées par l'entreprise de dénazification (comme les chefs d'entreprise ou les enseignants), les artistes comptent parmi les groupes qui ne sont pas directement remis en cause (comme les ingénieurs ou les médecins).

L'avant-garde et le déserteur : la place que les artistes se donnent dans la société.

Comment les artistes parlent-ils de leur situation sociale ? Quelle position se donnent-ils dans la société ? En quoi la place que les artistes se donnent dans la société est-elle différente de celle que leur assigne le pouvoir et de celle que définissent leurs conditions matérielles ? Nous ne pouvons, sur ce sujet, que rassembler des témoignages ponctuels.

Lors d'une séance de la commission culturelle en 1959, un artiste fait part des discussions qu'il entend : « entre nous nous discutons sans cesse de la place de l'artiste dans la société. Appartient-il à l'*Intelligenz* ou à la classe ouvrière ? Je me suis demandé d'où viennent ces questions. Évidemment l'artiste appartient à l'*Intelligenz*, nous n'avons pas besoin de le montrer. Mais ces questions se posent, car, dans le passé, dans les conditions de l'exploitation capitaliste, les artistes appartenaient à la fraction de l'*Intelligenz* qui ne prenait

[342] HfBK n°05/Ka 029, Statistik Arbeiter-und-Bauern-Fakultät.
[343] La notion d'information destructrice est utilisée par Erving Goffman pour désigner les informations qu'un acteur peut cacher, mais qui, si elles sont dévoilées, mettent en péril la réalité sociale qu'il construit. Cf. Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, tome 1 : la présentation de soi*, Editions de Minuit, Paris, 1973 (édition originale, 1959), 255 p. (chapitre 4 : les rôles contradictoires).
[344] HstA Dresden, SED Bezirksleitung Dresden n° IV/A.2.9.02/50, Gerd Caden an die Parteileitung, 8.8.65.

pas part directement à l'exploitation »[345]. Notons d'abord la confusion totale entre les mots *Intelligenz* et bourgeoisie, le premier étant utilisé pour le second. Mais retenons surtout le sentiment d'appartenance à l'*Intelligenz*, mais d'une appartenance lâche. Dès 1947, lors d'une conférence culturelle du FDGB, Herbert Gute préfère définir l'artiste comme « un individu qui se situe entre les classes » (*zwischen den Klassen stehendes Individuum*)[346], alors que tout concourt à le placer sans équivoque du côté des classes dominantes. Les représentants politiques insistent sur la position particulière des artistes, comme en témoigne les propos de Kurella* lors d'une séance de la commission culturelle. « Alors que le parti accepte que les médecins et les scientifiques reconduisent leurs anciennes habitudes, il faut exiger de l'*Intelligenz* artistique qu'elle connaisse des changements radicaux (…). Peintres et écrivains doivent se débarrasser de leurs vieilles traditions bourgeoisies. Ils « produisent » l'idéologie. C'est pourquoi ils doivent à tout prix avoir un lien avec la vie de la classe ouvrière »[347].

La distanciation par rapport à la bourgeoisie s'explique bien sûr par l'ouvriérisme ambiant de cette période. Mais elle s'explique aussi par le rejet de la bourgeoisie allemande qui est accusée d'avoir historiquement échoué. Le thème de « l'échec de la bourgeoisie allemande » (*das Versagen der deutschen Bourgeoisie*) est très présent dans les discussions entre artistes en ces premières années. Pour défendre l'idée d'expositions pour les ouvriers dans les entreprises, une artiste de Dresde pointe les insuffisances passées de la bourgeoisie : « nous devons tous reconnaître clairement que, dans le domaine des arts (comme dans bien d'autres domaines) la bourgeoisie allemande a échoué, à quelques exceptions près »[348]. Elle ironise sur la suffisance des classes supérieures, qui sont « fières de leurs privilèges culturels » mais qui sont en réalité aussi ignorantes que d'autres couches. L'histoire du réalisme allemand apparaît comme une preuve supplémentaire de l'échec de cette bourgeoisie. Lors d'une conférence de la Maison Centrale pour l'Art Amateur de 1952, il est souligné que la bourgeoisie allemande n'a pas développé d'« *Intelligenz* révolutionnaire », à la différence de la bourgeoisie française qui a produit David ou Courbet[349]. Le réalisme

[345] AAdK VBK ZV n°80, Sitzung der Kulturkommission beim Politbüro des ZK im Hause des ZK der SED am 19. Oktober 1959.
[346] Cité dans Martin Schönfeld « Vom Auftrag zur Vergesellschaftung des Künstlers. Strategien zu einer Neubestimmung der gesellschaftlichen Rolle des Künstlers in der DDR » in Monica Geyler (dir.), *Volks Eigene Bilder, Kunstbesitz der Parteien und Massenorganisationen der DDR*, Metropol, Berlin, 1999, 248 p. (p.67-89, ici p.69).
[347] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°1471, Aktennotiz über die Beratung der Kulturkommission des Politbüros am 30.1.1961.
[348] HStA Dresden, Ministerium für Volksbildung der Landesregierung Sachsen n°2395, Erna Lincke : Betriebsausstellung – eine Kunstausstellung der Zukunft (20.4.49).
[349] AAdK ZfK n°194, Arbeitstagung auf dem Gebiete der angewandten und bildenden Kunst - durchgeführt vom Zentralhaus für Laienkunst in Leipzig. 15.2.52.

allemand de Menzel, Leibl ou Liebermann, même quand il s'intéresse aux classes populaires, reste l'art des classes aristocratiques et bourgeoises. « Nous n'avons pas d'art comparable à David, où l'artiste se fait tribun politique ». La vision historique s'accompagne d'une explication générale de l'histoire qui énumère les preuves de l'impuissance de la bourgeoisie allemande : échec des révolutions de 1848, inféodation au pouvoir bismarckien, collusion avec le nazisme. Le sentiment anti-bourgeois chez les artistes est plus présent que le sentiment pro-ouvrier ; les artistes se positionnent de préférence face à une bourgeoisie qu'ils connaissent bien car la plupart en sont issus, et non par rapport à un monde ouvrier, qui leur est souvent très lointain.

Cette position n'est pas nouvelle, on en trouve les prémisses chez les communistes de la République de Weimar, même si le rejet prenait alors une forme beaucoup plus violente. Les écrits de Wieland Herzfelde (1896-1988) résument bien cette position. Herzfelde, frère de John Heartfield était éditeur de la collection pro-communiste Malik. En 1921, dans l'essai *La société, l'artiste et le communisme*[350], Herzfelde pose les bases de la compréhension sociale de l'artiste en régime capitaliste. Il affirme que l'artiste non seulement vient de la bourgeoisie mais dépend aussi entièrement d'elle. « Lui n'est pas comme le prolétaire un soldat dans le combat de classe, il reste une fraction de la bourgeoisie (*bourgeoiser Splitter*). Il est un déserteur du front de classe bourgeois »[351]. L'artiste est au mieux « un bourgeois qui comprend sa superficialité historique ». Herzfelde évoque également la condition de l'artiste en régime socialiste quand il parle des artistes soviétiques qui se rendent dans les usines ou dans les champs pour travailler comme ouvriers ou paysans, avec la volonté de rencontrer le prolétariat. Mais, selon lui, ces expéditions sont toujours des expériences momentanées, limitées, elles ne peuvent pas permettre de comprendre ce que signifie « être esclave de la violence des évolutions historiques et économiques »[352]. Après 1945, Herzfelde, malgré quelques déboires avec le SED, continue à travailler dans l'édition ; il se consacre notamment à la diffusion des œuvres de son frère John Heartfield et de son ami George Grosz resté aux Etats-Unis. Le texte de 1921 est republié en 1976[353].

Alors que le parti veut placer les artistes à ses côtés, à l'avant-garde du prolétariat, beaucoup d'artistes est-allemands se perçoivent plus comme des déserteurs du front bourgeois que comme des combattants d'avant-garde. Le réalisme de cette époque n'est pas sans rapport

[350] Wieland Herzfelde, *Gesellschaft, Künstler und Kommunismus*, Malik Verlag, Berlin, 1921, 30 p.
[351] Ibid., p.14.
[352] Ibid., p.8.
[353] Wieland Herzfelde, *Zur Sache : geschrieben und gesprochen zwischen 1918 und 1980*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1976, 522 p.

avec cette définition, c'est l'art des déserteurs qui rejoignent le prolétariat et non l'art de l'avant-garde.

Redistribution de la création artistique : le développement du mouvement amateur.

Au premier abord, les sociétés socialistes résolvent donc de façon définitive le problème récurrent de la professionnalisation de l'activité artistique. Elles posent en effet un critère simple : est professionnel celui qui est membre de l'union des artistes. Mais, dans le même temps, ces sociétés sont aussi celles qui promeuvent le plus fortement l'activité des amateurs. Une nouvelle économie de l'art passe en effet par l'activité créatrice de personnes dont l'occupation première n'est pas artistique. La politique en grande pompe de promotion du mouvement amateur est lancée en 1959 avec la conférence de Bitterfeld, nous y reviendrons longuement. Mais avant 1959 existent déjà de multiples initiatives, normes et propositions, qui font la richesse de cette période.

L'héritage disparate de l'amateurisme : dilettantisme bourgeois, folklore paysan et art ouvriériste.

En novembre 1953, le FDGB ouvre une compétition pour le festival de l'art amateur qui doit aboutir à une exposition sur l'avenue Staline à Berlin[354]. Or les organisateurs voient arriver un plus grand nombre d'objets que prévu, plus de 2 000 au lieu des 500 attendus. Alors que le règlement limitait l'envoi à deux œuvres par amateur, certains en envoient jusqu'à 28. Le jury est alors contraint de faire un choix et la question se pose alors de façon pressante de savoir ce qu'est l'art amateur. Le jury est en effet confronté à des images très diverses, à différents héritages, qui se rencontrent dans la nébuleuse appelée « art amateur ». Dans les années 1970, des historiens d'art est-allemands ont écrit l'histoire de ces héritages et ont identifié « les trois racines de l'art amateur en RDA : le dilettantisme bourgeois, le folklore paysan et l'art ouvriériste »[355].

[354] LAB, FDGB Bezirksvorstand Berlin, C Rep 910, n°8065, Berliner Laienkünstler Ausstellung in der Sporthalle Stalinallee (November 1953).
[355] Sta Leipzig, VBK Leipzig n°173, Fachtagung des bildnerischen Volksschaffens, Neubrandenburg, Januar 1975.

Le dilettantisme bourgeois.

« Nous ne pouvons pas oublier que chez nous aussi il y a encore un art populaire bourgeois (*bürgerliche Volkskunst*) »[356]. Avec ce constat désabusé fait en 1958 par un membre du parti chargé de commenter le développement de l'art amateur, le comité central du parti se voit conseillé de tolérer l'existence de ce qui est aussi appelé le dilettantisme bourgeois. Le mot « dilettante » a une origine ancienne, il est associé aux écrits de Goethe et à l'entreprise de la bourgeoisie à la fin du dix-huitième siècle de se légitimer face à l'aristocratie en faisant la preuve qu'un bourgeois peut être, comme un aristocrate, une personne complète. Mais, sous la plume d'un communiste des années 1950, « dilettante » est péjoratif et renvoie à l'image d'une bourgeoisie oisive, qui peut se permettre lors de ses nombreux loisirs de s'adonner à un art sans conséquence. À Berlin en 1953, les organisateurs du FDGB ne veulent donner aucune publicité à cet art. « Cet art est un art de classe (*klassenbedingt*) ; il continue le monopole de la classe dominante sur la culture qui existait dans l'ordre social capitaliste »[357].

Sont ici visées des pratiques artistiques réalisées par des personnes appartenant à l'*Intelligenz* et qui, c'est le point important, se déroulent dans des lieux et selon des modalités qui continuent le mode de vie bourgeois d'avant 1945 : salons, galeries, associations qui rappellent les *Vereine*[358]. Dresde apparaît comme le meilleur lieu d'observation de ces sociabilités bourgeoises. Avant 1945, les bourgeoisies de Dresde ont grandi à l'ombre de la cour de Saxe, de sa prestigieuse collection d'art, de l'Académie de Saxe et du puissant *sächsisches Kunstverein.* Le *Kunstverein* de Saxe, comme tous les *Kunstvereine*, a toujours inclus des personnes qui avaient un rapport lointain à l'art, marchands, industriels, officiers, universitaires, avocats, médecins[359] ; ici plus qu'ailleurs le rapport à l'art et à une certaine consommation ritualisée de l'art est constitutif du sentiment bourgeois.

---

[356] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°1199, Information über die Beratung des ZK am 20.6.58 zum Volkskunstaufgebot.

[357] LAB, FDGB Bezirksvorstand Berlin, C Rep 910, n°8065, Berliner Laienkünstler Ausstellung in der Sporthalle Stalinallee (November 1953).

[358] Pour un exemple de reconversion de *Verein* dans le contexte est-allemand, cf. Kristin Kustermann, « Vom Tonkünstler-Verein zur Kammermusik der Staatskapelle. Arthur Tröbers Engagement für den Erhalt einer idealistischen Vereinstradition in der DDR » in Hans-Peter Lühr (dir.), *Bürgertum und Bürgerlichkeit in Dresden*, *Dresdner Hefte*, n°93, Dresdner Geschichtsverein, Dresde, 2008, 108 p. (p.75-82).

[359] Robin Lenman, *Artists and society in Germany : 1850-1914*, Manchester University Press, Manchester, 1997, 273 p.

Après 1945, cette bourgeoisie a évidemment perdu de sa superbe, on a pu parler de « bourgeoisie résiduelle »[360]. Mais elle continue de garder une unité (comme en témoigne de façon exemplaire l'analyse des stratégies résidentielles[361]). Dans le domaine artistique, deux lieux de sociabilités subsistent dans les années 1950 : la galerie Kühl sur la rue du Nord qui existe depuis 1924 (dont nous examinerons le fonctionnement dans le chapitre 4) et le salon d'Ursula Baring (1907-1990).

Nous avons pu trouver des renseignements sur le fonctionnement du salon que tient Ursula Baring grâce à la surveillance de la Stasi dont il fait l'objet en 1963. Interrogée par les officiers de la Stasi[362], Baring parle de l'origine de ses activités mondaines. Elle parle de la confrontation très précoce avec l'art au sein de sa famille, qui est simplement qualifiée par les officiers de la Stasi de bourgeoisie ancienne (*altbürgerlich*) sans plus de précision. Elle décrit le début de son activité de collectionneuse d'art sous le nazisme (quand elle achète des œuvres « dégénérées » mises en dépôt à Güstrow) et de ses relations privilégiées avec Barlach qui en fait l'administratrice de son fonds personnel. Elle exerce dans les années 1950 la profession de kinésithérapeute. La Stasi, toujours préoccupée des relations avec l'Ouest, l'interroge longuement sur ses liens avec son frère qui est juge à Berlin-Ouest et avec un artiste abstrait de Stuttgart qu'elle expose chez elle en 1956. Elle utilise depuis le milieu des années 1950 son appartement pour exposer des artistes de Dresde et d'ailleurs, regroupant régulièrement dans un cadre privé certaines personnes, invitées par téléphone. Lors des réunions, d'après des témoignages ultérieurs[363], sont commentés et discutés la première documenta de 1955 et plus généralement l'art de Pollock, Soulages, Hartung, Bazaine ou du groupe Cobra.

Face aux officiers de la Stasi, Baring refuse de donner les noms de ceux qui fréquentent son salon ou de donner des photographies. D'après un informateur de la Stasi, « se retrouvent là-bas de nombreux artistes, des gens du théâtre, des musiciens, des médecins, des ingénieurs, des professeurs de l'Université Technique de Dresde et des fonctionnaires qui travaillent dans les musées d'Etat »[364]. Les officiers de la Stasi sont particulièrement sensibles au caractère bourgeois, eux dont la fonction et l'habitus les mettent en porte-à-faux avec ce

[360] Paul Kaiser, « Refugien unter Zugluft. Bürgerliche Lebensformen in Dresden zwischen 1945 und 1989. Ein Problemaufriss » in Hans-Peter Lühr (dir.), *Bürgertum und Bürgerlichkeit in Dresden*, *Dresdner Hefte*, n°93, Dresdner Geschichtsverein, Dresde, 2008, 108 p. (p.65-74).
[361] Kristin Kustermann, *Refugiumsbürgertum in der DDR. Eine explorative Untersuchung individueller Resistenzstrategien und privater Kreise in Dresden*, Diplomarbeit, Institut für Soziologie an der Technischen Universität Dresden 2007.
[362] BStU, Dresden XII 95/62, Operativ Vorgang « Aussteller ».
[363] *Zur Geschichte der Sammlung Ursula Baring*, cabinet des estampes de Dresde, Dresde, 1997, 15 p.
[364] BStU, Dresden XII 95/62, Operativ Vorgang « Aussteller », Massnahmeplan.23.01.1963.

type de consommation de l'art. En défaveur de Baring jouent également une analyse psychologique sommaire (« elle a un besoin exagéré de distinction ») et une misogynie crasse (« son caractère hystérique, son éducation bourgeoise et sa situation de célibataire sans enfant jouent un grand rôle »). Les expositions d'appartement de Baring sont donc à la fois la reproduction d'une forme de sociabilité ancienne, le salon, et la production d'une pratique nouvelle, l'exposition d'œuvres qui ne sont pas exposées dans les événements officiels (la même ambivalence a été observée dans les expositions d'appartement du professeur Rudolf Franke à Erfurt à partir de 1957[365]).

Dans le salon d'Ursula Baring, sont exposés aussi bien des artistes indépendants appartenant au VBK (Hermann Glöckner, Willy Wolff, Albert Wigand) que des artistes qui tirent leur revenu d'une autre activité professionnelle. Wilhelm Müller (1928-1999) est l'un de ces dilettantes. Il est stomatologue de métier, fils de chirurgien de Dresde. Dans les années 1950, il explore la peinture informelle (fig.37), avant de s'orienter à partir du début des années 1960 vers l'art qui le fait aujourd'hui connaître, l'art concret. Dans les années 1950 sa pratique professionnelle est très présente dans son travail artistique ; il travaille les réactions chimiques entre les couleurs et l'iode, le nitrate d'argent ou l'eau oxygénée[366].

Le salon Baring est donc pour Müller un lieu d'exposition, mais aussi un lieu de vente. D'après son fonds personnel et dans sa correspondance[367], il est fait mention à plusieurs reprises de vente, mais il n'est pas précisé qui sont les acheteurs. Les archives personnelles de Willy Wolf, un membre du VBK habitué du salon Baring, sont de ce point de vue plus riches, laissant voir le cercle restreint des acheteurs. Dans son fonds, Wolff a en effet laissé une copie de chaque œuvre qu'il a vendue et au dos de la copie le nom de l'acquéreur[368]. Or la quasi-totalité des acheteurs qui fréquentent le salon Baring portent le titre de Dr. ou de Prof. Et certaines œuvres sont vendues à Leipzig ou Berlin, à des personnes dont il est noté qu'elles ont un lien de parenté avec l'un des habitués du salon. La sociabilité bourgeoise fonctionne ainsi grâce aux réseaux familiaux, tendant à confirmer l'idée que la famille reste le moteur de la reproduction sociale et le bastion de la bourgeoisie, que le régime communiste n'affronte pas. On peut faire l'hypothèse que les ventes suivent les mêmes mécanismes pour un amateur comme Wilhelm Müller.

---

[365] Paul Kaiser, « Die Erfurter Ateliergemeinschaft – ein bürgerlicher Kunstverein im DDR-Staatssozialismus ? » in Paul Kaiser et Karl-Siegbert Rehberg (dir.), *Abstraktion im Staatsozialismus, Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR*, VDG, Weimar, 2003, 377 p. (p.149-175).
[366] Sigrid Hofer (dir.), *Gegenwelten. Informelle Malerei in der DDR, das Beispiel Dresden*, Strömfeld, Francfort sur le Main, 2006, 270 p.
[367] SLUB, Nachlass Wilhelm Müller, Mscr.Dresd.App.2810.
[368] SLUB Nachlass Willy Wolff, Mscr.Dresd.App.2717, n°38-73.

L'art folklorique.

Le second héritage, bien différent du premier, est l'art folklorique, parfois simplement désigné comme *Volkskunst* (mot ambivalent qui désigne aussi bien l'ensemble de l'art amateur que sa partie folklorique). La dimension territoriale est essentielle dans la définition de cet art, qui veut faire sens par le lieu dont il est originaire : ce sont les sculptures en bois des Monts Métallifères, les objets d'art sorabes, les costumes du Brandebourg et de Thuringe, les gravures de Poméranie occidentale, etc.

En 1952, la Stakuko organise à Berlin une grande exposition d'art populaire, où se côtoient gravures sur bois, sculptures, coiffes, bijoux, masques, poupées, jouets, bougeoirs[369]. Les visiteurs peuvent y voir la sculpture en bois *Les chercheurs de myrtilles* (fig.38) réalisée par un « ouvrier des Monts Métallifères » resté anonyme. Le plus souvent, les auteurs de ces objets sont anonymes et il est difficile de savoir s'il s'agit d'une production individuelle, artisanale ou industrielle. Le caractère « rural », fréquemment mis en avant, est aussi indécis, beaucoup d'artistes étant des citadins. À côté d'œuvres produites après 1945, sont exposées des « œuvres du passé », c'est-à-dire de la deuxième partie du dix-neuvième siècle qui est le moment de collection, muséification et recréation de coutumes locales dans une perspective nationale, en un mot d'« invention des traditions »[370].

Les autorités communistes continuent en effet le long processus d'invention du folklore. L'exposition de 1952 met à l'honneur Adolf Spamer (1883-1953), qui fut dans l'entre-deux-guerres, en tant que professeur de philologie à l'université de Giessen, l'un des principaux organisateurs du folklorisme. Le folklorisme sait traverser, pratiquement inchangé, tous les régimes politiques du vingtième siècle. Les textes du catalogue d'exposition de 1952 reprennent l'antienne folkloriste : cet art est la survie d'un art ancestral, qui a été menacé par l'industrialisation et l'urbanisation et qui est enfin redécouvert maintenant. Le vernis socialiste est à peine perceptible, dans cette exposition organisée par l'administration réputée la plus intransigeante, la Stakuko.

Cette continuité n'est toutefois pas sans susciter des réticences. Des administrateurs et des artistes veulent même en finir avec ces objets. Lorsque le FDGB organise une exposition d'art amateur en 1954 au musée d'ethnologie Grassi (haut lieu de recréation folklorique dans la première moitié du vingtième siècle), « il y avait surtout des dessins à la plume et à la mine

[369] Stakuko (dir.), *Deutsche Volkskunst*, 1952, Berlin, 27 p.
[370] Eric J. Hobsbawm et Terence O. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 322 p.

de plomb, des aquarelles et des pastels, très peu d'artisanat – signe que l'on ne voulait plus des anciennes traditions folkloriques dans la zone industrielle de Leipzig »[371]. Lors d'une conférence de la Maison Centrale pour l'Art Amateur, il y a de vifs débats sur la place accordée à l'art folklorique[372]. Beaucoup le considèrent comme une assignation qui enferme ceux qui le réalisent dans une identité professionnelle et territoriale, alors que l'art amateur qui veut être promu est censé « libérer les individus ». « Il est nécessaire de bien distinguer art populaire et art amateur. L'art amateur est totalement nouveau et doit être séparé de l'histoire de l'art populaire ».

Mais ces réticences restent des prises de position isolées. Il n'y a aucune lutte contre le folklore, qui, au contraire, reçoit des soutiens institutionnels. En 1956 sont créées une maison de l'art populaire sorabe à Bautzen et une maison de l'art populaire des Monts Métallifères à Schneeberg. Le folklore est à nouveau utilisé pour intégrer les régions périphériques, tâche d'autant plus pressante après le brassage de population qui a accompagné et suivi la seconde guerre mondiale. Il a été montré que, dans le Mecklembourg, le folklore est explicitement utilisé pour intégrer les « populations déplacées » (*Umsiedler*)[373]. Il est aussi utilisé pour fédérer le bloc soviétique : les « relations artistiques » de la RDA avec la Tchécoslovaquie, la Bulgarie, la Pologne, la Hongrie ou la Roumanie signifient souvent à cette époque l'exposition d'objets folkloriques d'un pays dans un autre.

L'art ouvriériste.

La troisième racine de l'art amateur est l'art ouvriériste qui se construit depuis le dix-neuvième siècle au sein du mouvement ouvrier. C'est l'art réalisé par les ouvriers et qui présente une tout autre géographie par rapport aux mouvements précédents : il est réalisé dans les quartiers ouvriers des grandes concentrations urbaines (Berlin, Leipzig, Dresde, Karl-Marx-Stadt) ainsi que dans les bassins industriels de Thuringe, Saxe et de Saxe-Anhalt.

L'art ouvriériste a donné lieu depuis le dix-neuvième siècle à de nombreux débats théoriques ; l'une des principales interrogations a été de savoir s'il y a une culture ouvrière propre, distincte de la culture bourgeoise. Ces débats n'ont pas empêché des pratiques artistiques variées, l'appropriation de l'art bourgeois comme l'invention de formes culturelles

[371] StA Leipzig, VBK Leipzig n°173, Zur Entwicklung des bildnerischen Volksschaffens im Bezirk Leipzig (1977).
[372] AAdK ZfK n°194, Arbeitstagung auf dem Gebiete der angewandten und bildenden Kunst - durchgeführt vom Zentralhaus für Laienkunst in Leipzig. 15.2.52.
[373] Beatrice Vierneisel (dir.), *Fremde im Land, Aspekte zur kulturellen Integration von Umsiedlern in Mecklenburg und Vorpommern 1945 bis 1953*, Waxmann, Münster, 2006, 223 p.

nouvelles[374]. Si ces pratiques ont pu souder les milieux ouvriers, c'est moins parce qu'elles inventent un répertoire artistique totalement nouveau que dans la mesure où elles se déroulent dans des lieux et selon des modes différents des pratiques artistiques bourgeoises. Chants, danses, théâtres, lectures occupent l'essentiel de ces activités culturelles, laissant au début du vingtième siècle une place marginale aux arts plastiques, art de la distinction par excellence. C'est le KPD qui s'intéresse après 1918 aux dessins et à la peinture des ouvriers[375]. Dans le journal du KPD *Die Rote Fahne*, Durus (pseudonyme que prend le Hongrois Alfred Kemenyi) exhorte les ouvriers à la création artistique, mais il est constamment déçu par les peintres du dimanche qu'il rencontre et dont il juge les natures mortes et paysages petit-bourgeois. Dans les dernières années de la République de Weimar, les peintres amateurs proches du KPD sont regroupés à Berlin dans les MASCH (*Marxistische Arbeiterschulen* – créés en 1927 sous la direction d'Hermann Duncker), et à Dresde et Leipzig au sein de l'ARBKD, qui ouvre en 1931 une section pour les amateurs[376]. La politique culturelle nazie a pu reprendre certaines de ces pratiques, pour les orienter vers la formation de la communauté du peuple[377].

Après 1945, la RDA renoue avec l'héritage ouvriériste. Les activités comme le chant, le théâtre ou la danse, organisées dans et par les entreprises se multiplient[378]. La tension entre la formation d'une culture propre et l'appropriation de la haute culture continue de nourrir ce mouvement amateur. En ce qui concerne les arts plastiques, toujours marginaux par rapport aux autres formes d'art, le mouvement ouvriériste est fort là où il était important avant 1933. Dans la ville industrielle de Zwickau, l'art ouvriériste est remis au goût du jour dès la fin des années 1940. La gravure sur bois *Martin Hoop* (fig.39) a ainsi été réalisée par un amateur, peintre de bâtiment dans l'usine Martin Hoop. Elle honore une figure de l'ouvriérisme et de l'antifascisme : Martin Hoop était un membre du KPD, il a été exécuté par les nazis en mai

---

[374] Horst Groschopp, *Zwischen Bierabend und Bildungsverein : zur Kulturarbeit in der deutschen Arbeiterbewegung vor 1914*, Dietz, Berlin, 1985, 243 p. ; Rob Burns et Wilfried van der Will, *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Eine historisch-theoretische Analyse der kulturellen Bestrebungen der sozialdemokratisch organisierten Arbeiterschaft*, Ullstein-Materialien, Francfort sur le Main, 1982, 272 p.

[375] Rolf-Hermann Geller, *« ...die politische Zeichnung der Laien ». Arbeiterzeichner der KPD im Zeitabschnitt der Weimarer Republik. Ausserkünstlerische Bedingungen und ikonographische Merkmale*, Bock und Herchen, Bad Honnef, 1984, 110 p.

[376] Ullrich Kuhirt, « Die Arbeiter-Zeichner-Bewegung. Beispiel und Demonstration der kulturschöpferischen Kraft der revolutionären Arbeiterklasse in der Zeit der Weltwirtschaftkrise » in Wolfgang Jacobeit et Ute Mohrmann (dir.), *Kultur und Lebensweise des Proletariats, Kulturhistorisch-volkskundliche Studien und Materialien,* Akademie Verlag, Berlin-Est, 1973, 298 p. (p.258-275).

[377] Carola Sachse, « Freizeit zwischen Betrieb und Volksgemeinschaft. Betriebliche Freizeitpolitik im Nationalsozialismus » in *Archiv für Sozialgeschichte*, n°33, 1993, p.305-328.

[378] Sandrine Kott, « Zur Geschichte des kulturellen Lebens in DDR-Betrieben. Konzepte und Praxis der betrieblichen Kulturarbeit » in *Archiv für Sozialgeschichte*, n°39, 1999, p.167-195.

1933 et l'un de ses exploits est d'avoir, dit-on, mis un drapeau rouge au sommet d'un haut-fourneau et brisé les barres de fer qui permettent de monter, afin que le drapeau reste.

Mais la principale région d'art amateur citée en exemple est celle de l'industrie chimique autour de Halle, le mouvement de peintres amateurs s'y met en place dès la fin des années 1940[379]. En 1955, la Maison Centrale pour l'Art Populaire demande à quelques artistes professionnels qui travaillent à Bitterfeld, Wolffen, Leuna et Buna de décrire la naissance du mouvement amateur dans les usines, en vue d'un livre qui n'est finalement pas publié[380]. D'après ces témoignages, la première exposition de peintres amateurs a lieu à Leuna dès 1948, dans le contexte de démontage d'usines par les Soviétiques. Les artistes relatent la méfiance de leurs collègues du VBK, qui ont peur que les amateurs reçoivent des commandes. « Il y eut des altercations avec des collègues, qui prétendirent que nous étions en train d'élever des concurrents ». Mais ce sont surtout des problèmes matériels qui sont abordés dans ces textes : comment obtenir du matériel, comment obtenir une pièce suffisamment éclairée et chauffée, comment obtenir les autorisations de la part des directions d'entreprise afin que les salariés puissent s'absenter. Des problèmes semblables se retrouvent dans d'autres entreprises. Dans les archives d'une entreprise de Leipzig, la section « activité culturelle » est uniquement constituée de demandes de disponibilité (*Freistellungen*), parfois accordées, parfois refusées, au gré des pressions du plan[381].

Cercles et maisons de culture : l'organisation de la coexistence.

Les trois héritages diffèrent les uns des autres, leurs historiens est-allemands ultérieurs n'ont pas hésité à parler de « contradictions »[382]. Nous voudrions montrer que dans les années 1950 les institutions qui encadrent le mouvement amateur ont précisément pour but de faire tenir ensemble ces héritages hétéroclites. Plus qu'un bouleversement social, le mouvement amateur à cette époque cherche l'organisation de la coexistence entre les tendances passées divergentes.

[379] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°1515, FDGB Bundesvorstand Abteilung Kulturelle Massenarbeit an alle Sekretariatsmitlgieder (14.5.1954).
[380] AAdK ZfK n°561, Zirkelmonographien (1955).
[381] StA Leipzig, VEB Baukombinat Leipzig n°623, Klubverwalter an die Werksleitung und BGL des VEB Ausbau, 02.04.1958.
[382] Sta Leipzig, VBK Leipzig n°173, Fachtagung des bildnerischen Volksschaffens, Neubrandenburg Januar 1975.

Les cercles.

La plupart des amateurs se regroupent dans des cercles (*Zirkel*). Les cercles offrent une structure souple, qui n'a pas de définition juridique.

Les sociabilités bourgeoises se fondent parfois dans les formes du cercle, se donnant ainsi une forme institutionnelle qui procure une plus grande sécurité que les expositions d'appartement. C'est le cas du cercle du musée Lindenau à Altenburg. De sa création en 1848 par le collectionneur Lindenau jusqu'à sa fermeture en 1923, le musée a fonctionné comme lieu de rencontres et de formation d'amateurs amoureux d'art venant des milieux aisés. Après 1945, ce lieu est recréé sous la forme d'un cercle par un ancien habitué, Prof. Heinrich Burkhardt.

Mais ce sont les activités artistiques dans le monde du travail qui profitent le plus de la forme ouverte du cercle. Dans les entreprises, les amateurs sont une poignée de salariés seulement, exerçant diverses professions. Dans le grand complexe industriel de Leuna qui regroupe plusieurs centaines de salariés, on ne trouve au début des années 1950 que treize peintres amateurs : quatre mécaniciens, deux électriciens, deux peintres en bâtiments, cinq employés et un ingénieur[383]. Dans ces circonstances, la forme du cercle permet de réunir ces salariés dispersés et occupant différentes places dans la hiérarchie de l'entreprise.

Les cercles n'ont donc pas un visage social marqué, leur composition sociale varie d'un lieu à l'autre. Dans les villes moyennes et grandes, les cercles peuvent connaître une réelle mixité sociale. Dans une ville comme Potsdam qui compte 120 000 habitants dans les années 1950, le cercle organisé par la municipalité compte en 1954 31% d'ouvriers, 28% d'employés, 6% de membres de l'*Intelligenz* et 25% étudiants ou retraités[384].

Le caractère socialement protéiforme des cercles les différencie d'une autre forme de regroupement, les clubs. Les clubs sont socialement situés, partagés entre les clubs de travailleurs (*Klub der Werktätigen*) et les clubs de l'*Intelligenz* (*Klub der Intelligenz*). Les clubs sont institués par les autorités afin que les personnes appartenant aux mêmes couches sociales se réunissent. Ainsi, dans la ville nouvelle de Stalinstadt (Eisenhüttenstadt), un club de l'*Intelligenz* est créé à l'initiative du Kulturbund en 1957 ; il permet à ses 64 membres, principalement des ingénieurs, des médecins et des enseignants, de participer à des activités culturelles et à des soirées philosophiques sur différents thèmes : « est-ce que des présupposés

[383] AAdK ZfK n°561, Zirkelmonographien (1955).
[384] SAPMO DY 34 n°1692, Zur Ausstellung der Laienschaffenden des Bezirkes Potsdam (mars-avril 1954).

scientifiques sont possibles en politique ? » ou « liberté et dictature du prolétariat »[385]. À l'autre extrémité de l'échelle sociale, les clubs des travailleurs sont mis en place pour répondre aux besoins de la population ouvrière. À Ziltendorf dans le Brandebourg, ce sont le FDGB et le Kulturbund qui organisent le club des travailleurs, « qui satisfait les besoins culturels de la population ouvrière et aide au développement de leur propre activité artistique »[386].

La Maison Centrale pour le Travail Culturel.

En 1952, est mise en place une institution pour les amateurs sous la tutelle du ministère de la culture. D'abord appelée Maison Centrale pour l'Art Amateur (*Zentralhaus für Laienkunst*), elle est ensuite rebaptisée en 1954 Maison Centrale pour l'Art Populaire (*Zentralhaus für Volkskunst*) et en 1964 Maison Centrale pour le Travail Culturel (*Zentralhaus für Kulturarbeit* – ZfK). D'après ses statuts[387], le ZfK est chargé avant tout d'aider à l'organisation de « programmes variés », mais aussi d'assurer l'approvisionnement matériel, d'organiser la formation des amateurs et de ceux qui dirigent les cercles, de mettre en place des conférences sur l'art populaire (tâche renforcée en 1962 avec la formation de l'Institut de recherche sur l'art populaire). Le ZfK a enfin en charge l'édition de la revue *Volkskunst*. Dans ses statuts, il n'est fait aucune mention d'une orientation particulière en faveur des ouvriers et de paysans, ce qui est exceptionnel dans le contexte ouvriériste du début des années 1950. Bien plus, le ZfK veut s'adresser aussi bien aux amateurs qui travaillent dans un cercle qu'à ceux qui ont une activité individuelle en dehors des cercles (*Einzelschaffende*), situation plus fréquente chez les dilettantes bourgeois que chez les amateurs ouvriers.

Les maisons de la culture, l'architecture de l'ouverture et de la conciliation.

En RDA, comme dans l'ensemble de l'Europe, capitaliste et socialiste, les années 1950 sont une période faste pour la construction de maisons de la culture. La construction des maisons de la culture est-allemandes a été replacée à juste titre dans une histoire plus large

[385] BLHA SED Kreisleitung Eisenhüttenstadt C Rep 731 n°266, Kurzbericht über die Arbeit des Kulturbundes und des Klubs der Intelligenz (07.01.1958).
[386] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°1218, Arbeitsvereinbarung zwischen der Bezirksleitung des deutschen Kulturbundes Frankfurt und dem Bezirksvorstand des FDGB Frankfurt über die Zusammenarbeit auf dem Gebiete der kulturellen klassenarbeit (22.4.60).
[387] AAdK ZfK n°67, Statut vom Zentralhaus für Volkskunst, Bezirkshäuser für Volkskunst und Volkskunstkabinette (1952).

des maisons de la culture[388] : celles imaginées par les utopistes du dix-neuvième siècle, celles offertes par les directions d'entreprise aux ouvriers au cours du dix-neuvième siècle, celles construites par le mouvement ouvrier depuis la fin du dix-neuvième siècle, celles élaborées par les architectes soviétiques en URSS et enfin celles construites par les architectes nazis. Dans les différents cas, il s'agissait d'offrir des lieux alternatifs à l'église, au café et au foyer familial. Les maisons qui n'ont pas été détruites pendant la guerre sont réutilisées après 1945, à Gotha (la maison est construite dès 1823), à Zwickau (1902), à Jena (1903), dans la « ville-jardin » de Hellerau au Nord de Dresde (1910) ou encore à Illmernau (1937). Mais beaucoup de nouvelles maisons sont construites dans les années 1950 ; le syndicat annonce en 1956 1 254 maisons de la culture pour l'ensemble de la RDA, alors qu'il y en aurait 565 en 1951[389]. La gestion des maisons est laissée à différentes institutions. « Le district de Potsdam en 1956 possède 71 maisons de la culture. Vingt-sept appartiennent à des municipalités, 23 aux syndicats d'entreprise, onze au syndicat des eaux et forêts, six à la FDJ, quatre aux Pionniers [organisation pour les enfants de 6 à 12 ans]. Il faudrait ajouter le nombre de pièces réservées aux activités culturelles dans les bâtiments des communes et des coopératives agricoles »[390]. Le but est de couvrir l'ensemble du territoire, y compris les lieux habituellement pauvres en infrastructures culturelles, comme les territoires ruraux[391] ou les banlieues des agglomérations. Il s'agit de briser le monopole des centres urbains sur la culture. À Rüdersdorf, commune de la lointaine banlieue industrielle de Berlin, dont l'activité économique repose essentiellement sur les cimenteries, la maison de la culture est construite en 1956 par Hermann Henselmann, l'architecte de l'avenue Staline à Berlin. Le fronton affiche fièrement *Wir erhoben uns – Gestalt zu sein*, qui dit l'élévation vers la culture.

L'architecture des maisons de la culture des années 1950 est riche en renseignements. Les maisons de la culture sont construites d'après des modèles dessinés par l'Académie d'Architecture et remis à chaque architecte en charge de la construction d'une maison de la

[388] Simone Hain (dir.), *Die Salons der Sozialisten. Kulturhäuser in der DDR*, Ch.Links Verlag, Berlin, 1996, 192 p. ; Thomas Ruben et Bernd Wagner (dir), *Kulturhäuser in Brandenburg : eine Bestandsaufnahme*, Verlag für Berlin-Brandenburg, Potsdam, 1994, 352 p. ; Horst Groshopp, « Der singende Arbeiter im Klub der Werktätigen. Zur Geschichte der DDR-Kulturhäuser » in *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, n°16, 1993, p.86-123.

[389] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°1218, Statistische Angaben über den Stand der Kultur und Wissenschaft in der DDR laut Übermittlung des Zentralamtes für Statistik beim Ministerrat (1956).

[390] BHLA SED Bezirksleitung Potsdam Rep 530 n°1848, Übersicht über die Klub und Kulturhäuser im Bezirk Potsdam (23.6.1956).

[391] Ulrich Hartung, *Arbeiter- und Bauerntempel : DDR-Kulturhäuser der fünfziger Jahre – ein architekturhistorisches Kompendium*, Schelzky und Jeep, Berlin, 1997, 218 p. Ulrich Hartung reproduit une carte établie par le syndicat du canton de Seelow dans le district de Francfort (p.56). Le syndicat montre l'emplacement des maisons de la culture et leur sphère d'influence. Le but est d'orienter les prochaines constructions afin de compléter le maillage du territoire rural.

culture. Ces plans sont reproduits dans un numéro de 1953 de la revue *Deutsche Architektur* (fig.40). Au centre du bâtiment se trouve une grande salle destinée aux représentations théâtrales, aux spectacles de danse et de chant, activités considérées comme majeures. Mais, d'après le plan, d'autres pièces dans l'aile droite du bâtiment sont accessibles depuis le grand vestibule : une bibliothèque, une salle de lecture, une salle pour les cercles de dessin et de peinture, etc. L'aile gauche est entièrement consacrée à la restauration. Les maisons de la culture sont conçues comme des lieux de culture et de détente, ce que souligne l'espace réservé aux terrasses, qui dominent l'étage supérieur. Mais elles sont au service d'un hédonisme convenable et distingué, le syndicat met régulièrement en garde contre leur transformation en cafés et cabarets et l'autorisation de consommation d'alcool dans les maisons de la culture est une question récurrente.

La construction de la maison de la culture de Rathenow en 1956-1958 suit ces directives. Sur une carte postale de 1973 (fig.41), sont représentées différentes vues : la façade, la grande salle de 794 places, le vestibule et la petite salle de 200 places. Cette ville du Brandebourg, qui compte alors un peu plus de 20 000 habitants, est connue pour son industrie optique (elle est l'unique producteur de lunettes en RDA) et sa main-d'œuvre ouvrière qualifiée dans ce domaine. La maison de la culture doit accueillir aussi bien l'*Intelligenz* locale que la population d'ouvriers qualifiés de la ville et la population rurale des environs. Elle fait partie d'un plan d'aménagement du centre urbain qui comprend la mairie, des restaurants, des magasins et un parc de la culture ; la maison de la culture domine par sa taille et par son emplacement tous les autres bâtiments[392]. Elle incarne dans la ville la place centrale accordée à la culture dans la vie socialiste. Mais le bâtiment, même s'il est le plus massif et le plus remarquable du centre ville, reste cependant simple de l'extérieur. Comme dans la plupart des maisons de la culture construites à l'époque, le fronton est triangulaire, à la différence des maisons de la culture édifiées à l'époque nazie qui privilégient un fronton rectangulaire. Les six colonnes sont intégrées à l'ensemble du bâtiment. Est construit un temple de la culture qui doit être plus accueillant qu'intimidant. Le double mouvement qui consiste à sanctifier la culture et à l'ouvrir à tous explique le sentiment de simplicité prestigieuse qu'instaure l'architecture des maisons de la culture.

[392] Ibid., p.67.

Redistribuer la création artistique : les relations d'intelligence lors des commandes.

La question des commandes en RDA a été beaucoup travaillée[393] ; l'historiographie a voulu reprendre de façon dépassionnée l'accusation qui se veut infamante d'art de commande (*Auftragskunst*), lancée contre l'art de RDA pendant la querelle des images des années 1990. Ces travaux ont mis en avant les différentes dimensions des commandes dans un contexte socialiste : elles ont pour but de garantir aux artistes des revenus réguliers et confortables et de permettre une meilleure surveillance des flux financiers et des activités artistiques, mais elles ont aussi pour but de mettre en situation d'échanges artistes et commanditaires. En effet, la commande, en faisant intervenir un commanditaire au début de la création et parfois pendant la création de l'image, redéfinit le partage de la création artistique[394]. Elle déplace les frontières entre producteur et spectateur, le commanditaire devenant un spectateur actif (en RDA les interventions du commanditaire sont d'ailleurs parfois qualifiées dans les protocoles d'« indications du spectateur » – *Hinweise des Betrachters*). Les travaux historiques sur la commande en RDA se sont surtout intéressés aux échanges entre les artistes et ceux qui détiennent le pouvoir : direction du parti, sommet de l'Etat, directions du syndicat, directions d'entreprise. Cet art de commande apparaît finalement peu original, il est une variante de l'art du prince, commun avec bien d'autres régimes politiques[395].

Mais les travaux ont prêté peu d'attention et de crédit aux relations d'intelligence des artistes avec les travailleurs ; les déclarations fanfaronnes que le peuple est le nouveau commanditaire de l'art sont perçues comme des paroles creuses, qui n'auraient aucune traduction concrète. Il nous semble intéressant de reprendre ce point. Les commandes des années 1950 se réduisent-elles à un face-à-face entre les artistes et les autorités ou peuvent-elles également inclure les classes laborieuses ? S'il y a une originalité des commandes en RDA, c'est bien dans la promotion des travailleurs au rang de commanditaires. Des individus

[393] Monika Flacke (dir.), *Auftrag : Kunst, 1949-1990, bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik*, DHM, Berlin, 1995, 431 p. ; Paul Kaiser et Karl-Siegbert Rehberg (dir.), *Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, Junius, Hambourg, 1999, 703 p. ; Simone Simpson, *Zwischen Kulturauftrag und künstlerischer Autonomie. Dresdner Plastik der 1950er und 1960er Jahre*, Böhlau, Cologne, 2008, 352 p.

[394] Les travaux pionniers sur la commande à l'époque moderne ont mis en avant la question des relations d'intelligence au cœur des commandes. Peter Hirschfeld, *Mäzene : die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, 1968, 315 p ; Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1985 (édition originale anglaise 1972), 254 p. ; Francis Haskell, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Gallimard, 1991 (édition originale anglaise 1980), 798 p.

[395] C'est la conclusion à laquelle arrive Karl-Siegbert Rehberg lorsqu'il replace les commandes de RDA dans un panorama historique : Karl-Siegbert Rehberg, « Mäzene und Zwingherrn. Kunstsoziologische Beobachtungen zu Auftragsbildern und Organisationskunst » in *Enge und Vielfalt*, p.17-56.

et des groupes, privés par ailleurs de ce qui fait la puissance sociale, sont mis en situation de commander l'art, à la manière des puissants. La commande ainsi comprise est une pièce essentielle de la nouvelle économie de l'art, dont les modalités concrètes méritent d'être interrogées.

Pour les années 1950, la documentation autour des commandes dans les usines est peu fournie : il faut attendre les années 1960 pour trouver de nombreuses archives sur les commandes (cf. chapitre 7). Ce sont les fonds d'artistes qui fournissent les matériaux les plus précis pour les premières années. Nous privilégierons donc les études de cas : une commande réalisée par Oskar Nerlinger en 1952 à Eisenhüttenstadt et une série de commandes réalisées par Fritz Tröger dans les usines de lignite autour d'Hoyerswerda tout au long des années 1950. Ce ne sont pas les parcours artistiques de ces deux artistes qui nous retiendront ici (alors même qu'ils sont passionnants[396]), mais le déroulement des commandes dans lesquelles ils sont impliqués.

Dans les deux cas, les commandes ont lieu dans un environnement particulier. Eisenhüttenstadt et Hoyerswerda sont des « villes industries » construites autour d'une activité industrielle : la sidérurgie pour Eisenhüttenstadt et l'extraction de lignite pour Hoyerswerda. Ce sont des villes récentes, de taille modeste, éloignées des grands centres urbains, sans tradition artistique. Quand Nerlinger vient à Eisenhüttenstadt en 1952, la ville n'est encore qu'un vaste chantier, où même le projet de construire une statue de Staline ne peut aboutir (la ville est baptisée Stalinstadt de 1953 à 1961)[397]. Hoyerswerda, au Nord-Est de Dresde, se développe autour du grand parc industriel Schwarze Pumpe ouvert en 1955[398].

---

[396] Oskar Nerlinger (1893-1969) a été pendant la République de Weimar à la tête du groupe d'artistes berlinois *Die Abstrakten*, puis de la fraction procommuniste des *Abstrakten*, qui se baptise en 1932 *Die Zeitgemässen* ; de 1933 à 1945, il exploite sans vergogne les ressources du monde de l'art nazi et ses paysages sont exposés et appréciés par la critique d'art la plus officielle. Il devient, après 1945, professeur à l'école des beaux-arts de Berlin-Ouest. Renvoyé en 1950 à cause de ses sympathies communistes, il s'installe alors en RDA. Fritz Tröger (1894-1978) est un peintre de la bourgeoisie de Dresde. Se tenant à l'écart de l'agitation politique sous la République de Weimar, il devient membre du NSDAP dès 1933. Après 1945, il n'est nullement inquiété pour son passé nazi. Très critique face à l'art soviétique et à la troisième exposition nationale de 1953, il cherche une modernité réaliste du côté de la peinture française de Marcel Gromaire, André Quellier et Bernard Buffet, qu'il tente, en vain, de faire connaître en RDA. SLUB, Mscr.Dres.App.2477, Nachlass Fritz Tröger, n°1127 « Bericht über Parisreisen ».

[397] « Le secrétariat du parti décide d'avertir le sculpteur qu'aucune commande ne peut être passée pour l'instant, car la ville est encore un chantier et il n'y a aucun endroit qui pourrait accueillir un tel monument ». BHLA, SED Kreisleitung Eisenhüttenstadt C Rep 731 n°62, Protokoll über die ordentliche Sekretariatssitzung am 15.04.1954.

[398] Le monde ouvrier dans cette région a été décrit dans : Peter Hübner (dir.), *Niederlausitzer Industriearbeiter 1935 bis 1970. Studien zur Sozialgeschichte*, Akademie Verlag, Berlin, 1995, 337 p. Sur l'histoire de Schwarze Pumpe, cf. Peter Hübner et Monika Rank (dir.), *Schwarze Pumpe : Kohle und Energie für die DDR*, Deutscher Verlag der Wissenschaft, Berlin, 1989, 43 p. ; Wolfgang Böswetter, *50 Jahre Industriestandort Schwarze Pumpe : Aufbau und Entwicklung des Kombinates Schwarze Pumpe zu einem Kohleveredlungs- und Gaskombinat*, Traditionsverein « Glückauf Schwarze Pumpe », Hoyerswerda, 2005, 179 p.

Fritz Tröger travaille plus spécifiquement avec l'usine d'extraction de lignite John Schehr installée dans le bourg voisin de Laubusch.

La forme des commandes.

Les attentes placées dans les commandes.

La mise en place des commandes est précédée à la fin des années 1940 de controverses intellectuelles, dont Nerlinger est l'un des principaux protagonistes. En 1947, il accepte de prendre part à la querelle que les autorités politiques mettent en scène dans le journal *Bildende Kunst*[399]. Contre Karl Hofer qui considère que l'artiste doit être le seul maître de son œuvre, Nerlinger défend l'idée d'une redistribution de la création artistique et d'une prise en compte de l'opinion des personnes étrangères au monde de l'art. « L'œuvre d'art n'a plus seulement pour fonction la satisfaction de l'individu qui peint, elle se construit autour des informations (*Mitteilungen*) qu'échangent créateur et spectateurs. L'artiste a donc pour contrainte de former une œuvre qui tienne compte de ces informations, de telle façon qu'elle soit acceptée par le spectateur »[400].

Tröger ne participe pas à de tels débats publics, mais il est également engagé dans les entreprises de repartage de la création artistique. « Pour le collègue Tröger, il s'agit de chercher le contenu, le thème et la forme d'un nouvel art, d'un art qui soit porté par une compréhension artistique toute nouvelle (*einer gänzlich neuen künstlerischen Gesinnung*) » : c'est ce que note un fonctionnaire du conseil de district de Dresde après une visite dans l'atelier de Tröger en 1953[401]. Certes de telles déclarations ont pu être inventées par le fonctionnaire ou inspirées à Tröger par la prudence en présence d'un représentant de l'autorité. Mais, dès 1947, Tröger participe à des projets qui vont dans le même sens. Il est membre du groupe de peintres *Le Rivage* (*das Ufer*), qui, de sa création en 1947 à sa dissolution en 1952, se rend d'usine en usine pour montrer des tableaux de maîtres et des œuvres contemporaines[402]. C'est au cours de l'une de ces expositions itinérantes qu'il se rend

[399] Cf. Gisela Conermann, *Bildende Kunst in der SBZ. Die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift « bildende Kunst » von 1947-1949*, Peter Lang, Bern, 1995, 287 p.
[400] Oskar Nerlinger « der Griff in die neue Wirklichkeit » in *Bildende Kunst*, n°6, 1949, p.173-175.
[401] HstA Dresden Rat des Bezirkes Dresden, n°11448, Atelierbesuch bei Fritz Tröger (02.07.1953).
[402] Les archives du groupe *Das Ufer*, qui détaillent toutes les activités du groupe, ont été regroupées dans un fonds et montrées lors d'une exposition en 1984. Cf. SLUB, Mscr.Dres.App.2099, Nachlass Das Ufer ; *Das Ufer : Gruppe 1947 Dresdner Künstler. Malerei, Grafik, Plastik 1947-52*, Elisabeth Heinrich (dir.), Büro für Bildende Kunst des Rates des Bezirkes, Dresde, 1984, 112 p.

à Laubusch et qu'il noue contact avec l'usine John Schehr. Cet engagement se fait d'ailleurs au détriment de sa carrière dans le monde artistique. En 1958 la Collection Etatique d'Art refuse d'organiser en son nom une exposition consacrée à Tröger, car elle estime que les œuvres ne sont pas de bonne qualité et que la dimension prolétarienne de son art est trop présente. L'exposition est finalement organisée par le VBK qui justifie ainsi de montrer les images de Tröger : « Tröger, qui n'est pas membre du parti, a néanmoins une attitude positive envers notre Etat, travaille sérieusement dans les entreprises de la région et se comporte de façon exemplaire avec les ouvriers »[403]. Tröger devient un artiste d'entreprise. Son travail régulier avec l'entreprise John Schehr aboutit à une « convention de travail » en 1961, qui organise la collaboration sur le long terme[404]. D'après cette convention, l'entreprise fournit à l'artiste un atelier chauffé, lui donne accès à toutes les parties de l'entreprise et des vêtements pour l'hiver. Elle lui verse un salaire mensuel de 500 marks, à quoi s'ajoutent 50 marks pour chaque soirée consacrée au cercle amateur. En échange l'artiste s'engage à créer des œuvres, à organiser des expositions, à prendre part à l'organisation des événements festifs comme le premier mai ou la Journée du Mineur Allemand.

La forme des contrats de commande.

La rédaction des contrats de commande corrobore le désir d'impliquer les classes ouvrières dans la réalisation de la commande. La comparaison avec des contrats de commande antérieurs montre les nouveautés introduites après 1945. Dans ses archives personnelles, Tröger a en effet conservé aussi bien les contrats qu'il a passés avec une entreprise en 1938[405] que ceux des années 1950[406]. Le contrat de l'époque fasciste est très lapidaire : il pose simplement le thème de l'image, la technique qui doit être utilisée et la date à laquelle l'objet doit être remis. Les contrats de l'époque communiste, passés avec le syndicat ou directement avec les entreprises, sont plus élaborés. Ils donnent un calendrier qui fixe différentes dates de rencontres entre artiste et commanditaire : une première rencontre autour d'esquisses, une deuxième autour d'une esquisse à taille réelle et une troisième pour juger l'œuvre finale. Mais surtout, ils définissent plusieurs commanditaires : l'institution qui finance (syndicat et entreprise) et le « partenaire social », qui est le plus souvent une brigade,

[403] AAdK VBK Dresden, n°47, Aktennotiz über eine Sitzung der Kommission zur Vorbereitung der Sonderausstellung (31.07.1958).
[404] SLUB, Mscr.Dres.App.2477, Nachlass Fritz Tröger, n°1078, Arbeitsvereinbarung zwischen EKW John Schehr und Fritz Tröger (10.02.1961).
[405] Ibid., n°1074, Auftragsvertrag mit der Bauleitung der Luftwaffe Dresden zu 4 Wandbilder in keramischer Wandplatten (05.03.1938).
[406] Ibid., n°1075-1077.

avec lequel l'artiste doit travailler. Les contrats échelonnent les paiements. Le contrat est ainsi construit de façon à rendre valides les jugements formulés lors des rencontres : le paiement de la commande est échelonné selon ces étapes et dépend de la validation des esquisses. Lors de la signature du contrat, Tröger ne reçoit que 10% de la somme totale. Dans un contrat que Tröger passe en 1960[407], il est précisé que si le commanditaire n'est pas satisfait, la somme initialement prévue peut être diminuée d'un tiers. C'est le moyen le plus fréquemment utilisé pour mettre les commanditaires en position de force face à des artistes qui peuvent être réticents à suivre les conseils donnés.

Les contrats de l'époque socialiste montrent par ailleurs que les commanditaires posent au départ peu d'exigences. Les contrats sont évasifs sur l'objet de la commande, ils indiquent un thème, la plupart du temps très général (« la vie dans l'entreprise John Schehr » est le thème d'un contrat de 1957[408]), mais ils ne donnent pas d'indications sur la forme, la composition ou les couleurs. Dans l'un des contrats de Tröger, celui-ci a simplement comme consigne « de s'efforcer de répondre aux exigences du réalisme socialiste ». C'est l'élaboration progressive de l'œuvre en collaboration avec le partenaire social qui importe.

Dans le cas de Nerlinger en 1952, le contrat lui-même n'a pas pu être trouvé. D'après les informations présentes dans les autres documents[409], on sait qu'il s'agit d'un contrat avec la Commission Etatique de l'Art (Stakuko) pour la création d'un tableau de 125 cm par 200 (fig.44). Il prévoit que des discussions avec des travailleurs se déroulent à l'occasion de deux expositions d'une cinquantaine d'esquisses dans le modeste et provisoire « hall de la culture » d'Eisenhüttenstadt en avril et en décembre 1952. Il prévoit également des visites dans l'atelier de Nerlinger à Berlin-Est pendant l'année 1952, mais seuls les membres du parti et de l'administration d'EKO font alors le déplacement.

Le déroulement concret des commandes.

« L'œuvre n'est pas seulement le fruit de mon travail, mais aussi et surtout le résultat des critiques et des conseils des travailleurs d'EKO » écrit Nerlinger dans le rapport qu'il rédige pour le VBK lorsque la commande est terminée (rapport qu'il intitule autocritique)[410].

[407] Ibid., n°10777, Auftragsvertrag mit FDGB Cottbus (1960).
[408] Ibid., n°1075, Auftragsvertrag mit EKW John Schehr (1957).
[409] Les exigences du contrat sont rappelées lors du rapport final, AAdK Nerlinger Nachlass n°75, Abschlussbericht (Januar 1953).
[410] Ibid., n°81, Autokritik der Ausstellung « Mit Zeichen und Pinsel im EKO » (sans date).

Comment se sont déroulés les échanges prévus dans les contrats ? En cherchant à reconstituer la réalité de ces relations d'intelligence, nous voulons en saisir les applications concrètes.

Les obstacles aux échanges entre artistes et salariés.

La rencontre avec les salariés n'est pas simple, même quand elle est prévue dans les contrats. Elle suppose que l'artiste entre dans le territoire industriel, autrement dit qu'il dispose d'une autorisation. Dans le cas de Tröger, c'est le ministère de l'industrie lourde qui lui donne en 1951 une autorisation personnelle, renouvelée un an plus tard[411]. En 1959, alors qu'il travaille depuis plusieurs années dans les usines de la région, Tröger doit encore demander une autorisation officielle pour avoir le droit d'entrer dans l'usine et d'y prendre des photographies qui lui sont nécessaires pour son travail[412]. L'espace industriel n'a jamais été un espace ouvert et, en cette période de peur entretenue d'espionnage industriel, il devient un espace particulièrement protégé et surveillé[413].

Une fois entrés dans les lieux de production, les artistes sont confrontés à la méfiance des salariés. Comme toute personne étrangère qui apporte un regard extérieur sur la production, les artistes suscitent la défiance (les sociologues qui font des enquêtes dans les entreprises dans les années 1970 se confrontent aux mêmes difficultés). Le monde ouvrier, fait d'arrangements et de menus larcins, supporte mal un regard qui paraît intrusif. Ni Tröger ni Nerlinger ne donnent d'information sur le sujet, mais d'autres artistes abordent la question. Dépêché dans une usine de Dresde, un artiste explique « que les travailleurs ne se réjouissaient pas de ma venue, car ils croyaient que j'étais envoyé par la direction de l'entreprise pour surveiller ce qu'ils faisaient »[414]. Le cas précédemment cité d'Hermann Bruse, informateur de la Stasi de 1951 à 1953, explique les craintes que pouvaient avoir certains salariés face aux artistes. Bruse, au cours des commandes qu'il réalise avec l'entreprise TRO Karl Liebknecht à Berlin-Est, rédige des rapports d'une incroyable précision sur les comportements des salariés, sur les « fainéantises », les « gaspillages » et les « vols » de matériels, autant d'éléments qui sont le quotidien des usines, mais qui sont ici criminalisés[415]. Le cas de Bruse est de toute évidence exceptionnel, mais il montre un peintre

[411] SLUB, Mscr.Dres.App.2477, Nachlass Fritz Tröger, n°70, Ministerium für Schwerindustrie, Hauptverwaltung Kohle an die Industriegewerkschaft Bergbau, Reviervorstand Welzow, 15.10.51.
[412] SLUB, Mscr.Dres.App.2477, Nachlass Fritz Tröger, n°74, Genehmigung von Ministerium für Verkehrwesen (1959).
[413] Lors d'une réunion du VBK, un peintre de Berlin décrit comment il n'a pas pu rentrer dans une entreprise avec laquelle il avait un contrat, car il a été « catalogué comme agent des Américains et saboteur ». AAdK VBK ZV n°5451, Protokoll Vollversammlung Berliner Verband (Juli 1953).
[414] AAdK ZfK n°561, Zirkelmonographien (1955).
[415] BstU Archivierter IM Vorgang n°888/53, Personnalakte des Informators « Schleffer ».

d'un type nouveau, dont la qualité d'artiste lui donne un pouvoir d'investigation sur l'ensemble de la société.

La méfiance face à l'artiste comme observateur étranger peut se doubler d'une défiance face à l'artiste comme représentant de la bourgeoisie. L'apparence « bourgeoise » de ces hommes en costume, qui exercent une activité particulièrement distinctive et qui n'ont pas la légitimité du savoir-faire des ingénieurs, les met en porte-à-faux avec le monde de l'entreprise et ses fines différenciations, qu'ils semblent d'ailleurs ne pas connaître (Nerlinger comme Tröger parlent des « travailleurs », sans autre forme de distinction). Les distances sociales entre les personnes présentes sont soulignées par les distances spatiales : Nerlinger passe de brefs séjours à Eisenhüttenstadt, il est la plupart du temps à Berlin-Est. Tröger séjourne plus longtemps à Laubusch, où, selon son vœu, il habite dans l'un des appartements destinés aux ouvriers[416] ; mais sa résidence principale reste Dresde. Les antagonismes font parfois irruption dans les archives personnelles. Dans un discours prononcé devant une école d'ingénieurs en 1959[417], Tröger relate les « marques d'incompréhension » qu'il rencontre chez les travailleurs. « Un travailleur m'a dit : « vous les artistes, on devrait tous vous abattre, vous êtes des bouches à nourrir qui ne servent à rien (*unnütze Esser*) ». Un autre travailleur m'a dit : « si j'avais quelque chose à dire dans le gouvernement et si j'étais Otto Grotewohl, j'interdirais la peinture » ». Plus loin dans son discours, il revient sur ce point et cite ce que des travailleurs lui auraient dit : « tout va bien pour toi, le gouvernement te verse un bon salaire. D'ailleurs, sinon, tu ne viendrais pas vers nous ».

Enfin, même s'ils ne sont pas méfiants, les salariés ne peuvent parfois tout simplement pas consacrer du temps aux discussions prévues. Les salariés d'EKO à Eisenhüttenstadt sont en 1952 soumis à de rudes pressions : la production sidérurgique peine à se lancer, les résultats sont inférieurs à 60% des objectifs du plan. Sans compter les luttes internes que connaît alors le milieu ouvrier, luttes entre les ouvriers qui travaillent dans les hauts-fourneaux et les ouvriers du bâtiment, dont la qualification et le salaire sont inférieurs[418]. D'après la liste des visiteurs à l'exposition d'esquisses de décembre 1952[419], ouvriers de la production et ouvriers du bâtiment visitent l'exposition à des jours différents, lors de visites groupées distinctes.

---

[416] AAdK VBK Dresden n°47, Schriftliche Brief von Fritz Tröger an Franz Nolde, Vorsitzender des VBK Bezirk Dresden (26.06.1958).
[417] SLUB, Mscr.Dres.App.2477, n°1112, Diskussionsbeitrag an der Ingenieurschule für Eisenbahnwesen (20.08.1959).
[418] Christoph Klessmann, *Arbeiter im « Arbeiterstaat » DDR. Deutsche Traditionen, sowjetisches Modell, westdeutsches Magnetfeld (1945 bis 1971),* Dietz, Bonn, 2007, 892 p. (ici p.519-538).
[419] AAdK, Nerlinger, n°78, Liste der 209 Besucher der Ausstellung im EKO (Dezember 1952).

Relations d'intelligence.

Or, malgré les innombrables obstacles, il y a bien des échanges entre les artistes et les travailleurs. Dans le cas de Tröger, il n'y a aucun document précis sur le sujet dans ses archives personnelles. Dans les archives du syndicat, il est fait mention d'une discussion de trois heures à la maison de la culture de John Schehr entre l'artiste, un membre de la direction de l'entreprise, un membre de l'organisation du parti dans l'entreprise, un représentant du VBK, un journaliste du journal local *Der Morgen* et des « travailleurs »[420]. Les personnes présentes discutent pendant trois heures des quarante-cinq esquisses apportées, et décident d'opter pour une esquisse qui devient par la suite *Ouvrier après le travail* (fig.42). Malheureusement nous n'avons pas plus de précisions sur le contenu des discussions et sur la répartition de la parole pendant la discussion.

Dans le cas d'Eisenhüttenstadt, les archives de Nerlinger donnent plus de renseignements, le rapport qu'il rédige en 1953 pour EKO est de ce point de vue une source précieuse[421]. Il évoque les réactions des travailleurs pendant les deux expositions d'avril et de décembre 1952. En avril, le thème de l'œuvre finale (fig.44) n'est pas encore fixé, Nerlinger veut l'élaborer en fonction des remarques des travailleurs devant différentes images qu'il propose. De nombreuses esquisses sont aujourd'hui conservées à l'Académie des Arts.

Le rapport de janvier 1953 relate la vivacité des discussions autour des images de la construction d'Eisenhüttenstadt. Nerlinger montre en effet aux travailleurs l'aquarelle *Habitations d'EKO* (fig.43). Nerlinger note que « l'image a été correctement comprise et utilisée par les salariés : ils y ont vu une critique intentionnelle du développement urbain »[422]. Nerlinger a de toute évidence voulu représenter le dénuement à Eisenhüttenstadt. Devant un paysage de collines à peine visibles (qui rappelle les paysages déréalisant de sa période nazie), il place des figures humaines minuscules qui parcourent sur des chemins en terre de mauvaise qualité les distances spatiales d'un paysage urbain inachevé, entre les baraquements en bois, les quelques nouveaux immeubles, jaunes pâles, à la marge de l'image, et le panneau affichant les courbes de production, les impératifs du plan. Une autre source, émanant du syndicat, corrobore l'intérêt des travailleurs pour cette image : « l'aquarelle, que l'artiste a voulue critique, présente les immeubles de façon formelle et froide et montre à l'arrière-plan les collines de l'Oder. Les ouvriers en ont profité pour discuter à cette occasion de

[420] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°6968, Diskussion über die Werke des Kunstmalers Fritz Tröger im Kulturhaus des BKW John Schehr (28.03.1961).
[421] AAdK Nerlinger Nachlass n°75, Abschlussbericht (Januar 1953).
[422] Ibid.

l'architecture de la ville et de l'organisation urbaine »[423]. L'image est ainsi l'occasion de discussions, sur l'aménagement de la ville en construction et peut-être plus généralement sur la place accordée aux ouvriers dans la société socialiste. Cependant, malgré cet intérêt, Nerlinger ne retient pas le motif du paysage urbain pour l'œuvre finale.

Les esquisses représentant les hommes au pouvoir ont, semble-t-il, suscité de vives réactions chez les ouvriers. Walter Ulbricht se rend à Eisenhüttenstadt en janvier et juin 1952. Il critique d'ailleurs à son tour l'urbanisme et souhaite une architecture beaucoup plus prestigieuse. Nerlinger ne pouvait manquer de proposer des dessins de la rencontre entre Ulbricht et les salariés d'EKO. Mais les dessins montrant le secrétaire général du parti sont contestés lors de leurs expositions. Devant un premier dessin d'Ulbricht faisant un discours, les visiteurs « ont dit que ce n'était pas convaincant du tout »[424]. Devant une esquisse d'Ulbricht en train de récompenser un activiste, « les collègues ont dit que ça ne se passait pas comme ça »[425]. Nerlinger veut continuer le dialogue sur ce sujet, « j'aurais aimé avoir plus d'informations sur ce qu'ils entendent par là ». Mais il n'obtient pas d'explication, parler des figures de l'Etat n'est pas sans risque pour les salariés. On peut supposer que les ouvriers n'apprécient pas l'image de complicité entre Ulbricht et les travailleurs. Nerlinger finit par abandonner ces esquisses, Ulbricht ne figure pas dans le tableau final. Nerlinger se conforme ainsi aux désirs des ouvriers. Faire une œuvre socialiste ne passe pas par la représentation des hommes de l'Etat socialiste.

Les travailleurs d'EKO pointent certaines esquisses qui les intéressent et qu'ils veulent voir améliorées. À propos de trois esquisses représentant des travailleurs dans l'usine, Nerlinger écrit dans son rapport que de nombreux travailleurs se sont arrêtés devant ces images et « ont regretté le mauvais rapport des personnages à l'espace, ainsi que le mauvais rendu de l'atmosphère de l'usine »[426]. Nerlinger invente-il ces propos pour s'orienter vers un sujet qui lui tient à cœur (la représentation de l'espace de l'usine) ou répond-il véritablement à une attente formulée par les salariés ? On ne peut apporter de réponse. À la vue des esquisses, on peut dire que Nerlinger a consacré l'essentiel de son temps à Eisenhüttenstadt à l'observation de l'espace de production et des opérations industrielles[427]. Le problème semble persistant et récurrent. Les opérations sont représentées à plusieurs échelles, selon différents points de vue, preuve de la résistance dont fait preuve l'objet. « Je ne parvenais pas à trouver

[423] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°1496, Ausstellung von Arbeiten Oskar Nerlingers « mit Zeichenstift und Pinsel im Eisenhüttenkombinat Ost » (17.10.1952).
[424] AAdK Nerlinger Nachlass n°75, Abschlussbericht (Januar 1953).
[425] Ibid.
[426] Ibid.
[427] AAdK, Kunstsammlung Oskar Nerlinger, n°1467, 1471, 1475, 1479, 1496, 1497.

un endroit où je puisse travailler correctement. (…) Les photographies ne pouvaient m'aider sur ce point : la fonte de l'acier chaud illuminait tout et effaçait les détails importants »[428]. Dans ses dessins, la ligne cherche à épouser au plus près les contours de l'objet, même quand cet objet est aussi insaisissable qu'une coulée de fonte. En se confrontant sans cesse aux contraintes du lieu, Nerlinger manifeste son désir de répondre aux attentes formulées par les salariés, qu'il peine cependant à satisfaire. Dans l'œuvre finale (fig.44), l'acier chaud est au centre, illuminant la scène.

L'observation critique.

Les relations d'intelligence prennent enfin une forme plus inattendue. Nerlinger réalise plusieurs dessins qui prennent pour motif le regard des ouvriers sur le processus de production (fig.46 et 47). L'acte d'observation de la part des ouvriers retient tout particulièrement son attention : la comparaison entre une photographie de propagande que possède Nerlinger (fig.45) et l'un de ses dessins (fig.46) prouve qu'il a supprimé la figure de l'ouvrier au travail et conservé uniquement celles des deux ouvriers observateurs. La critique d'art de l'époque lui reproche en 1953 ces images d'ouvriers passifs, statiques, dans l'attente, alors que la construction du socialisme réclame des travailleurs actifs, réalisant des prouesses. Nerlinger a répondu que ce motif n'était en rien contraire à la peinture socialiste, mais était au contraire son aboutissement[429].

Si le motif est cher à Nerlinger, c'est peut-être parce qu'il lui permet d'affirmer que travail artistique et travail industriel ne sont pas inconciliables. Il ne s'agit pas de donner aux travailleurs la pose de l'esthète ; le regard reste professionnel, Nerlinger représente fréquemment l'observateur le bras levé pour protéger son visage de la chaleur (fig.47). Il s'agit de mettre activités artistiques et activités industrielles sur le même plan. Dans les protocoles de commandes, c'est d'ailleurs le même terme qui est utilisé pour qualifier le regard professionnel et le regard esthétique : l'observation critique (*kritische Betrachtung*). Or les visiteurs de l'exposition approuvent cette mise en scène de l'observation critique. « Les ouvriers y ont vu quelque chose de véritablement nouveau, « comme on ne l'aurait jamais représenté chez Flick[430] » »[431]. Salariés et artiste se retrouvent donc autour de l'affirmation d'une commune intelligence. À défaut de pouvoir complètement satisfaire les attentes des

[428] AAdK, Nerlinger-Archiv n°79.
[429] La controverse est rapportée dans Kurt Liebmann, *Der Maler und Grafiker Oskar Nerlinger : Ein Beitrag zur Kunst der Gegenwart*, Verlag der Kunst, Dresde, 1956, 136 p. (p.105).
[430] Friedrich Flick (1883-1972) est un grand industriel, baron de la sidérurgie, qui a soutenu le nazisme. Il a pleinement profité des politiques nazies pour s'enrichir et a pu continuer ses activités en RFA.
[431] AAdK, Nerlinger-Archiv n°75, Rapport sur le travail à EKO.

salariés et rendre compte de leur point de vue sur la production, Nerlinger affirme une égale capacité à regarder. Le tableau final de la commande, finalement peu exposé et donné au ministère de l'industrie lourde, place plusieurs ouvriers observateurs autour de l'acte de production lui-même.

Conclusion : La persistance des antagonismes.

La description de l'économie de l'art dans les années 1950 nous a permis d'envisager la condition d'artiste sous trois angles : l'artiste comme usager, l'artiste comme membre d'un groupe social et l'artiste comme partenaire social. La nouveauté de l'économie de l'art en RDA apparaît toute relative. La remise en cause des rapports sociaux et la mise à égalité de tous devant l'art se heurtent à de nombreux obstacles. Beaucoup de déséquilibres restent ainsi en place. Les anciennes bourgeoisies font preuve d'une résistance remarquable et savent reconvertir leur supériorité dans le cadre socialiste. Le mouvement amateur se contente souvent de reprendre ce qui l'a précédé. Dans le cas des commandes, nous avons vu que les relations d'intelligence ne se font pas autour d'une suite d'échanges continus, mais par des remarques éparses, un dialogue disloqué par les exigences dans lesquelles chacun se trouve pris.

Pourquoi le régime privilégie-t-il ainsi ses artistes, à l'encontre des exigences égalitaires sans cesse proclamées ? Les artistes se voient attribués un rôle essentiel dans la construction du socialisme, la production de l'idéologie. Le prologue des « directives sur les honoraires » de 1952 affirme que l'artiste doit avoir de bonnes conditions matérielles afin de « remplir sa mission sociale » et de « ne plus être un simple producteur de marchandise ». À cette date, les autorités politiques veulent en outre garder les élites et les empêcher de partir en RFA. Cette attention fait partie d'une politique plus générale de promotion de l'*Intelligenz*[432].

La fiction d'une disparition des classes et de l'avènement de couches sociales qui partagent les mêmes intérêts apparaît bien fragile. Les antagonismes sociaux restent perceptibles et ils sont parfois évoqués dans les archives, perçant la rhétorique de l'union harmonieuse des couches sociales. D'après un rapport du conseil de district de Potsdam de 1952, un membre du parti déclare « qu'il n'existe pas d'art en soi (ni d'art populaire en soi).

[432] Peter Hübner (dir.), *Eliten im Sozialismus, Beiträge zur Sozialgeschichte der DDR*, Böhlau, Cologne, 1999, 476 p.

L'art n'est qu'une des formes qui reflètent l'état des antagonismes sociaux »[433]. À l'occasion d'une exposition d'art amateur en 1952, les organisateurs du ZfK écrivent « qu'une exposition doit avoir pour exigence de représenter les relations sociales ». Ils précisent plus loin ce qu'ils entendent par là. « L'exposition est certes une vitrine qui montre la richesse [de la culture socialiste], mais elle doit aussi représenter les rapports sociaux et les forces sociales dans lesquels les œuvres sont nées »[434].

[433] BHLA SED Bezirksleitung Potsdam C Rep 530 n°1829, Rat des Bezirkes Potsdam Abteilung Kunst und Massenarbeit (21.11.1952).
[434] AAdK ZfK n°569, Analyse der Volkskunstausstellung anlässlich der 1. Festspiel (1952).

Chapitre 3 : Les deux corps du peuple.

« Un art pour et avec le peuple », ce mot d'ordre pouvait paraître déjà dans les années 1950 comme une rengaine bien usée. Combien de mouvements artistiques ont prétendu redonner l'art au peuple, faire un art pour tous ou encore faire descendre l'art dans la rue ? En Allemagne, l'histoire de cette ambition fait remonter aux années 1810 et au mouvement nazaréen[435]. C'est à ce moment-là que naît l'idée qu'il existe un gouffre entre le peuple et l'art, gouffre que l'artiste doit combler. Par la suite de nombreux courants ont repris ce thème : les artistes libéraux du *Vormärz*, les artistes nationalistes du *Kaiserreich*, les différentes avant-gardes, mais également les artistes nazis. Cependant la continuité de vocabulaire est trompeuse, en cela qu'elle cache mal les différentes façons de définir le peuple. S'il faut toujours donner l'art à « tous », de quel « tous » est-il à chaque fois question ? Si l'art doit constamment descendre dans la « rue », quels sont les espaces publics – églises, grandes expositions, murs des villes ou des ateliers et entreprises – à chaque fois visés ?

Ainsi le « peuple » que les Nazaréens veulent rencontrer est l'ensemble des Allemands chrétiens ; à leurs yeux, l'art du peuple doit être une prière collective qui soude une nation allemande chrétienne, au-delà des différences entre catholiques et protestants, la source de tous les maux selon eux[436]. Le peuple défini par l'art de l'époque wilhelmienne est différent : il apparaît comme la nation allemande, définie comme étrangère aux divisions entre classes sociales, mais en réalité essentiellement incarnée par la petite bourgeoisie lettrée et les classes moyennes supérieures[437]. Le peuple des avant-gardes du premier vingtième siècle est le peuple à venir que les avant-gardes précèdent, ce qu'illustrent les paroles bien connues de Paul Klee qui ouvrent son discours à Jena en 1924 : « Aucun peuple ne nous porte. Mais nous sommes à la recherche du peuple » (*Uns trägt kein Volk. Aber wir suchen ein Volk*)[438]. Le peuple nazi est le peuple allemand éternel et racialement pur, pureté que l'art nazi doit aider à

[435] En France cette exigence naît dans un tout autre contexte, révolutionnaire puis saint-simonien. Neil McWilliam, *Rêves de bonheur : l'art social et la gauche française (1830-1850)*, Les presses du réel, Dijon, 2007 (édition originale 1993), 495 p.
[436] Cordula Grewe, *Painting the sacred in the age of Romanticism*, Ashgate, Farnham, 2009, 436 p.
[437] Beth Irwin Lewis, *Art for all ? The collision of modern art and the public in late-nineteenth-century Germany*, Princeton University Press, Princeton, 2003, 447 p.
[438] Thomas Kain (dir.), *Paul Klee in Jena 1924*, Jenoptik, Gera, 1999, 388 p.

faire advenir[439]. Ce rapide survol montre que le sens donné au peuple est à chaque fois inscrit dans un contexte historique précis et répond aux enjeux politiques et sociaux du moment.

Comment les réalistes communistes appréhendent-ils le peuple ? À qui s'adressent-ils ? D'emblée le peuple y est défini par l'appartenance de classe. Il est avant tout la classe ouvrière, les travailleurs. Les usines et les coopératives agricoles sont les lieux investis par ceux qui veulent aller au peuple, c'est ici leur « rue ». Néanmoins, et c'est là un des enjeux de ce chapitre, nous voulons montrer que la classe ouvrière est surtout considérée dans son hétérogénéité. Revenons à un tableau précédemment cité, *Famille de Wedding* d'Otto Nagel de 1931 (fig.18). Le polyptique présente un monde ouvrier divisé, entre jeunes ouvriers et ouvriers plus âgés, entre ouvriers et ouvrières, et selon la présentation qui en est faite lors de l'exposition dans les entrepôts berlinois de 1931[440], entre membres du SPD et membres du KPD, entre ouvriers politisés et ouvriers apolitiques, entre ouvriers installés et chômeurs. Comme le note le critique d'art est-allemand Erhard Frommhold en 1974, « Nagel a été l'un des artistes qui a le mieux su représenter l'hétérogénéité de sa classe [la classe ouvrière]. Ces dissemblances (*Verschiedenartigkeit*), Nagel les a toujours saisies comme unité des contradictions »[441]. Nous voudrions montrer dans ce chapitre que Frommhold livre ici une clef de lecture qui permet de mieux comprendre une grande partie de la peinture réaliste créée en RDA après 1945. Le peuple ouvrier est en effet marqué par des dissemblances qui lui sont constitutives et il est artistiquement défini par ses lignes de fracture.

Pour cela, nous croiserons d'une part l'analyse des images du peuple et des foules et d'autre part l'analyse des efforts pour amener l'art au peuple (expositions itinérantes, art mural, visites de brigades d'ouvriers dans les expositions) et éventuellement les réactions de ceux qui sont concernés. Précisons que le peuple mis en scène est une proposition faite par les artistes aux spectateurs. Le peuple est ici « une projection ou un fantasme inscrit dans l'œuvre et dans le processus de production »[442]. L'analyse de cette proposition ne dit pas que les groupes ciblés sont effectivement touchés et, s'ils le sont, elle ne dit rien non plus de leurs réactions. Il peut y avoir loin entre la projection de l'artiste et la réception effective par les spectateurs. Rien ne dit que les ouvriers qui ont vu *Famille de Wedding* lors de l'exposition dans les entrepôts de Berlin ont été sensibles à l'idée d'un peuple divisé (ni même que l'idée

[439] Eric Michaud, *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Gallimard, Paris, 1996, 390 p.
[440] À partir de 1926, Otto Nagel expose en effet régulièrement ses toiles devant la population ouvrière dans différents entrepôts berlinois, à Wedding, Alexanderplatz, Neukölln, Spandau ; cf. *Otto Nagel : 1894-1967. Gemälde, Pastelle, Zeichnungen*, Nationalgalerie Berlin-Est, Henschelverlag, Berlin, 1984, 190 p. (p.20).
[441] Erhard Frommhold, *Otto Nagel. Zeit, Leben, Werk*, Henschelverlag, Berlin-Est, 1974, 414 p. (p.158).
[442] Timothy J. Clark, *Une image du peuple. Gustave Courbet et la révolution de 1848*, Les presses du réel, Dijon, 2007 (édition originale 1973), 335 p. (p.45).

de peuple ne leur pose problème). Le peuple dessiné par l'art n'est donc pas l'audience réelle qui se trouve devant les œuvres. Nous nous efforcerons, dans la mesure où les archives le permettent, de saisir et d'analyser les quelques paroles retranscrites du peuple convoqué.

Peuple heureux et peuple misérable.

En 1951, lors de l'exposition des *Constructeurs* de Fernand Léger devant les ouvriers de Renault Billancourt, le tableau est présenté par le parti communiste français comme l'exaltation de la joie au travail – l'image est d'ailleurs inspirée d'une photographie de propagande soviétique qui montrent des ouvriers sur l'échafaudage d'un chantier de Smolensk. Aujourd'hui, le tableau apparaît moins pimpant, emprunt d'une mélancolie étrange ; on perçoit désormais mieux comment les corps schématisés, les cernes noirs et l'enfermement de la couleur par l'échafaudage proposaient alors à la classe ouvrière une palette d'émotions plus variées que l'enthousiasme guilleret[443].

Dans les démocraties populaires, règne un partage géopolitique des émotions du peuple. Quand l'image représente la situation à l'Est du rideau de fer, elle doit montrer un peuple joyeux, plein d'entrain dans la construction du socialisme, quand elle montre la situation à l'Ouest, elle doit inspirer commisération pour un peuple malheureux, exploité par le capitalisme. Nous montrerons ici comment cette distribution des émotions est illustrée mais aussi interrogée par les peintures et les arts graphiques de RDA.

Le peuple allègre.

L'impératif au bonheur du réalisme socialiste a souvent été décrit[444]. L'art doit donner l'image du travail sans peine d'un peuple réconcilié avec lui-même grâce au socialisme. Dans le contexte de guerre froide, de concurrence des deux mondes, le peuple socialiste doit paraître le plus enjoué. De plus, les images doivent avoir un effet sur la population elle-même, la vision d'une image joyeuse étant censée rendre joyeux.

[443] Laurence Bertrand Dorléac, « Les Prisons du ciel » in *Fernand Léger, les Constructeurs*, Musée national Fernand Léger, Biot, RMN, Paris, 2008, 56 p. Le tableau n'est venu qu'une seule fois en Europe de l'Est, à Varsovie en 1952.

[444] *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*, Ed. Temmen, Brême, 1994, 264 p. ; *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Boris Groys et Max Hollein (dir.), Schirn-Kunshalle, Francfort sur le Main, 2003, 463 p.

La joie de vivre.

Gai (*heiter*), optimiste (*optimistisch*), coloré (*starkfarbisch*) sont des catégories fréquemment mobilisées dans les archives quand il s'agit d'évoquer les images. Certains artistes bâtissent leur notoriété dans le respect scrupuleux de l'obligation au bonheur, le plus connu est Walter Womacka*, dont les tableaux riches en couleurs, sans ombre, ne cessent d'être exposés et reproduits[445]. Womacka se fait connaître du grand public tout d'abord par la mosaïque qu'il crée à la mairie d'Eisenhüttenstadt en 1958 *Notre nouvelle vie*. Puis, *Repos pendant les récoltes* (fig.48) est montré à l'exposition nationale de 1959 et reçoit le prix artistique de RDA. Par des couleurs chaudes sont dépeints une scène champêtre, le délassement d'un groupe de jeunes travailleurs agricoles, les jeux espiègles, la nourriture en abondance posée sur le sol, tandis qu'au loin des tracteurs récoltent les champs de blé étendus à perte de vue.

Dans les images du peuple heureux, le monde rural est souvent convoqué. À côté des images représentant les échafaudages des chantiers des grandes villes, des images bucoliques et campagnardes sont présentées dans des expositions citadines destinées à un public urbain. Ainsi la peinture *Le repos du tractoriste* de Franz Nolde* (fig.49) est montrée en 1958 aux cheminots de Dresde dans la maison de la culture Thomas Müntzer, avant d'être envoyée chez son propriétaire, la coopérative agricole de Meissen. La joie est moins ostensible que dans le tableau de Womacka, le ciel est en partie gris et le couple n'est pas aussi badin que les jeunes ouvriers. Mais le tracteur témoigne de la modernisation de l'agriculture et des nouvelles conditions de travail, qui épargnent aux ouvriers agricoles de la peine et donnent à l'image sa quiétude. Nolde écrit au journal local *Dresdner Vorschau* pour faire part des réactions dans la maison de la culture[446]. Il rapporte les propos du chargé de la culture de l'entreprise de Dresde Vakutronik, « il s'est félicité que les images abandonnent le faux pathos et cherchent réellement à convaincre ». C'est l'ensemble des images qui, selon le syndicaliste de Vakutronik, donne cette impression, portraits, paysages, natures mortes. « L'efficacité indirecte des images est très importante : la joie que ressentent nos collègues devant ces images enrichit leur joie de vivre (*Lebensgefühl*) ; c'est l'une des principales exigences de notre temps ». Dans cet écheveau de paroles rapportées (Nolde retranscrit les paroles d'un chargé de la culture qui est censé parler au nom des ouvriers), il est difficile de savoir ce qui est modifié et inventé. Mais il est intéressant de lire que la question de la joie vient au premier plan et qu'elle est considérée comme une émotion plus facilement

[445] Wolfgang Hütt, *Walter Womacka*, Verlag der Kunst, Dresde, 1980, 252 p.
[446] AAdK VBK Dresden n°47, Franz Nolde an die Redaktion der *Dresdner Vorschau* (8.1.58).

partageable que « le faux pathos » (qui fait probablement référence aux images jdanoviennes édifiantes).

Afficher la joie.

Les peintures mettant en scène le peuple joyeux ne peuvent être isolées de l'ensemble des affiches qui circulent pendant cette période, collées sur les murs des usines, des bâtiments publics, sur des panneaux prévus à cet effet. Ainsi, en 1955, le présidium du Front National (le regroupement de tous les partis en RDA) fait exécuter une affiche pour célébrer le dixième anniversaire de la réforme agraire de 1945 (fig.50). L'affiche est diffusée dans toute l'Allemagne de l'Est, aussi bien dans les villages que dans les grandes villes. Chaque élément dans l'image est au service de la représentation d'un bonheur complet : des bâtiments neufs (sur le fronton triangulaire du bâtiment le plus imposant, on peut lire « maison de la culture de la coopérative agricole »), une fête folklorique autour d'un mât de cocagne, un tracteur rutilant, un couple souriant et tourné vers l'avenir, une guirlande de décorations aux couleurs de l'Allemagne que la jeune femme tient comme une corne d'abondance.

Les affiches ne sont pas réalisées par des artistes du VBK, même si dans les toutes premières années, certains artistes renommés en ont dessiné quelques-unes (fig.61)[447]. Les affichistes, qui restent souvent anonymes, sont employés par la société allemande de publicité et d'annonces (*Deutsche Werbe- und Anzeigengesellschaft* – DEWAG). Fondée en 1945 et transformée en entreprise du peuple en 1954, cette agence détient le monopole de la production d'affiches. Les affichistes sont formés à l'école de la DEWAG à Leipzig ou dans des écoles professionnelles (les plus renommées étant celle de Oberschönerweide à Berlin et celle d'Heiligendamm sur la mer Baltique) ; les écoles des beaux-arts de Berlin et de Burg Giebichenstein forment également quelques affichistes. Une section au sein du VBK est ouverte en décembre 1953, mais seule une poignée d'affichistes, comme Klaus Wittkugel (fig.1), y est alors admise.

Il est prêté aux affiches une efficacité directe, une force de persuasion bien plus grande que les peintures, ce qui en fait l'un des vecteurs privilégiés dans l'entreprise d'enjouer le peuple. Lors de l'évaluation des affiches des élèves de l'école d'Oberschönerweide pour le premier mai 1953[448], les images sont jugées en fonction de leur caractère combatif (*kämpferisch*) et de leur aptitude à transmettre « le sentiment de confiance dans la

[447] Sur l'histoire des affiches en RDA, cf. Katharina Klotz, *Das politische Plakat der SBZ/DDR, 1945-1963. Zur politischen Ikonographie der sozialistischen Sichtagitation*, Shaker Verlag, Aix-la-Chapelle, 2006, 157 p.
[448] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°1496, Fachschule für Grafik, Druck und Werbung, Berlin-Oberschöneweide an die Fachschule für angewandte Kunst (17.11.1952).

construction du socialisme ». Certaines sont critiquées à cause de leurs couleurs trop pâles (*farbige Mängel*), une autre « manque de couleurs et paraît trop terne ». Telle autre n'est pas retenue car « le mouvement, l'effet de la diagonale n'est pas assez lisible ». Ce qui est attendu n'est pas une affiche aux formes géométriques et aux couleurs vives comme les premières affiches bolcheviques[449], mais une affiche semblable à celle célébrant la réforme agraire en 1955. C'est-à-dire une affiche qui est respectueuse des exigences antiformalistes, dont le message est simple, mais qui est aussi soucieuse des contraintes matérielles qui pèsent sur ce type d'images (en 1953 il est rappelé aux élèves que « les affiches sont imprimées à grand tirage sur du carton, il faut donc éviter tout raffinement inutile »).

Les regards portés sur une affiche du premier mai 1950.

Les hasards de la recherche nous ont permis de découvrir un carton d'archives du syndicat[450], qui éclaire un aspect souvent méconnu de l'histoire des images joyeuses et optimistes : le fait qu'elles rencontrent un large assentiment dans la population, qui ne les repousse pas, comme il est parfois supposé dans l'historiographie, mais au contraire les réclame.

Le carton d'archives est constitué d'un volumineux paquet de lettres envoyées à la section centrale du FDGB à propos de l'une des affiches du premier mai 1950 (fig.51) – une autre affiche, conçue par Max Lingner (fig.61), ne provoque pas une telle vague de réactions. L'affiche est commandée par le Front National auprès de la DEWAG et elle n'est pas signée (elle est d'ailleurs la reprise d'une affiche du SPD de 1914, ce que personne n'évoque dans les courriers). Elle provoque un énorme mécontentement parmi les syndicalistes et donne lieu à de nombreuses prises de position, de la part des sections du syndicat ou de la part des travailleurs qui envoient des lettres manuscrites en leur nom. Ces courriers ne sont pas l'une des mises en scène supplémentaires dont le parti et le syndicat sont accoutumés à l'époque lorsqu'ils inventent de toutes pièces des réactions indignées d'ouvriers pour pouvoir condamner tel ou tel artiste. La mauvaise réception de l'affiche de 1950 n'est pas rendue publique, elle n'est pas instrumentalisée, mais au contraire enfouie dans un carton d'archives. Ce sont des paroles relativement libres qui s'expriment ici, à un moment où la mise au pas du

[449] Stephen White, *The Bolshevik poster*, Yale University Press, New Haven, 1988, 152 p.
[450] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°11/-/706.

syndicat par le parti n'en est encore qu'à ses débuts (c'est lors du troisième congrès du FDGB d'août 1950, que le FDGB reconnaît la primauté du parti[451]).

Le principal reproche porte sur la représentation des figures humaines. La section du FDGB de Saxe estime que « l'ouvrier qui est représenté sur l'affiche, offre une piètre image du travailleur allemand. On pense tout de suite au mot inventé par les grands socialistes Marx et Engels : *Lumpenproletariat* »[452]. Le syndicat du papier, dans une lettre où il demande instamment au FDGB d'expliquer comment une telle affiche a pu être retenue, affirme que « le nabot, qui fait une grimace hideuse, est une diffamation du travailleur et par là de l'ensemble de la classe ouvrière. L'enfant produit une impression vraiment pitoyable, comme s'il souffrait de la tuberculose, au lieu de regarder l'avenir, plein de joie de vivre et d'espoir »[453]. Parfois les réactions font référence au contexte politique immédiat ; « c'est probablement ainsi que Messieurs Truman, Clay et Adenauer aiment voir le travailleur : comme un homme inférieur »[454]. Une affiche engage ainsi l'image de soi et de la classe à laquelle on appartient. Il faut avoir une belle affiche, comme il faut donner une bonne image de soi.

Un ouvrier d'une usine de Gotha, qui n'appartient pas au syndicat mais qui se présente comme « correspondant populaire », veut transmettre au FDGB les réactions face à l'affiche dans les entreprises[455]. Il évoque la manière dont les ouvriers, selon lui, se perçoivent dans le défilé : « pour le premier mai, un ouvrier porte ses plus beaux habits. Même si, pendant la semaine, il courbe l'échine sous le poids du travail, le jour du premier mai, qui est son jour férié, il porte fièrement le drapeau rouge du mouvement ouvrier (et il ne l'utilise pas, comme sur l'affiche, comme béquille). Il porte à sa veste l'œillet du premier mai, qui est d'une grosseur normale (aucun œillet n'a la taille d'un poing). Même s'il n'est pas riche et s'habille simplement, chaque ouvrier ne peut que protester lorsqu'il se voit représenté comme un Apache ». Dans le souci de la bonne et belle image de soi, les couches modestes s'élèvent et font preuve de leur égale dignité avec les autres couches sociales. Le correspondant populaire continue en décrivant l'effet de l'affiche. « La main gauche du jeune garçon semble plus

[451] Sebastian Simsch, *Blinde Ohnmacht. Der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund zwischen Diktatur und Gesellschaft in der DDR 1945-1963*, Shaker, Herzogenrath, 2002, 294 p.
[452] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°11/-/706. FDGB Sachsen an FDGB Bundesvorstand, 22.04.1950.
[453] Ibid., Resolution vom Ortsvorstand der IG Graphisches Gewerbe und Papierverarbeitung 20.4.1950.
[454] Ibid., Gewerkschaft Kunst und Schrifttum an den FDGB Bundesvorstand 28.4.1950. Harry Truman est président des Etats-Unis de 1945 à 1953. Lucius D. Clay est gouverneur général de la zone américaine en Allemagne de 1947 à 1949, responsable du pont aérien à partir de 1948. Konrad Adenauer est chancelier de la RFA de 1949 à 1963.
[455] Ibid., Schreiben eines Volkskorrespondenten, Karl Wiesert, vom 14.4.1950 in Gotha an die FDGB Verlagsgesellschaft.

grosse que le poing de l'ouvrier à la bouche tordue qui tient le drapeau. Peut-être le dessinateur voulait-il suggérer que derrière le travailleur qui courbe l'échine sous le travail, la peine et la lutte, la jeunesse est là, prête à agir. L'idée est bonne, mais elle ne m'est venue à l'esprit qu'après un long moment. Et tout le monde ne prend pas le temps, dans l'entreprise ou dans la rue, de regarder attentivement les affiches. Le plus important est la première impression et en l'occurrence elle est mauvaise (…). Ce qu'il y a de déterminant dans une affiche, ce n'est pas l'intention de l'artiste, mais la réception par les masses ».

Enfin certains comparent l'image avec celles de l'époque nazie, preuve que les Allemands de l'Est savent voir les différences entre les images nazies et les images socialistes. La section de Dresde du FDGB écrit ainsi au FDGB central, que « l'affiche pour le premier mai que vous avez imprimée n'a recueilli partout qu'indignation et rejet ; l'on se moque de l'affiche et on dit que le travailleur ressemble au célèbre « voleur de charbon »[456] de l'époque nazie et n'a rien à voir avec les travailleurs tournés vers le progrès qui sont dans nos entreprises ». Un ouvrier membre du syndicat écrit en son nom propre pour faire part des sentiments que cette image a fait naître en lui. « Lorsque j'ai vu cette affiche, je me suis retrouvé avec effroi au temps de la terreur nazie la plus brutale. Obligée de taire sa colère, le simple syndicaliste était alors contraint de voir des images honteuses, en tout point diffamantes. La nuit, au risque de sa vie, il avait parfois le courage d'enlever ces affiches qui rabaissent les travailleurs au rang de sous-hommes. Nous sommes fiers d'être des syndicalistes libres et rejetons vigoureusement une telle diffamation – cette affiche montre ce qu'Hitler a montré des millions de fois, un sous-homme »[457].

L'affiche, qui pourrait paraître à l'historien actuel bien anodine, soulève ainsi un grand nombre d'interprétations et d'émotions. Les arguments font appel à différents registres (la bonne image de l'ouvrier, la fierté de l'ouvrier, la nécessité de se distinguer de l'imagerie nazie). Mais chacun des arguments conduit à demander une affiche joyeuse, pimpante et mettant en scène un peuple vigoureux. L'affiche doit trouver un équilibre entre des images réalistes et des images valorisantes. C'est ce que résument les organisateurs du premier mai 1950 à Leipzig dans le courrier qu'ils envoient. « Nous ne voudrions pas nous attarder sur la réalisation technique, nous sommes de simples profanes, mais notre sens de la beauté (*Schönheitsgefühl*) a été blessé par la grossièreté des traits, qui sont particulièrement mal

[456] *Kohlenklau* est un personnage de propagande créé pendant l'hiver 1942-1943, dans le contexte d'économie de guerre totale. Les affiches le mettant en scène appelaient à dénoncer les collègues, qui gaspillaient ou dérobaient le matériel de l'entreprise.
[457] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°11/-/706, Alfred Schütze an den FDGB Bundesvorstand, 27.04.1950.

dessinés (…). Nous voulons l'image d'un travailleur qui corresponde à la vérité, qui ne soit ni kitsch ni dégradante, nous voulons une image qui exprime la dureté du travail et son dépassement »[458].

La demande d'images joyeuses.

Des réactions semblables à celles qui entourent l'affiche du premier mai 1950 n'ont pas été retrouvées pour les années suivantes. Les livres d'or des expositions peuvent néanmoins faire entendre des propos similaires. Certes les livres d'or ne retranscrivent pas l'opinion de l'ensemble des visiteurs et sont souvent anonymes, mais il est étonnant de lire dans la plupart des livres d'or des critiques quant à la trop grande tristesse des tableaux. Dans le livre d'or du musée Moritzburg à Halle pour l'année 1960, on peut ainsi lire[459]. « Qui aura enfin le courage de mettre des couleurs vives et expressives dans les peintures ? La vie, y compris la production dans l'industrie et l'agriculture, n'a pas cette tonalité grise sur grise, comme celle que représentent nos peintres ! Nous voulons des couleurs !! ». Ou encore : « Une petite critique à nos artistes : pourquoi tout est-il aussi sérieux ? Le socialisme, c'est quand même la joie et la confiance (*Zuversicht*) et tout ça doit aussi se retrouver dans les œuvres »[460]. Il y a donc une véritable demande d'images joyeuses, qui ne sont pas nécessairement perçues comme une idéalisation malhonnête de la réalité sociale. Mais dans l'image de la joie se conjuguent différentes attentes. Alors que les autorités espèrent l'utiliser pour accroître la croyance dans le socialisme et mobiliser la population (et ainsi augmenter la productivité), les voix de la base que nous avons pu entendre y voient le lieu du plaisir visuel et même de la dignité sociale. Les différentes attentes peuvent être remplies par une même image.

Le peuple misérable.

Les quelques citations extraites du livre d'or de Moritzburg en 1960 attestent que ces attentes ne sont qu'épisodiquement satisfaites par les peintures. Si l'on repense aux exemples

[458] Ibid., Brief von dem Maikomitee von Koehler und Volkmar in Leipzig an den FDGB Bundesvorstand, den 17.4.1950.
[459] AAdK, VBK Halle n°146, Gästebuch der staatlichen Galerie Moritzburg (1960).
[460] Un autre livre d'or sur l'exposition « Le visage de la classe ouvrière dans les arts plastiques en RDA » en 1971 fait entendre les mêmes critiques. « Parfois les visages des personnes représentées sont bien tristes et vieux. Pourquoi ? On voit également beaucoup d'hommes, mais les femmes travaillent aussi, et aussi bien que les hommes. Les artistes seraient-ils encore aujourd'hui en retrait par rapport à la réalité ? ». AAdK, VBK ZV n°5577, Gästebuch der Ausstellung « Das Antlitz der Arbeiterklasse in der bildenden Kunst der DDR » (1971).

précédemment analysés (les images de Bruse, Nagel, Felixmüller, Tröger et Nerlinger), force est de constater qu'il est difficile d'y associer des sentiments d'allégresse et de gaieté. C'est un peuple sérieux et triste qui domine de nombreuses images, malgré les injonctions des autorités et de la base.

Le peuple misérable du monde capitaliste.

L'image du peuple misérable est autorisée, lorsqu'il est question de décrire l'exploitation capitaliste. La figure artistique qui exprime le mieux la misère et l'abattement de la condition ouvrière à l'âge du capitalisme est celle du chômeur, jeté à la rue au gré des fluctuations du marché. L'expérience massive du chômage de l'époque weimarienne a été, on le sait, constitutive du communisme allemand[461] (et a d'ailleurs produit pendant la République de Weimar une iconographie originale de la classe ouvrière[462]).

L'une des œuvres qui ressuscitent la figure du chômeur en RDA est un cycle de lithographies de 1955 intitulé *Histoire du mouvement ouvrier allemand*. C'est l'œuvre de fin d'études d'un étudiant de l'école des beaux-arts de Dresde, Gerhard Kettner*. Le cycle comprend sept planches : la misère (*Not*), le licenciement (*Entlassung*), les réunions (*Beratung I*, *Beratung II*), la grève (*Streik I*), les arrestations (*Verhaftung*) et les nouvelles grèves (*Streik II* – fig.52). Les chômeurs en train de manifester sont hagards, les yeux écarquillés, la bouche à peine entrouverte, absents à eux-mêmes. La représentation de la réalité sordide du capitalisme autorise le jeune artiste à des audaces formelles. Kettner en effet retient de la lithographie le travail de l'ombre, les variations de gris et de noir, seulement interrompues par de rares trouées blanches. Les masses noires font apparaître le grain du papier, donnant un effet de texture inhabituel. D'autres éléments surprennent un œil habitué aux gravures de cette époque, tels les drapeaux qui ne sont portés par aucun manifestant, plantés dans la foule, et ces étranges traits noirs qui traversent la masse humaine. Certains critiques d'art est-allemands se montrent critiques face à de telles audaces. On peut lire dans les colonnes de *Bildende Kunst* que « *Grève II* est trop général, ce qu'il y a d'individuel dans

[461] Cf. Eric D. Weitz, *Creating German Communism 1890-1990. From popular protests to socialist state*, Princeton University Press, Princeton, 1997, 444 p. Être chômeur, c'est-à-dire appartenir à la partie instable et malmenée de la classe ouvrière, a fonctionné comme un moteur politique pour beaucoup de militants, notamment contre le SPD, réputé pour être le parti des ouvriers dont l'emploi est stable. De fait, beaucoup plus que le SPD, le KPD est un parti de chômeurs, notamment à partir de 1923 et la fonte de ses effectifs.

[462] Les artistes proches du KPD comme Nagel, Gerhard Bettermann, Hans Grundig, Franz Frank et Alfred Frank ont participé à cette invention du chômage en produisant une nouvelle iconographie, différente à la fois de celle du misérable et de celle du travailleur. Ils s'attachent en effet à représenter les formes particulières de cortèges que dessinent les manifestations de chômeurs ou bien des ouvriers attendant devant les grilles d'usines qui leur sont fermées. Mains dans les poches, le regard perdu, isolé dans des cortèges disloqués, le chômeur tel qu'il est peint est l'image de la colère impuissante, dépossédé de ce qui fait sa puissance politique.

chaque figure est négligé, les traits des visages ne traduisent que la perplexité. Mais surtout le rapport entre le noir et le blanc est déséquilibré, les parties sombres sont beaucoup trop présentes »[463]. Mais malgré ces critiques, les lithographies de Kettner sont par ailleurs bien acceptées, le cycle est envoyé au festival international de Moscou de 1957 où il reçoit la médaille d'or dans le concours des arts graphiques.

La valorisation du cycle de Kettner s'inscrit dans le processus de réévaluation des techniques graphiques à partir du milieu des années 1950, contre la toute puissance de la peinture[464]. Il est aussi l'un des témoignages de la passion de la RDA pour l'art de Käthe Kollwitz (1867-1945). L'amour de la lithographie et des arts graphiques, le travail des parties sombres, les figures accablées sont autant de références manifestes à Käthe Kollwitz. Selon un témoignage postérieur[465], Kettner a découvert l'art de Kollwitz par des reproductions qui circulaient dans un camp de prisonniers pour soldats de la Wehrmacht en Italie, où il est interné en 1945-1947. Comme Kollwitz, il consacre l'ensemble de sa production artistique aux arts graphiques, ne réalisant aucune peinture. Les différentes œuvres graphiques de Kollwitz étaient par ailleurs fréquemment montrées à cette époque, les amateurs dans les cercles et les étudiants dans les écoles des beaux-arts apprennent les différentes techniques de gravures à partir de ses œuvres[466]. Le cycle de Kettner rend plus précisément hommage au cycle d'eaux-fortes *Soulèvement de tisserands* de 1893, notamment à l'une des planches qui présente la colère de travailleurs massés devant les grilles d'une maison bourgeoise, dépavant la rue, brandissant hachettes et pioches (fig.53). Les corps sont voûtés, femmes et enfants participent à l'émeute, dépavant la rue. Le cycle prend comme prétexte historique la révolte

[463] Lothar Lang, « Gerhard Kettner » in *Bildende Kunst*, n°4, 1959, p.256-260.

[464] En 1955, le VBK ressuscite l'exposition allemande d'arts graphiques (*Deutsche Grafikschau*) interrompue depuis 20 ans. La même année, le musée de Pergame à Berlin-Est consacre une exposition entière aux arts graphiques, de Dürer aux artistes contemporains en passant par Rembrandt, Hogarth, Goya et Kollwitz. « À chaque époque, les œuvres graphiques ont donné aux artistes la possibilité d'accompagner les mouvements les plus progressistes de leur temps ». Définies comme le « moyen le plus approprié de rapprocher, par des images, les hommes des exigences de notre temps », les œuvres graphiques se voient attribuer le privilège d'être « l'un des vecteurs les plus efficaces de popularisation ». AAdK VBK ZV n°5304, Ausstellung « Zeitgenössische deutsche Galerie in Pergman Museum (1955) ; Wolfgang Hütt, *Grafik in der DDR*, Verlag der Kunst, Dresde, 1979, 414 p.

[465] *Gerhard Kettner, Zeichnungen und Lithographien*, cabinet des estampes de Berlin, Staatliche Museen, Berlin, 1977, 95 p.

[466] Attaqué pendant la campagne antiformaliste de 1951, l'art de Kollwitz est, nous l'avons vu, défendu par l'ensemble des artistes est-allemands, comme celui de Zille. Il occupe rapidement une place centrale dans le canon est-allemand. La rétrospective consacrée à Kollwitz à l'Académie des arts en 1951 montre ses œuvres qui ont un contenu explicitement politique (*Gedenkblatt für Karl Liebknecht* de 1919, *Demonstration* de 1930 ou *Der Agitator* de 1932) et les cycles *Ein Weberaufstand* (1893) et *Bauernkrieg* (1908), mais ne cache pas pour autant sa production plus proprement symboliste. L'art de Kollwitz parvient à faire l'unanimité parce qu'il affiche son souci de parler au peuple. Une citation extraite de son journal est sans cesse reprise : *ich will in dieser Zeit wirken*.

des ouvriers tisserands de Silésie de 1844 privés de travail[467] mais s'offre, comme celui de Kettner, comme une image générale de la misère et de la dépossession.

Le peuple misérable dans la réalité socialiste.

Le titre *Histoire du mouvement ouvrier allemand* présente le cycle de Kettner comme une œuvre historique et les catalogues d'exposition ultérieurs ajoutent que seraient ici représentées les luttes sociales de 1920-1923[468]. Néanmoins rien ne rappelle dans les images une situation historique précise. Nulle part il n'est indiqué de quel événement il serait exactement question dans la période 1920-1923, qui est riche en conflits. De plus, Kettner, né en 1928, n'a connu le chômage weimarien et les luttes qui en découlent qu'à travers des souvenirs de famille[469]. Il semble plus juste de voir dans le cycle une réflexion générale sur le motif du peuple et il n'est pas certain que le cycle cherche à créer une mémoire autour d'un événement passé.

Certaines images n'empruntent pas un tel détour par l'histoire et dessinent un peuple misérable dans la réalité socialiste. Certes, le chômage en RDA, qui est une réalité jusqu'à la fin des années 1950[470], n'est, à notre connaissance, pas représenté par les artistes. Certes, l'image du mécontentement du peuple accablé n'apparaît pas non plus. Mais, dans les représentations du peuple travailleur, certains artistes prennent le risque de se voir reprocher

[467] Le cycle a été inspiré par la pièce de Gerhard Hauptmann *Die Weber* de 1893, mais doit aussi beaucoup au projet inachevé de Kollwitz d'illustrer *Germinal* de Zola. Cf. Alexandra von dem Knesebeck, « Die Bedeutung von Zolas Roman *Germinal* für den Zyklus *Ein Weberaufstand* von Käthe Kollwitz » in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n°52, 1989, p.402-422 ; Elizabeth Prelinger, *Käthe Kollwitz*, Yale University Press, New Haven, 1992, 192 p.

[468] *Gerhard Kettner, Zeichnungen und Lithographien*, cabinet des estampes de Berlin, Staatliche Museen, Berlin, 1977, 95 p.

[469] Le récit autobiographique officiel sur Kettner veut qu'il soit originaire du milieu ouvrier travaillant dans les usines de lignite de Borna en Saxe. En parallèle d'une formation de lithographe, il fréquente à partir de 1947 le cercle d'amateurs très bourgeois du musée Lindenau à Altenburg, avant de profiter des possibilités d'ascension sociale qu'offre l'après-guerre en entrant à l'école des beaux-arts de Weimar puis de Dresde. Kettner occupe par la suite une position institutionnelle très forte (il reçoit tous les prix artistiques les plus prestigieux et devient professeur de l'école des beaux-arts de Dresde à partir de 1969, recteur de 1970 à 1974 et de 1979 à 1981). Mais il n'a pas laissé de fonds d'archives personnelles. En 1993, il apparaît que Kettner a été informateur de la Stasi, ce qui l'oblige à démissionner de l'école de Dresde et l'enferme dans un silence, ce qui explique probablement pourquoi il n'a pas laissé de fonds d'archives. Cf Mirjam Schaub, « Der Zeichner Gerhard Kettner, die Hochschule für Bildende Künste Dresden und die Staatssicherheit. Versuch eines Portraits in « Zeiten mit Schwächeanfällen » » in *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990*, p.751-769.

[470] Cf. Dierk Hoffmann, *Aufbau und Krise der Planwirtschaft. Die Arbeitskräftelenkung in der SBZ/DDR 1945 bis 1963*, Oldenbourg, Munich, 2002, 586 p. Près de 500 000 chômeurs sont enregistrés en 1945 dans la zone d'occupation soviétique, ce chiffre chute à 100 000 en 1947, mais il augmente à nouveau à la fin des années 1940 jusqu'à atteindre 400 000 en 1949 (p.107-115). Ces variations s'expliquent par l'arrivée des « personnes déplacées » (*Umsiedler*) et le retour des prisonniers de guerre, mais aussi par les dysfonctionnements des circuits administratifs d'orientation de la main d'œuvre qui sont loin de former une structure claire. Ce n'est qu'au fur et à mesure des années 1950 que le chiffre baisse progressivement et que le plein-emploi devient une réalité (p.268-274). À partir de 1949, la catégorie de « chômeurs » apparaît de moins en moins dans les statistiques. La République allemande nouvellement fondée ne tolère plus l'enregistrement de chômeurs.

un certain misérabilisme ou de se faire accuser de produire un « art des pauvres gens » (*Armeleutekunst*). Au cours de ses expéditions dans les différentes mines d'extraction de lignite autour de Dresde, Tröger* se rend en 1952 à Piskowitz (au nord de Meissen). L'image qu'il donne des ouvriers travaillant dans l'une des fosses répond très difficilement à l'injonction au bonheur (fig.54). La fosse, qui ne présente pas de dénivelé, si ce n'est le décrochement représenté par la bande grise, forme un écran de pastel noir. Sur un sommet à gauche, une forme humaine est dessinée au pastel, peut-être un contremaître qui surveille de loin les travailleurs. Les autres figures humaines au travail sont des figures blanches posées sur l'écran. Leurs formes sont cernées par un mince trait de dessin, tout comme celles des rails et des wagons. Elles apparaissent comme découpées, prisonnières de cet environnement peu accueillant. Aucun visage n'est véritablement visible, sauf le visage de profil de l'homme levant une pioche, visage qui ressemble à un masque impassible. Si différents sentiments peuvent être associés à l'image (inquiétude, monotonie, mélancolie), il est certain que la joie n'en fait pas partie.

Ce pastel fait partie des images que Tröger montre dans les différents lieux d'expositions de fortune de Schwarze Pumpe et dans la maison de la culture d'Hoyerswerda[471]. Dans ses archives personnelles, à aucun moment, Tröger n'explique la raison de ces sombres images. Pourquoi un artiste qui veut servir au mieux la classe ouvrière lui présente-il des images aussi sinistres ? Faire un art pour le peuple ne signifie assurément pas pour Tröger donner l'image d'un peuple souriant et plein d'entrain. L'impératif de représenter la réalité du travail dans les fosses a pu l'emporter sur l'impératif de la joie. Mais il est également possible que pour un artiste comme Tröger (comme pour Kettner et avant eux Käthe Kollwitz) la mélancolie, ou quel que soit le sentiment négatif associé, soit considérée comme une contribution politique, qui ancre chez le spectateur une inquiétude et une compassion qui ne seraient pas inconciliables avec le socialisme. Une telle approche, qui n'est pas théorisée ou même explicitée, rapprocherait les images de Tröger de ce que fait au même moment Corneliu Baba en Roumanie[472] ou Ben Shahn aux Etats-Unis[473] (deux artistes dont Tröger semble ignorer l'existence[474]).

[471] SLUB Mscr.Dres.App. 2477, NL Tröger, Bericht über die 5.Wanderkunstausstellung Revier Welzow (1952).
[472] Pavel Susara, *Corneliu Baba, ein Maler des Ostens ?*, Parkstone, Londres, 2001, 168 p.
[473] Pour une présentation de l'art de Ben Shahn replacé dans le contexte américain, cf. Andrew Hemingway, *Artists on the left. American artists and the communist movement, 1926-1956*, Yale University Press, New Haven, 2002, 356 p.
[474] Dans ses archives personnelles, Tröger ne cite ni le nom de Baba ni celui de Ben Shahn. Les œuvres de Corneliu Baba sont montrées à Berlin en 1964. Cf. *Corneliu Baba. Malerei und Graphik*, Académie des Arts, Berlin, 1964, 20 p. Un article est consacré à Ben Shahn dans *Bildende Kunst* en 1963 : Richard Süden, « Der schlechte Amerikaner. Zum Werk des Malers Ben Shahn » in *Bildende Kunst*, n°5, 1963, p.260-264.

Mais il est certain qu'il est nécessaire de repenser la part de la mélancolie dans le réalisme socialiste, à rebours de l'idée d'un interdit à la mélancolie (*Melancholieverbot*) trop souvent postulé. Optimisme et pessimisme fonctionnent en parallèle dans le réalisme est-allemand, donnant lieu à deux incarnations du peuple, différentes mais complémentaires.

Relectures de *L'Internationale* d'Otto Griebel.

Cette dualité des émotions se trouve confirmée par l'analyse qui est faite en RDA d'une autre œuvre canonique de l'art socialiste allemand : *L'Internationale* d'Otto Griebel* de 1929 (fig.55).

Le parcours d'un tableau weimarien en RDA.

L'atelier de Griebel à Dresde ayant été détruit dans les bombardements de février 1945, une grande partie de ses œuvres d'avant-guerre a disparu et ne peut pas être exposée en RDA. Si *L'Internationale* a survécu, c'est grâce à sa confiscation par les nazis lors d'une perquisition en 1933. Le tableau est envoyé à l'Est, il devait servir de repoussoir dans une exposition itinérante « Antikomintern » prévue par les nazis. Il est redécouvert en 1951 dans un dépôt à Lodz, en Pologne, et rendu alors à Griebel.

Le succès de ce tableau après son retour en RDA est relatif. Des reproductions se trouvent certes dans un grand nombre de livres d'histoire et décorent maintes salles de classe, mais l'original est rarement exposé, encore moins commenté. Les musées d'art de RDA ne cherchent pas à l'acquérir, il semble avoir être perçu comme un document historique plus que comme une œuvre d'art. Ce n'est pas un musée des beaux-arts, mais le musée historique de Berlin-Est qui achète le tableau en 1967 pour la somme de 6 000 marks. À cette occasion, le musée demande à Griebel de rassembler du matériel et d'écrire l'histoire de tableau[475]. Dans ce manuscrit, qui n'est finalement pas publié, Griebel livre de précieux commentaires qui nous intéresseront ici particulièrement.

Le parcours du tableau en RDA est à l'image de la carrière de Griebel, qui, comme beaucoup de communistes de la première heure, est à la fois honoré et délaissé. Il est président de la Faculté des Ouvriers et des Paysans à l'école des beaux-arts de Dresde à partir de 1946. Mais il est absent des expositions d'art contemporain. Dans son manuscrit de 1967, il déplore que ses œuvres nouvelles n'aient pas été acceptées par le jury des expositions

[475] DHM, Rep IV /A/F5/M9 (4), Handgeschriebenes Heft von Otto Griebel zur Geschichte seines Bildes « Die Internationale ». Le manuscrit n'est pas daté, mais Griebel cite des articles de journaux de 1967.

nationales. Il est également étonnamment absent des archives du VBK. À sa mort une brève exposition lui est consacrée à Leipzig[476]. Ses mémoires *J'étais un homme de la rue* ne paraissent qu'après sa mort, en 1986, grâce à l'action de son fils Matthias Griebel, qui rassemble des écrits épars[477]. Ces fragments autobiographiques laissent voir le parcours traditionnel d'un peintre communiste de la République de Weimar, arrivé à Dresde en 1909, la même année qu'Otto Dix et Georg Grosz. La première guerre mondiale le conduit vers dada et le communisme, il entre au KPD en 1919 et ne le quitte pas par la suite.

Lecture du tableau dans les dernières années weimariennes.

Peu de documents autour de 1929 renseignent la création du tableau. Les principales sources disponibles sont les articles écrits dans l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung*, le journal procommuniste de Willi Münzenberg. Ces articles sont livrés par Griebel en 1967 au musée historique de Berlin-Est. Ils font l'éloge de l'image de cette foule compacte et en font l'expression du mouvement de solidarité internationale à la suite de l'exécution de Saccho et Vanzetti aux Etats-Unis en 1927. D'après l'AIZ, le tableau est également censé montrer la détermination de la classe ouvrière après le « premier mai sanglant », le premier mai 1929, lorsque le gouvernement social-démocrate de Prusse fait tirer sur le cortège communiste. Les articles décrivent le naturalisme des traits qui a également retenu l'attention des historiens de l'art récemment. « Avec un réalisme brechtien, chacun de ces rudes visages apparaît comme façonné par une histoire singulière tout en constituant activement l'histoire collective d'une humanité en marche »[478]. La simplicité de la composition est lue comme un indice supplémentaire de son épure révolutionnaire : sans mouvement, sans drapeau ni panneau, sans paysage industriel à l'arrière-plan ni même horizon autre que la marée humaine, l'œuvre est tout entière concentrée sur sa puissance révolutionnaire. Dans le manuscrit de 1967, on apprend également que le tableau est présent à une exposition du *Kunstverein* de Saxe et il était prévu qu'il soit accroché dans une exposition de 1934, où il aurait été utilisé comme protestation contre la guerre, entre deux tableaux représentant des soldats de la première guerre mondiale. Bref, le tableau est interprété comme le témoignage de la force certaine et placide d'un prolétariat solidaire et uni.

[476] *Otto Griebel : Malerei, Zeichnung und Graphik,* Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 1972, 62 p.
[477] Otto Griebel, *Ich war ein Mann der Strasse : Lebenserinnerungen eines Dresdner Malers*, Mitteldeutscher Verlag, Leipzig, 1986, 517 p.
[478] Eric Michaud, « Sujet de l'histoire ou matériel humain : les foules en marche (1890-1945) » in Maurice Fréchuret (dir.), *Les Figures de la marche*, ADAGP, Paris, 2000, 336 p. (p.135-157).

Relecture du tableau après 1945.

En 1967, Griebel présente le tableau de façon quelque peu différente par rapport à l'interprétation qui en a été faite au début des années 1930. Il insiste tout d'abord sur le travail artistique, probablement en réponse au déni de qualité artistique dont le tableau est l'objet en RDA. Il relate comment il a, en premier lieu, dessiné chaque figure au fusain sur une esquisse. « Puis j'ai passé sur la toile une couche de peinture verte. Je trempai ensuite à la sanguine le revers de l'esquisse et la collai sur la toile. Puis j'imprimai le dessin, enlevai le papier-calque, repassai une couche de couleur noire avec un pinceau fin, en ayant soin qu'aucune retouche ne soit nécessaire. Je commençai alors à appliquer la couleur à la lasure, à partir du centre de la toile et du triangle que forme un groupe de personnes. J'attachais le plus grand soin au coloris utilisé. La succession des têtes et des corps ne devait en aucun cas produire un simple amoncellement (*Massierung*). Par la suite j'ai pris soin d'équilibrer les couleurs, sans toutefois tomber dans le bigarré ». Cette description fait apparaître une caractéristique majeure : l'isolement des figures les unes par rapport aux autres. Chaque figure est comme juxtaposée aux figures voisines et se trouve clairement délimitée des autres. La seule figure qui pose une main sur l'épaule de son voisin est l'autoportrait de Griebel, le personnage en veste bleue à droite. La main sur l'épaule est le signe d'une solidarité que les autres figures n'ont pas besoin de manifester, car elles sont de fait solidaires par la communauté de leurs conditions.

Griebel poursuit dans son manuscrit sa lecture en procédant à une véritable décomposition de la foule. Il s'attache en effet à identifier chaque personnage (fig.56). Il identifie tout d'abord les quelques artistes représentés[479] et le seul homme politique présent, Kalinine[480] – et il passe sous silence la délicate question de savoir pourquoi aussi peu de dirigeants politiques figurent dans le tableau. Il pointe ensuite un problème passé inaperçu en 1930, la faible présence des femmes (seulement trois femmes dans cette foule masculine) ; cette interrogation est rapidement refermée sous prétexte que ce chiffre « correspond au faible pourcentage des femmes dans les organisations ouvrières de l'époque ». Mais Griebel est surtout intéressé à donner la liste des travailleurs. Travailleur juif de Syrie, ouvrier de Dresde, chargeur américain, docker français, ouvrier du textile de Vogtland, mineur du Donezbecken, travailleur italien, ouvrier du textile belge, ouvrière du textile de Saxe, ouvrier agricole

[479] Sont représentés des artistes proches (l'homme de scène Erich Wegert et le sculpteur Ludwig Godenschweg), ainsi qu'un artiste mort, le Belge Degeyter, qui a écrit la musique de *L'Internationale*.

[480] La présence de Kalinine (1875-1946) dans le tableau, que Griebel appelle dans son manuscrit « l'ami de la jeunesse », reste un mystère. Certaines identifications avancées par les historiens, qui ont cru reconnaître Eugène Pottier ou Louise Michel, ne sont pas confirmées par le manuscrit de Griebel.

ukrainien, ouvrier du textile belge, paysan soviétique, ouvrier du bâtiment de Berlin, travailleur indien, ouvrier du bâtiment japonais, ouvrier agricole polonais, ouvrier juif de Lodz peuplent ainsi cette foule. Mais, plus intéressant, dans les rangs, Griebel isole douze personnages, dont il précise qu'ils sont chômeurs, à commencer par l'homme au premier rang qui porte une veste marron. Ils ne se distinguent en rien de leurs compagnons de lutte et ne sont pas reconnaissables. Ils sont une foule dissimulée à l'intérieur d'une autre foule. Ces chômeurs, précise Griebel, sont des chômeurs de Dresde, ils étaient ses contemporains et ses proches. Il raconte comment il engageait des chômeurs afin qu'ils posent comme modèles, à un prix plus bas que les modèles habituels. Alors que les personnages de travailleurs sont le fruit de son imagination ou des copies de photographies (Griebel écrit qu'il utilise des photographies trouvées dans les journaux) et confinent parfois aux stéréotypes, les figures de chômeurs sont au contraire le fruit d'une confrontation avec des personnes réelles. Tous les êtres représentés sur l'image, malgré l'apparente homogénéité, n'ont pas le même degré de réalité. Et, sous la plume de Griebel dans les années 1960, de masse engagée dans le combat de classe, la foule devient la juxtaposition d'éléments hétérogènes.

Une telle relecture du tableau invite à le rapprocher d'autres créations de Griebel de la même époque (ce que lui-même ne fait pas dans son manuscrit où il se concentre uniquement sur cette image). Dans l'aquarelle *Lock-out* (fig.57), à l'exception de l'ouvrier à droite qui appelle à la révolte, en montrant d'un doigt accusateur l'usine qui les licencie, les autres ouvriers sont dans l'expectative, apathiques, les bras ballants, dans une pose proche des figures de *L'Internationale*. L'aquarelle a été détruite par les bombardements et est aujourd'hui connue seulement par la reproduction dans le catalogue de l'exposition de la Sécession de Dresde de 1932. *Le chanteur de rue Polikuschka* (fig.58) associe dès 1925 à cette pose l'acte du chant. Se rapprochant de l'iconographie de la misère (fréquente en ces premières années weimariennes), Griebel montre un homme pieds nus chantant devant des déchets pour un public improbable. Comme le chanteur de rue Polikuschka, beaucoup de figures de *L'Internationale* ont un regard absent, certains fixent le spectateur, tandis que d'autres regardent vers la droite ou dans le vide.

En 1957 ouvre à Berlin une exposition à l'occasion de l'anniversaire de la révolution d'Octobre intitulée *Pour tous. L'art socialiste révolutionnaire 1917-1957*[481]. Elle place *L'Internationale* à côté de *Manifestation de chômeurs en juin 1923* d'Alfred Frank[482] (fig.59)

[481] AAdK, Kat n°57.784, *An Alle. Revolutionäre sozialistische Kunst 1917-1957*, 1957, Berlin, 14 p.
[482] Le 6 juin 1923, à Leipzig (où travaille Frank), de violents combats opposent les manifestants communistes et la police menée par le social-démocrate Heinrich Fleissner.

et du panneau restant de *Famille de Wedding* (fig.18) représentant un chômeur. Le tableau de Griebel est ainsi réinscrit dans la problématique de la représentation du chômage au sein de la classe ouvrière, de la représentation du double malheureux de l'ouvrier qu'est le chômeur. Tout au long de l'histoire de la RDA, la connaissance de *L'Internationale* s'enrichit de nouvelles découvertes, par exemple *Souffle du temps* d'Alfred Frank, aquarelle de 1932 perdue (fig.60), qui est montrée lors de l'exposition anniversaire de l'ASSO en 1979[483]. Le chômeur conserve une réalité et une pertinence artistique en RDA, alors même qu'il n'est progressivement plus une réalité économique et sociale. Il continue à représenter une scission dans l'image de la classe ouvrière.

Le peuple antifasciste et son double.

Dans l'exposition *Pour tous*, qui couvre la période 1917-1957, l'époque nazie est absente, comme si les douze années avaient été une parenthèse, comme si le rapport au peuple de l'art socialiste restait inchangé avant 1933 et après 1945. Qu'a apporté l'épisode nazi à la compréhension du peuple en RDA ? Comment cette période a déterminé la relation qu'installent par la suite les artistes avec leur public ?

L'après-guerre est dominé par l'antifascisme, pilier des sociétés socialistes. Il faut immédiatement préciser que, de quelque façon qu'il ait été compris, l'antifascisme est dans tous les cas instrumentalisé par les pouvoirs politiques pour asseoir leur autorité. Les organisations de victimes du fascisme sont épurées, les voix dissonantes rendues muettes et les discours sur l'antifascisme mis au service du nouvel ordre socialiste[484].

Cette instrumentalisation ne doit pas cacher les divergences dans les façons de comprendre l'antifascisme. Une première utilisation de l'antifascisme cherche à créer l'image d'une nation allemande opprimée par la violence nazie. Buchenwald, camp pour prisonniers politiques, est l'un des principaux lieux de cristallisation d'un tel récit antifasciste, qui présente une population allemande en lutte contre le nazisme[485] ; les détenus en février 1945

---

[483] *50 Jahre Asso in Leipzig : Association Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands*, Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 1979, 216 p.

[484] Annette Leo (dir.), *Vielstimmiges Schweigen : neue Studien zum DDR-Antifaschismus*, Metropol, Berlin, 2001, 319 p. ; Simone Barck, « Widerstands-Geschichten und Helden-Berichte. Momentaufnahmen antifaschistischer Diskurse in den fünfziger Jahren », in Martin Sabrow (dir.), *Geschichte als Herrschaftsdiskurs : der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, Böhlau, Cologne, 2000, 330 p. (p.119-173) ; Jürgen Danyel (dir.), *Die geteilte Vergangenheit : zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in den beiden deutschen Staaten*, Akademie Verlag, Berlin, 1995, 266 p.

[485] Thomas Heimann, *Bilder von Buchenwald, die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR, 1945-1990*, Böhlau, Cologne, 2005, 257 p.

se seraient libérés eux-mêmes, avec à leur tête les détenus communistes, ajoutent certains[486]. Une part de la production artistique se fait l'instrument de cette création. Le projet le plus grandiose et le mieux étudié est précisément le monument à Buchenwald réalisé par le sculpteur Fritz Cremer de 1951 à 1959, qui présente un seul peuple, uni dans l'adversité, dans la souffrance et dans l'aspiration au socialisme[487].

Mais une autre façon de comprendre l'antifascisme, à la différence de la première manière, considère que de larges couches de la population n'ont pas été indifférentes au fascisme. C'est ce que parvient à publier dans ses mémoires éditées en 1958 Lea Grundig*, artiste communiste d'origine juive réfugiée à Haïfa de 1939 à 1945. « Je savais, le parti me l'avait appris, que des meurtriers ne font pas un peuple (*kein Volk besteht aus Mördern*). C'est le système politique nazi qui les a ainsi formés. Mais ils ont bien toléré ce système, ils l'ont même célébré. Qui peut oublier les orgies et les maisons couvertes de drapeaux ? »[488]. Derrière le respect de la ligne du parti, perdure le ressentiment face à une population qui, à divers degrés, a participé au projet politique nazi ou l'a toléré. Une population qui, selon les mots de Lea Grundig, n'a pas été un peuple. L'antifascisme est alors le nom de la grande entreprise de lutte contre les survivances du fascisme après 1945 et contre ses formes nouvelles[489]. « Rééducation » (*Umerziehung*) est le maître mot de cet antifascisme, qui affiche la volonté d'arracher (*herausziehen*) les racines du fascisme et résume ainsi la violence à laquelle sont prêts les antifascistes. C'est la production artistique autour du peuple confronté à son double fasciste qui nous intéresse ici.

Nous prendrons comme exemple les œuvres publiques que Max Lingner* réalise entre 1949 et 1953. Quelques lignes de ses mémoires de 1955 à propos de son retour en Allemagne en 1949 nous ont en effet incité à interroger sa production sous l'angle de l'antifascisme : « je sentais que ma place était d'être à côté de mon peuple, que je devais partager la responsabilité de sa faute, même si je n'y ai pas participé »[490]. L'art mural de Max Lingner est documenté essentiellement grâce au fonds qu'il a constitué de son vivant lors de ses dernières années passées en RDA. Le fonds renseigne surtout sur ces années et donne une image politiquement

[486] Lutz Niethammer (dir.), *Der « gesäuberte » Antifaschismus : die SED und die roten Kapos von Buchenwald*, Akademie Verlag, Berlin, 1994, 566 p.
[487] L'examen des différents projets montre que Cremer a dû abandonner ses ambitions initiales, faire une sculpture proche des *Bourgeois de Calais* de Rodin de 1889. Il s'est vu contraint de réaliser un groupe de détenus unis, héroïques et combatifs. Cf. Gerd Brüne, *Pathos und Sozialismus. Studien zum plastischen Werk Fritz Cremers (1906-1993),* Schriften der Guernica-Gesellschaft, Weimar, 2005, 478 p.
[488] Lea Grundig, *Gesichte und Geschichte*, Dietz, Berlin, 1958, 333 p. (ici p.270).
[489] L'antisémitisme reste, on le sait, largement toléré en RDA, y compris dans les plus hautes sphères du pouvoir. Le fonds d'archives de Lea Grundig présente de nombreuses lettres envoyées par des personnes victimes d'insultes antisémites, qui ont recours à Lea Grundig pour demander justice.
[490] Max Lingner, *Mein Leben und meine Arbeit*, Verlag der Kunst, Dresde, 1955, 92 p.

très favorable de Lingner ; il offre par exemple sa correspondance fournie avec Otto Grotewohl, qui est ainsi présenté comme un proche. Les documents antérieurs à 1949 sont plus rares et il n'y aucun document politiquement compromettant.

Le regard d'un exilé sur l'épisode nazi

La carrière de Lingner lui donne une place particulière parmi les artistes est-allemands. Après un parcours traditionnel de peintre communiste (participation à l'insurrection de Kiel en novembre 1918 et à l'agitation communiste du début des années 1920 dans les usines de Leuna), il part dès 1928 pour la France et ne revient pas en Allemagne avant 1949. Pendant son long séjour à Paris, il travaille avec Barbusse à l'hebdomadaire *Le Monde* de 1930 à 1935 et il devient membre du PCF en 1934. Il invente alors les formes artistiques qui font sa renommée, ses belles figures, souvent féminines, allant de l'avant[491]. À partir d'août 1939, en tant qu'Allemand résidant en France, il est interné dans plusieurs camps, dont celui de Gurs, dont il sort en 1941. Il est avéré qu'il participe alors à la résistance communiste française, reconvertissant son activité artistique dans la lutte armée[492]. Selon son point de vue qu'il expose dans ses mémoires de 1955, il s'agit bien d'une reconversion et non d'un abandon de l'art au profit de la lutte. À ses yeux, il n'y a pas de solution de continuité entre la représentation d'ouvriers et d'ouvrières heureux et la résistance (résistance au sens entier du terme : l'action clandestine et armée).

Parmi les quelques 80 peintres, sculpteurs et architectes qui reviennent d'exil en RDA, Lingner est le seul dont le retour est réclamé par le SED[493], alors que les plus hautes instances du parti (elles-mêmes divisées entre exilés de Moscou et résistants de l'intérieur) sont habituellement réticentes au retour des intellectuels exilés. Il est reçu en grande pompe en juillet 1949 à Berlin-Est et le discours qu'il prononce alors est reproduit dans la presse[494]. Dès son arrivée, il place le rapport au peuple au centre de ses préoccupations. « Je suis parti en

[491] Jutta Held, « Politische Aktion und paranoisch-kritische Analyse. Das Bild der Mutter in der linken Pressegraphik und dem surrealistischen Diskurs : Max Lingner und Salvador Dali » in Jutta Held, *Avantgarde und Politik in Frankreich : Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Reimer, Berlin, 2005, 250 p. (p.109-129).

[492] En 1942, Lingner part en résidence forcée dans le Beaujolais. Il s'échappe et prend alors contact avec des membres du PCF à Vaise. Il entre dans le Comité Allemagne Libre pour l'Ouest après la libération de Paris. Je remercie Alix Heiniger de m'avoir donné ces renseignements à partir de l'archive : BArch SAPMO SgY30/1400/33, Niederschrift des Berichts des Genossen Prof.Max Lingner aufgenommen am 08.04.1958.

[493] Andreas Schätzke, *Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR*, Reimer, Berlin, 1999, 289 p. Andreas Schätzke estime que 300 peintres, sculpteurs et architectes ont quitté l'Allemagne nazie de 1933 à 1945. Un peu plus d'un quart revient en RDA.

[494] AAdK NL Lingner n°III.D.13, Manuskript der Rede anlässlich der Rückkehr aus Frankreich 29.7.49.

France pour voir la peinture française et j'y ai rencontré le peuple, ou plus précisément, j'ai trouvé le chemin vers le peuple en tant que peintre »[495].

Cette question parcourt une grande partie de sa correspondance aujourd'hui accessible. Dans une lettre à Grotewohl en avril 1949, il balaie du revers de la main la question formaliste. « La difficulté n'est pas à chercher dans la controverse entre formalisme et réalisme, mais dans la création d'un nouvel artiste et d'un nouveau public. C'est là le hic (*Da liegt der Hase im Pfeffer*) »[496]. Invité à tenir un discours devant le DFD (*Demokratischer Frauenbund Deutschlands*) à la fin de l'année 1949, il revient sur ce point. « Comment le public réagit-il, maintenant qu'il y a eu des changements majeurs dans la structure sociale et qu'il est devenu le nouveau commanditaire de l'art ? »[497]. Lingner se montre ici bien confiant sur l'immédiateté du bouleversement des structures sociales. Mais son but est surtout de tancer le public : « comment le nouveau public réagit-il devant le nouvel art proposé ? Soyons honnêtes, tout est encore à faire. Et cette fois la faute est moins du côté des artistes que du côté du public ».

Depuis le début du dix-neuvième siècle, depuis que les artistes ont voulu combler le fossé entre l'art et le peuple, ce genre de renversement est habituel : venu vers le peuple, l'artiste finit par s'emporter contre un peuple qui n'entend rien. Mais, dans le contexte de la fin des années 1940, le renversement est motivé par un sentiment supplémentaire, inexprimable en public et cependant omniprésent : si le peuple n'entend rien, c'est parce qu'il est encore pétri de fascisme.

Lingner n'est pas le seul artiste à penser ainsi. Lors d'une exposition itinérante en février 1949 dans les usines de Saxe, l'un des artistes qui organise l'exposition écrit dans le rapport au ministère de l'éducation populaire qu'« il y a encore de grands préjugés parmi la population ouvrière ». « Lors des discussions, les ouvriers exprimaient souvent leur préférence pour l'art nazi. C'est sans vergogne qu'ils disent préférer des artistes nazis insignifiants aux grands artistes socialistes comme Käthe Kollwitz »[498]. Le texte ne précise pas ceux qui sont appelés « artistes nazis », il pourrait s'agir simplement d'auteurs d'images colorées qui n'ont rien de spécifiquement nazies. Mais le texte témoigne de la perception du peuple par certains artistes, enclins à entendre dans chacune de ses paroles l'écho du passé fasciste.

---

[495] Ibid.
[496] Ibid., n°IV.A.99, Max Lingner an Otto Grotewohl (22.04.1949).
[497] Ibid., n°III.D.11, Vortrag gehalten vor dem DFD anlässlich eines Ehrenkaffes für M.Lingner, 1949.
[498] HStA, Ministerium für Volksbildung der landesregierung Sachsen n°2395, Bericht Betriebswanderausstellung (15. bis 28.02.49).

La décoration du premier mai 1950 : la société et son contrepoint.

Revenu en RDA, Lingner se consacre à la réalisation d'œuvres murales. « Nous devons nous éloigner de la confection et revenir au travail de masse»[499]. Par « confection », il entend les tableaux de chevalet ou les œuvres graphiques destinés aux musées, auxquels il oppose le « travail de masse », à savoir les peintures murales, les affiches et les illustrations dans les journaux. La conciliation de l'art et de la propagande, affirmée par Rivera lors de sa visite en RDA en 1956, est donc pleinement d'actualité pour Lingner. Il possède en ce domaine un savoir-faire que peu d'Allemands de l'Est ont, puisqu'il a réalisé en France des illustrations pour *Le Monde* et *L'Humanité* dans les années 1930, des affiches contre la guerre d'Espagne en 1937, de gigantesques panneaux décoratifs pour la fête de l'Humanité en 1946 et les affiches législatives du PCF en 1947. Pour le premier mai 1950, le FDGB lui demande de se charger de la décoration du soixantième anniversaire de la fête des travailleurs. C'est la seule fois dans l'histoire du premier mai de RDA qu'une partie de la décoration est confiée à un artiste peintre, ce qui ressuscite l'engagement des artistes soviétiques dans les fêtes socialistes de l'immédiat après 1917[500]. Lingner réalise une affiche (fig.61) et plusieurs œuvres de très grandes dimensions, qui sont placées à Berlin-Est sur le boulevard *Unter den Linden* et sur la place *Lustgarten*, dont une frise de 60 mètres de long sur 12 mètres de haut sur l'*Altes Museum*. De ces images réalisées sur des panneaux temporaires, nous avons pu retrouver des esquisses (fig.62) et des photographies (fig.63 et 64). On y voit l'image d'un cortège de personnes souriantes et des scènes de reconstruction. Les organisateurs du premier mai sont particulièrement satisfaits, le FDGB accorde à Lingner une prime de 9 000 marks, qui s'ajoute à ses honoraires[501].

Mais il faut comprendre la réalité d'un rituel comme le premier mai au début des années 1950. Depuis 1946, le premier mai est loin d'être aussi calme que ne le prétend le syndicat, il ne se réduit pas à un docile défilé en l'honneur du nouveau régime socialiste. À Berlin-Est, les gigantesques manifestations, qui réunissent plusieurs milliers de personnes dans des mises en scènes complexes sur plusieurs kilomètres, multiplient, malgré la surveillance policière, les occasions d'actes qualifiés de déviants : déploiement de slogans

[499] AAdK NL Lingner n°IV.A.99, Max Lingner an Otto Grotewohl (22.04.1949).
[500] Irina Bibikova, Catherine Cooke et Vladimir Tolstoy, *Street art of the revolution. Festivals and celebrations in Russia 1918-1933*, Thames and Hudson, Londres, 1990, 240 p. ; Marina Dmitrieva, « Dekorationen des Augenblicks im Massentheater der Revolution. Petrograd, Kiew und Witebsk 1918-1920 » in Arnold Bartetzky (dir.), *Neue Staaten – neue Bilder ? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*, Böhlau, Cologne, 2005, 364 p. (p.117-131).
[501] AAdK NL Lingner n°IV.B.85, FFGB Bundesvorstand an Lingner, 16.5.50.

autres que les slogans officiels, distributions de tracts, huées des discours retransmis par les haut-parleurs, « sabotages » du matériel, déchirement des affiches[502]. Les auteurs de ces « délits » sont qualifiés de « provocateurs », de « réactionnaires » et aussi de « nazis ». Ces « délits » sont en réalité commis par des personnes au profil politique très varié, mais il est vrai que le premier mai est l'une des rares occasions pour d'anciens nazis d'afficher des symboles comme la croix gammée[503] et de réaffirmer que le premier mai a aussi été une date importante du calendrier nazi, la Fête du Travail Allemand. Dans un rapport du syndicat sur le premier mai 1959, on peut ainsi lire : « force est de constater cette année encore, que des nazis isolés ont répandu, dans la nuit du 30 avril au premier mai, leur propagande nazie, en collant de petites affiches, qu'ils avaient faites eux-mêmes. Ainsi, à Magdeburg, près de la place centrale, ont été colées sur les pylônes de la voie du tramway des affiches : « à mort la sale race rouge, les porcs du FDGB » »[504].

L'œuvre monumentale de Lingner s'inscrit donc dans ce contexte. Comment ne pas faire l'hypothèse que Lingner a voulu représenter le contrepoint de la société existante ? Sur le *Lustgarten*, l'œuvre fait face à la foule qui défile devant elle. L'image que publie *Neues Deutschland* le 3 mai 1950 (fig.64) est une vue panoramique qui montre les cortèges sur le *Lustgarten* devant le gigantesque rectangle que forment les panneaux de Lingner. Le sens des décorations est alors sensiblement différent de celui des décorations soviétiques des années 1920, qui avaient pour objectif d'accompagner la fête, de mêler l'art et la vie, d'inverser les rôles d'artistes et de spectateurs. Chez Lingner, il ne s'agit plus de souder la population autour d'images communes, comme dans les premières années soviétiques lorsque les artistes avaient confiance dans leur peuple révolutionnaire. Lingner ne fait pas une œuvre de rassemblement, mais une œuvre de combat. La vaste frise du *Lustgarten* est de fait éloignée des manifestants qui défilent sur *Unten der Linden*, surtout, elle leur fait front. La frise offre par ailleurs un cortège de figures, une succession de personnages sans solution de continuité. Cette chaîne humaine contraste avec le cortège du premier mai, qui se caractérise par ses discontinuités et ses trous, qui distendent et désarticulent le corps social mis en scène (si bien que les organisateurs prévoient des groupes de personnes loyales qu'ils insèrent de temps à autre pour éviter des trous trop béants).

[502] Les rapports des sections locales du parti et du syndicat sont d'une richesse incroyable sur ces multiples « délits », qui ne disparaissent qu'à la fin des années 1950. Nous nous permettons de renvoyer à notre article. Jérôme Bazin, « Le premier mai à Berlin-Est dans les années 1950 » in *Vingtième siècle*, n°98, avril 2008, p.141-149.

[503] En 1950 à Rostock, « le 30 avril, on a tracé dans le sable du stade populaire une croix gammée ». BArch SAPMO DY 34 FDGB Bundesvorstand n°23667, 2. Teilbericht vom 2.5.1950.

[504] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°2/a/445, Bericht über die Vorbereitung des Ersten Mai in Magdeburg, 04.05.1950.

La surimposition de l'image du peuple communiste sur celle du peuple fasciste.

L'hypothèse d'une confrontation des deux peuples, fascistes et socialistes, se trouve confirmée par l'analyse d'une autre œuvre publique de Lingner. Après la décoration du premier mai, Lingner remporte en effet le concours pour la création d'une fresque au cœur de Berlin-Est, sur la maison des ministres située sur la rue de Leipzig[505]. C'est un projet colossal dont le coût s'élève à 75 000 marks (dont 9 400 reviennent à Lingner)[506]. Il remporte la compétition contre ses rivaux grâce à la légèreté et à la grâce de ses figures qui continuent, comme dans les années 1930, à aller joyeusement de l'avant[507]. Lors de la commande, Lingner tient fréquemment Grotewohl au courant de son travail. Mais, contrairement à ce qu'on a voulu montrer, Grotewohl intervient peu dans l'élaboration (au tout début, Grotewohl demande à Lingner d'abandonner son projet de faire une fresque historique qui alignerait des images de 1525, 1848, 1918 et 1949)[508]. Chercher dans cette commande un exemple d'emprise du pouvoir sur la création artistique serait se fourvoyer ; Lingner a simplement besoin d'un allié puissant pour ce projet monumental.

Avec cette frise, Lingner cherche à se placer dans la tradition allemande de l'œuvre murale. Il cite dans sa correspondance sa volonté de surpasser les fresques de l'*Altes Museum* de Berlin et de la pinacothèque de Munich[509]. Il tient à utiliser un matériau qui renvoie à cette tradition : des carreaux de porcelaine de Meissen. Ce sont ces carreaux qui ont été utilisés pour le « cortège des princes » sur le château de Dresde en 1904-1907, l'un des exemples d'art pour le peuple le mieux connu en Allemagne. La commission de commande déconseille fortement à Lingner d'utiliser ce procédé, car il est trop coûteux, trop difficile d'usage et « il ne correspond pas au bâtiment »[510]. Elle recommande la mosaïque, très prisée à cette époque dans l'ensemble du bloc soviétique. Lingner impose néanmoins le choix et doit en effet faire face à de nombreux problèmes techniques liés à l'éclat et au poids des carreaux, problèmes

[505] Un panorama des images murales et des œuvres publiques est donné dans : Peter Guth, *Wände der Verheissung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR*, Thom, Leipzig, 1995, 525 p.
[506] AAdK NL Lingner n°IV.C.537, Kostenplan des Wandbildes im Haus der Ministerien (1950).
[507] Ibid., n°582, Protokoll über die Sitzung betr. Wandbild im Haus der Ministerien am 6.11.1950.
[508] Friedrich Rothe, « Max Lingner. Die Bedeutung des Friedens für die kulturelle Entwicklung der Menschheit und die Notwendigkeit des kämpferischen Einsatzes für ihn » in *Auftrag : Kunst, 1949-1990*, p.59-64.
[509] Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland, von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Wasmuth, Tübingen, 1989, 327 p. ; Helmut Steiner, *Wandmalerei des 19. Jahrhunderts in der DDR*, Seemann, Leipzig, 1984, 30 p.
[510] AAdK NL Lingner n°IV.C.582, Protokoll über die Sitzung betr. Wandbild im Haus der Ministerien am 6.11.1950.

qui obligent à d'incessants va-et-vient entre Berlin et la manufacture de porcelaine à Meissen[511].

L'œuvre représente à nouveau une frise humaine, composée de manifestants qui portent des drapeaux rouges, de jeunes gens en uniforme de la FDJ, de paysans, d'ouvriers métallurgistes, d'ingénieurs (fig.65). L'iconographie et la composition sont assez communes. La portée de cette œuvre est davantage à chercher dans le lieu où elle s'inscrit, qui, lui, est loin d'être insignifiant. Ce qui devient en 1949 la maison des ministres était sous le nazisme le ministère de l'aviation. Construit en 1935 par Ernst Sagebiel[512], le bâtiment est l'une des rares constructions berlinoises de l'époque nazie à ne pas avoir été détruites en 1945. Il était l'une des pièces du grand ensemble architectural *Germania*, qui devait renouveler entièrement le centre de Berlin[513]. Avec son revêtement uniformément gris, ses séries de hautes fenêtres et sa corniche surplombante, le bâtiment est l'une des œuvres les plus achevées de l'architecture nazie[514]. La création de Lingner est située sous l'un des porches, à l'ombre de colonnes. Et sous ce porche, à l'endroit même de la fresque de Lingner, se trouvait un bas-relief en bronze, représentant la Wehrmacht défilant au pas (fig.66). Les carreaux de Meissen sont ajoutés sur le bas-relief qui a été simplement abrasé. Pour Lingner, l'objectif est de superposer la proposition socialiste de l'image du peuple, contre la proposition nazie d'un peuple militaire. Il s'agit bien de faire violence au bâtiment (fig.67). C'et pourquoi Lingner écrit à Grotewohl, « je veux arriver à quelque chose de très réussi, surtout à cet endroit-là [souligné par Lingner] »[515].

Lingner se montre soucieux de l'effet de son œuvre sur le public. Il en parle longuement à Grotewohl. « Des membres de l'Académie d'Architecture m'ont donné quelques conseils que j'ai trouvés très pertinents et que je me permets de vous transmettre. Ce bâtiment austère va probablement accueillir pendant de nombreuses années plusieurs ministères. L'image et l'architecture ne vont pas ensemble et la fresque apparaît comme un simple mur sur lequel ont été collées des affiches. Peu de personnes savent prêter attention à une œuvre si elle ne se présente pas dans un cadre adéquat, nous devons donc faciliter la tâche

[511] Ibid., n°IV.C.578, Lingner an die Staatliche Porzellan Manufaktur Meissen (16.08.1951).
[512] Ancien SA, Sagebiel devient l'un des principaux architectes du Troisième Reich ; ses archives personnelles se trouvent au musée de l'architecture de l'université technique de Munich. Elke Dittrich, *Ernst Sagebiel : Leben und Werk (1892-1970)*, Lukas-Verlag, Berlin, 2005, 328 p.
[513] Une description du projet est donnée dans « Vom Bau des Reichsluftfahrtministeriums » in *Bauwelt*, n°28, 1936, p.1-11. L'ensemble du projet *Germania* est présenté en détail dans Wolfgang Schäche, *Architektur und Städtebau in Berlin zwischen 1933 und 1945 : Planen und Bauen unter der Ägide der Stadtverwaltung*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1992, 655 p.
[514] Pour une description du revêtement de l'immeuble, Joachim Petsch, *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich : Herleitung, Bestandsaufnahme, Entwicklung, Nachfolge*, Hanser, Munich, 1976, 274 p. (ici p.99-100).
[515] AAdK NL Lingner n°IV.C.587, Lingner an Otto Grotewohl (15.01.1951).

pour le spectateur moyen. [Les membres de l'Académie d'Architecture] me proposaient de placer au-dessus de la fresque une architrave et en dessous un renforcement du tore qui existe déjà et qu'il faudrait consolider par des consoles. Par là, serait accentué l'effet de lumière et d'ombre (dont le bas-relief [nazi] bénéficiait d'ailleurs). Pour relier ces deux parties, on pourrait imaginer à gauche et à droite un ornement, une mosaïque en grisaille, qui montrerait différents symboles comme l'emblème de la RDA et celui du plan quinquennal, des partis, du FDGB, de la FDJ, etc. »[516]. Si Lingner détaille auprès de Grotewohl les changements, c'est probablement parce qu'il a besoin d'engager des frais supplémentaires. La demande a dû être cependant refusée, ces ajouts n'ont finalement pas été réalisés, mais cette lettre montre la volonté de concurrencer le bas-relief et l'architecture d'ensemble du bâtiment sur lequel la fresque se greffe de façon artificielle.

Dans quelle mesure ce combat dans la pierre contre le fascisme fut-il perçu par les « spectateurs moyens » à qui il s'adressait ? Encore une fois, les sources sont rares. Mais *Sonntag*, le journal du Kulturbund, invite en janvier 1953 ses lecteurs à envoyer leurs avis sur l'œuvre et transmet l'intégralité des réponses à Lingner, si bien qu'elles sont aujourd'hui disponibles dans le fonds Lingner[517]. Parmi les lecteurs de *Sonntag*, on rencontre plusieurs professeurs d'université, des architectes, des peintres, un policier et beaucoup d'anonymes qui ne précisent pas leur profession. Ces personnes possèdent, si ce n'est un niveau scolaire élevé, du moins une culture artistique importante. Chacun y va de sa référence au Camposanto de Pise, aux fresques de Giotto à Padoue ou à celles de Tiepolo à Würzburg. La composition, ses déséquilibres, les vides, les proportions entre les figures sont minutieusement examinés. Mais en parallèle de cette lecture érudite, certains s'interrogent sur le choix du lieu pour une telle œuvre. Selon l'un d'entre eux, « ce lieu est particulièrement inapproprié ». « L'effet de cette peinture est celle d'une affiche collée sur une surface grise. Sur la pierre, elle fait l'effet d'un corps étranger (*Fremdkörper*) bigarré ». Un architecte d'Oranienburg cerne le problème. « Une peinture murale ne peut se permettre d'être indépendante du bâtiment, elle doit être une partie intégrante de la décoration. On a de toute évidence voulu que des couleurs joyeuses et intenses l'emportent (*überstimmen*) sur l'architecture fasciste massive. Mais la peinture murale se détache par là de son lieu. Le professeur Lingner aurait dû choisir la mosaïque ».

Répétons que Lingner occupe une place très particulière parmi les artistes est-allemands, en raison de son parcours migratoire qui est unique et en raison de la bienveillance des plus hautes autorités à son égard. Mais cette position singulière lui permet précisément

[516] AAdK NL Lingner n°IV.C.528, Lingner an Otto Grotewohl (19.01.1953).
[517] AAdK NL Lingner n°IV.C.521-526.

d'apporter un éclairage original sur le problème de l'antifascisme en RDA et sur l'idée de peuple dans ces années-là.

Image du peuple au 17 juin 1953.

Devant la fresque de Lingner sur la rue de Leipzig à Berlin, quelques semaines après son inauguration, plusieurs milliers de personnes se réunissent le 17 juin 1953. La maison des ministres est en effet l'un des principaux lieux du pouvoir vers lequel convergent les cortèges qui viennent faire entendre leurs revendications. Ce qui est appelé « le 17 juin », le vaste mouvement de révolte du 16 au 18 juin (et parfois au-delà[518]), est le principal événement politique de cette période et le moment où apparaît dans l'espace public un peuple inattendu. Comment les artistes ont-ils réagi face à ce peuple ? Et que devient alors la figure de la foule, motif iconographique récurrent des artistes engagés depuis le dix-neuvième siècle ?

Tensions internationales et agitations sociales s'articulent dans cette révolte[519]. En effet, les mécontentements grandissants depuis la seconde conférence du SED de juillet 1952 qui a augmenté les normes de production et durci le régime policier[520] se font entendre après la mort de Staline le 5 mars 1953. Ils sont attisés par l'annonce d'un « nouveau cours » le 11 juin 1953. Différentes revendications, portées par différents groupes, se mêlent dans la révolte. Les ouvriers du bâtiment entament le 16 juin une grève contre la hausse des normes de travail et l'augmentation des prix dans les magasins d'Etat, revendications reprises par d'autres ouvriers. On assiste alors au réveil des pratiques syndicales ainsi qu'au réveil du socialisme de lutte : occupations d'usines, assemblées sauvages, formations de cortèges en direction des centres-villes. Dans certaines villes ce sont les membres du FDGB ou même du SED qui sont à la tête du cortège. D'autres manifestants, devant les prisons, demandent la libération des quelques 67 000 prisonniers politiques. Enfin, une partie de la population rurale manifeste son mécontentement face à la collectivisation[521]. Dans l'exaltation révolutionnaire

[518] Dans certaines grandes usines comme Buna ou l'usine Carl Zeiss à Jena, il y a des assemblées sauvages jusque début juillet.
[519] Ilko-Sascha Kowalczuk et Gudrun Weber, *17. Juni 1953 : Volksaufstand in der DDR. Ursachen – Abläufe – Folgen*, Temmen, Brême, 2003, 312 p ; Roger Engelmann et Ilko-Sascha Kowalczuk (dir.), *Volkserhebung gegen den SED-Staat. Eine Bestandsaufnahme zum 17. Juni 1953*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 2005, 478 p.
[520] Cette conférence annonce la construction du socialisme en RDA. Ce qui signifie concrètement l'augmentation des normes de production, l'introduction des « normes de travail techniquement fondées » (*technish begründeten Arbeitsnormen*), les collectivisations agricoles obligatoires, l'étatisation d'un grand nombre d'usines, la soumission de la justice au régime.
[521] Arnd Bauerkämper, « Keine Ruhe auf dem Lande. Formen abweichenden Verhaltens in dörflich-agrarischen Milieus im Sommer 1953 » in Roger Engelmann et Ilko-Sascha Kowalczuk (dir.), *Volkserhebung gegen den*

sont réclamés le retrait du gouvernement et la liberté des élections. Que les manifestants aient également réclamé la fin du socialisme et la réunification avec l'Allemagne de l'Ouest reste encore aujourd'hui l'objet de débat[522].

La particularité du 17 juin est, d'une part, son enracinement populaire et, d'autre part, son ampleur géographique : dans plus de 700 villes et villages de RDA des cortèges ont sillonné les rues et des foules se sont rassemblées sur les places publiques. C'est ce qui explique la peur des responsables politiques, qui se trouvent totalement débordés et qui sont de surcroît attaqués par la classe dont ils sont censés tirer leur légitimité, la classe ouvrière. La répression des autorités est-allemandes, aidées par les troupes soviétiques, sauve le gouvernement en place[523].

Intérêt et cécité : les artistes et le 17 juin.

L'attentisme pendant les événements.

La passivité de la très grande majorité des peintres pendant le 17 juin ne cesse pas d'étonner. Le 16 juin, alors que les premières manifestations se font entendre, la section berlinoise du VBK tient l'une de ses réunions[524]. Elle est dominée par les discussions habituelles, problèmes d'approvisionnement de matériel, négociations avec les administrations et les directions d'entreprises. En fin de séance, le critique d'art Werner Besenbruch prend la parole et aborde plus directement la situation présente. « Soyons honnêtes, il n'y a pas un seul d'entre nous qui ne se soit pas dit à un moment ou un autre : j'aurais dû dire quelque chose alors et je ne l'ai pas fait. Nous devons arriver à dissiper cette atmosphère, qu'on arrête de fermer notre gueule quand il faudrait parler (…). Nous devons nous obliger à partir de maintenant à parler de ce qui ne va pas (*nombreux applaudissements*) ». Cette déclaration, qui ne pouvait manquer de faire référence à l'agitation qui se passe sous les fenêtres de l'académie des arts où les peintres sont réunis, ne fait cependant qu'en parler à demi-mot et peut être comprise de différentes manières. Elle reste

SED-Staat. Eine Bestandsaufnahme zum 17. Juni 1953, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 2005, 478 p. (p.263-297).

[522] Thomas Flemming, *Kein Tag der deutschen Einheit : 17. Juni 1953*, Be.Bra Verlag, Berlin, 2003, 168 p.

[523] L'histoire de cette répression est maintenant mieux connue. Le sommet du SED décide de ne pas engager immédiatement la police et préfère attendre l'intervention de l'armée soviétique, car il craint à tort que les policiers rejoignent les insurgés (les policiers se montrent en réalité fidèles à leur mission d'assurer l'ordre).

[524] AAdK, VBK ZV 5451, Protokoll Vollversammlung Berliner Verband (16. Juli 1953).

prudemment dans le domaine de l'autocritique, ouvrant seulement la possibilité d'une critique du pouvoir en place.

Au plus fort de la révolte, les artistes sont absents des cortèges. On ne trouve du moins, dans les différentes archives, aucune allusion à une quelconque forme de participation. L'ensemble de l'*Intelligenz* agit d'ailleurs de même[525]. À part quelques rares enseignants, ingénieurs ou médecins qui se mêlent à la foule, cette dernière reste composée essentiellement d'ouvriers et d'employés. Bien plus, les représentants des artistes accréditent la thèse officielle d'une tentative de coup d'état menée par une poignée de fascistes et d'Allemands de l'Ouest. Dès le 19 juin, Otto Nagel dénonce dans *Neues Deutschland* l'action des « *rowdys* » venus de Berlin-Ouest pour saccager Berlin-Est[526]. Ce sont les écrivains qui montent le plus facilement au créneau pour défendre le régime. Les vers sarcastiques de Brecht qui conseillent au gouvernement de dissoudre le peuple si ce peuple ne lui convient pas, ne doivent pas faire oublier les autres écrits de Brecht dans la presse où il approuve explicitement l'intervention soviétique[527].

Les bénéfices de la révolte pour les artistes.

Les autorités ne s'y trompent pas, elles remercient à plusieurs reprises les artistes pour leur loyauté dans ces journées de confusion. Le VBK de Berlin se réunit à nouveau le 2 juillet 1953[528]. Le président de la séance se dit « agréablement surpris par la modération des discussions et l'esprit coopératif des peintres ». Les artistes présents réclament une gestion moins bureaucratique des arts ; ils veulent également pouvoir participer plus facilement à l'élaboration de la revue *Bildende Kunst* et à la préparation des expositions. Un artiste présent déclare « qu'il y a dans la population des couches très différentes et on ne peut pas toutes les faire entrer dans le même uniforme, on ne peut s'adresser à chacune avec un art dirigiste ». La condamnation du dogmatisme et l'appel à une plus grande tolérance sont des critiques modérées que les autorités sont prêtes à entendre, d'autant que la discussion laisse entendre des jugements sévères sur le monde ouvrier séditieux. Le même peintre, qui demande plus de tolérance dans le monde de l'art, déclare que « nous avons encore dans notre classe ouvrière des restes de la pensée petite-bourgeoise, que nous devons absolument arracher

[525] Siegfried Prokop, *Intellektuelle im Krisenjahr 1953. Enquête über die Lage der Intelligenz der DDR, Analyse und Dokumentation*, Schkeuditzer Buchverlag, Schkeuditz, 2003, 348 p.
[526] www.17juni53/chronik/530619.html
[527] Mark W. Clark, « Hero or Villain ? Bertolt Brecht and the Crisis Surrounding June 1953 » in *Journal of Contemporary History*, vol.41, 2006, p.451-475.
[528] AAdK Nerlinger Archiv n°128, Stenografisches Protokoll über die Vollversammlung des VBK Bezirksverband am 2.Juli 1953 in der AdK.

(*herausreissen*) ». Les autorités satisfont certaines revendications ; l'impopulaire Stakoku est dissoute, remplacée par un ministère de la culture, censé être plus à l'écoute des artistes. Des coopératives de vente (*Verkaufsgenossenschaft*) sont mises en place. Les artistes tirent ainsi bénéfice d'une révolte à laquelle ils n'ont pas participé.

Habitus bourgeois, collusion d'intérêt et antifascisme.

Comment expliquer la position des artistes face à la foule des ouvriers ? On peut invoquer les dispositions générales de la bourgeoisie à laquelle la grande majorité d'entre eux appartient et chez qui défiler, se retrouver dans une foule et affronter physiquement les forces de l'ordre ne font pas partie du répertoire d'actions usuel. On peut également avancer l'argument du calcul politique : les artistes estiment avoir plus de pouvoir en restant proches des hommes politiques qu'en entrant en conflit avec eux. Mais l'explication la plus convaincante est d'ordre économique. Privilégiés par les mesures du début des années 1950, ne souffrant pas des mesures les plus récentes, les artistes n'ont pas d'intérêt en jeu, à la différence de ce qui se passe fin 1989 (cf. chapitre 10). Aucune contrainte matérielle ne les pousse à se dresser contre le pouvoir en place.

Enfin un dernier facteur a pu entrer en jeu, l'antifascisme. La position d'un Brecht ne peut pas être comprise sans ce facteur ; il défend sans cesse l'idée que les artistes ne peuvent pas prendre le risque de déstabiliser le seul Etat antifasciste d'Allemagne[529]. L'histoire des artistes devant le 17 juin peut ainsi être réinscrite dans l'histoire plus générale de l'antifascisme. Cette lecture du 17 juin est rappelée lors de l'assemblée du VBK de Berlin du 2 juillet : « nous avons vu qu'il était possible que l'hydre fasciste, la face obscure de la RDA, parvienne à dominer la rue ». Les recherches actuelles montrent qu'il y a bien peu d'anciens nazis dans la foule du 17 juin, mais la violence à l'œuvre a pu nourrir la hantise du fascisme, menace souterraine, toujours prête à ressurgir sous de nouvelles formes.

La violence physique est en effet une partie essentielle du 17 juin, violence exercée par les agents de la répression, mais aussi par les révoltés (nouvelle différence essentielle avec 1989, qui est placé sous le signe de la non-violence). Le calcul actuel fait état de 55 morts des deux côtés pendant les révoltes (le gouvernement est-allemand en a reconnu 25 à l'époque tandis que le gouvernement ouest-allemand, exploitant l'événement, donnait le chiffre de 500)[530]. Les échauffourées avec les forces de l'ordre conduisent à des violences devant les

[529] Mark W. Clark, « Hero or Villain ? Bertolt Brecht and the Crisis Surrounding June 1953 » in *Journal of Contemporary History*, vol.41, 2006, p.451-475 (p.468).
[530] Edda Ahrberg (dir.), *Die Toten des Volksaufstandes vom 17. Juni 1953*, Lit, Münster, 2004, 212 p.

prisons, devant les bâtiments publics ou devant les magasins d'Etat, qui deviennent autant de théâtres de la violence. À Magdeburg, deux policiers et un agent de la Stasi sont fusillés. À Rathenow un homme est lynché en place publique ; il avait en charge l'approvisionnement et il avait dénoncé après 1945 de nombreux habitants de la ville auprès des occupants soviétiques[531]. Comment la foule met en scène, expose et régule la violence à cette occasion reste un sujet d'étude à explorer[532]. Mais la presse officielle n'a pas manqué de présenter ces violences comme une survivance du fascisme. À Halle où l'agitation se fait particulièrement violente, le parti invente le personnage d'Erna Dorn, baptisée *SS-Kommandeuse*, ancienne gardienne de camp à Ravensbrück qui aurait harangué la foule et exhorté à la destruction des bâtiments publics[533]. On ne sait pas quel crédit les artistes ont pu donner à de telles fictions, mais leurs intérêts et leur position face à la population pouvaient les prédisposaient à entériner une telle lecture de l'événement.

Le rejet de la violence réactionnaire se répète quelques années plus tard, lors de la révolte hongroise de 1956. Werner Tübke choisit alors d'illustrer les violences commises contre les membres du parti et de la police secrète dans un diptyque intitulé *Terreur blanche en Hongrie*[534]. Il se sert des photographies largement diffusées par les journaux est-européens de cadavres de policiers lynchés par la foule et pendus par les pieds aux réverbères de Budapest[535]. Fritz Cremer de son côté réalise *Visions de Hongrie*, cycle de lithographies qui montrent de façon métaphorique le retour des forces réactionnaires en Hongrie sous couvert de démocratie et de libéralisme[536].

Le peuple loyal face aux provocateurs.

À la suite du 17 juin, presse et radio diffusent également l'idée qu'une grande partie de la population n'a pas pris part à la révolte. Dès la fin du mois de juin, des contre-

[531] www.17juni53/karte/potsdam.html

[532] Thomas Lindenberger, « Gerechte Gewalt ? Der 17. Juni 1953 – ein weisser Fleck in der historischen Protestforschung » in Henrik Bispinck (dir.), *Aufstände im Ostblock. Zur Krisengeschichte des realen Sozialismus*, Ch.Links, Berlin, 2004, 342 p. (p.113-131). T. Lindenberger appelle à sortir l'histoire du 17 juin de sa dimension strictement géopolitique pour la réinscrire dans l'histoire sur le long terme de la protestation populaire, à la suite des études de Georges Rudé, Eric Hobsbawm ou Charles Tilly.

[533] Hans-Peter Löhn, *Spitzbart, Bauch und Brille – sind nicht des Volkes Wille ! Der Volksaufstand am 17. Juni 1953 in Halle an der Saale*, Edition Temmen, Brême, 2003, 211 p.

[534] Werner Tübke, *Weisser Terror in Ungarn*, 1957, huile sur toile, 188x150 cm, collection privée.

[535] Les photographies sont reproduites dans *Tübke : die Retrospektive zum 80. Geburtstag*, Hans-Werner Schmidt (dir.), Museum der Bildenden Künste Leipzig, Seemann, Leipzig, 2009, 215 p.

[536] Tous les intellectuels ne se rangent pas du côté de la répression. L'agitation en Hongrie et en Pologne a pu nourrir des controverses parmi les intellectuels est-allemands dans le cadre des débats sur la déstalinisation, le révisionnisme et le procès Janka-Harich. Cf. Siegfried Prokop, *1956 – DDR am Scheideweg. Opposition und neue Konzepte der Intelligenz*, Kai Homilius, Berlin, 2006, 378 p. ; Guntolf Herzberg, *Anpassung und Aufbegehren. Die Intelligenz der DDR in den Krisenjahren 1956-1958*, Links Verlag, Berlin, 2006, 727 p.

manifestations sont organisées pour afficher le soutien de la population au pouvoir en place (l'organisation de ces contre-manifestations est malheureusement mal connue). En 1960, un artiste de Dresde, particulièrement zélé, déclare lors d'une séance du VBK : « la plus belle manifestation que j'ai vécue, c'était celle de fin juin 1953. Les jeunes l'ont dit également, c'était la plus belle manifestation qu'on ait jamais faite »[537]. La propagande fait l'éloge de ces usines où les ouvriers ont su rester calmes. À Eisenhüttenstadt par exemple, les ouvriers de la sidérurgie, appelés les « métallos rouges », sont effectivement restés à l'écart, à la différence des ouvriers du bâtiment massivement mobilisés.

Néanmoins on trouve peu de peintures représentant ce peuple fidèle et placide. Cette invisibilité est-elle le fait des artistes qui auraient été réticents à mettre en scène la fiction d'un tel peuple ou est-elle le fait des autorités qui n'ont pas passé de commandes à ce sujet ? Certes les archives des années 1950 sont lacunaires, mais parmi les archives disponibles, on ne voit pas d'incitations de la part des grands commanditaires à représenter la loyauté du peuple. Il est possible que les autorités préfèrent l'invisibilité à une visibilité qui susciterait des débats.

La seule exception que nous ayons rencontrée est *La Défense du drapeau* de l'Italien Gabriele Mucchi*, dont il existe au moins deux versions (fig.68 et fig.69). Mucchi n'est pas en RDA en 1953, il réalise ces images après coup, à partir de 1955. Les images appartiennent au FDGB. Leur origine n'est pas connue ; elles ne semblent pas être des commandes du syndicat (nous ne les retrouvons pas dans les listes de commandes effectuées), elles pourraient être des dons que Mucchi fait au FDGB. Le peintre imagine une scène irréelle où deux cortèges, le peuple loyal et le peuple séditieux, se seraient rencontrés et affrontés (sur le *Lustgarten* de Berlin-Est si on reconnaît dans la seconde version la cathédrale de Berlin dans le bâtiment au fond à droite). Un homme au centre défend le drapeau rouge qu'un autre homme cherche à lui arracher. Une femme, effrayée, crie. À l'arrière-plan, les deux foules se mêlent l'une contre l'autre ; la violence est là encore présente, les deux foules brandissant bâtons, pioches, haches. La première version illustre plus explicitement la thèse des agitateurs qui entraînent les ouvriers dans la sédition : un homme pointe du doigt un ouvrier qui regarde la scène pour l'exhorter à rejoindre l'émeute – ces deux personnages disparaissent dans la deuxième version. Le personnage le plus intrigant est l'homme au tout premier plan à gauche. Il est pris dans un mouvement inexplicable, qui mime aussi bien la chute à terre d'un homme frappé que le recul et l'effroi devant une puissance qui lui est supérieure. Frappée par la juste violence du prolétariat qui se défend ou frappée par la honte de s'attaquer au socialisme, cette

[537] AADK, VBK ZV n°105, Protokoll der 6. Präsidiumssitzung am 15.9.60 in Dresden.

figure reste mystérieuse. Mucchi puise dans l'iconographique expressive des maîtres italiens de la Renaissance qu'il affectionne, mais il ne fait cependant pas de ce personnage une référence artistique. Ce second peuple, provocateur, agressif, fasciste, reste insaisissable pour un artiste communiste.

Représentation clandestine du 17 juin.

Malgré les contraintes qui pèsent sur la représentation visuelle du 17 juin et le malaise que suscite la simple évocation de cette date, le 17 juin peut apparaître dans certaines images, de façon indirecte, clandestine. Ce point sera abordé à partir d'un tableau, *Manifestation spontanée* de Bernhard Kretzschmar*, réalisé entre 1958 et 1972 (fig.70).

Les énigmes d'un tableau.

Dans ce tableau, on reconnaît facilement le pont Dimitrov sur l'Elbe qui relie le centre ancien de Dresde et les nouveaux quartiers au Nord de la ville. Le point de vue est également bien connu : c'est une vue depuis la terrasse de Brühl, lieu de promenade traditionnel des habitants de la ville, à proximité du musée, de l'école des beaux-arts et des ateliers d'artistes (dont celui de Kretzschmar). Mais ce tableau pose de nombreuses questions, à commencer par ses conditions de production. Il s'agit d'une commande du conseil de district, qui demande en 1958 un tableau sur le thème de la manifestation. Mais Kretzschmar ne fournit cependant pas la toile et n'honore pas le contrat ; la toile n'est remise au conseil de district qu'après sa mort en 1972. Pourquoi ne pas avoir donné une toile qui semble cependant achevée ? Le deuxième problème est posé par le titre, *Manifestation spontanée*. La manifestation semble bien peu spontanée, puisque les manifestants portent drapeaux et grands portraits appréciés par les organisateurs de fêtes publiques de l'époque. Le troisième problème est lié à la composition. Depuis les années 1920, Kretzschmar affectionne les compositions complexes qui multiplient les entrées tout en préservant un sens de lecture clair à ses images – son ami et critique d'art Fritz Löffler le note précisément dans le livre qu'il lui consacre en 1985[538]. Or ici la lecture n'est pas si simple. Les différents cortéges apparaissent sur les bords de l'image, à droite sur le pont, au centre sous le pont, au premier plan à gauche et à l'arrière-plan à l'extrême gauche. Mais la composition ne permet pas de comprendre comment tous les cortèges peuvent converger vers un seul point (celui qui est sous le pont ne

[538] Fritz Löffler, *Bernhard Kretzschmar,* Dresde, Verlag der Kunst, Dresde, 1985, 214 p.

peut pas, par exemple, rejoindre les autres). Pourquoi avoir ainsi éclaté la manifestation sans lui donner la possibilité de se ressouder ? Enfin le quatrième problème, lié au précédent, est à nouveau de l'ordre de la composition : pourquoi placer au centre de l'image un vide, laissé aux occupations quotidiennes de personnages à pied ou en vélo qui vaquent à leur occupation, ignorant la manifestation ?

L'hypothèse du 17 juin.

Le centre vide de l'image invite aux hypothèses. Celle d'une représentation cachée du 17 juin 1953 a de quoi convaincre. Ce fut la seule véritable manifestation « spontanée » de RDA. De plus, les cortèges du 17 juin se caractérisent par leur éclatement : ils viennent des différents quartiers industriels de la ville (comme celui de Niedersedlitz au Sud-Est) et s'agglomèrent les uns aux autres de façon désordonnée. Et l'un des mouvements les plus marquants du 17 juin à Dresde a été précisément la traversée par la foule du pont Dimitrov, qui amène les manifestants de la ville nouvelle à la place du théâtre devant l'opéra Semper[539]. Près de 20 000 personnes se sont retrouvées là au début de l'après-midi du 17 juin[540]. Une photographie prise par un quidam montre cette traversée (fig.71). La vue est plus plongeante que celle de *Manifestation spontanée*, le photographe se trouve probablement sur l'un des bâtiments et non sur la terrasse. Mais, comme dans *Manifestation spontanée*, il y a autour du cortège de nombreux badauds dans l'expectative. La photographie est restée par la suite chez ce particulier et n'est ressortie qu'à l'occasion de la commémoration de l'événement en 2003[541]. Elle est l'un des nombreux témoignages d'une mémoire visuelle dissonante du 17 juin, témoignages visuels qui continuent d'exister et de circuler dans les foyers est-allemands pendant toute l'histoire de la RDA[542]. L'agitation à Dresde a été peu violente (en comparaison de ce qui s'est passé dans les petites villes voisines de Görlitz et Niesky), les cortèges sont donc probablement ce qui a le plus marqué les contemporains, dont Kretzschmar fait partie.

Le paysage impressionniste et sa politique.

Un dernier élément du tableau mérite notre attention, son style, que l'on peut qualifier d'impressionniste et que l'on peut placer dans la continuité des travaux de Gotthard Kuehl,

[539] Heidi Roth, *Der 17. Juni 1953 in Sachsen*, Böhlau, Cologne, 1999, 656 p.
[540] http://www.17juni53.de/karte/dresden.html
[541] La photographie est reproduite dans Ilko-Sascha Kowalczuk, *Für ein freies Land mit freien Menschen. Opposition und Widerstand in Biographien und Fotos*, Robert-Havemann-Gesellschaft, Berlin, 2006, 404 p. (p.59).
[542] Alf Lüdtke, « Kein Entkommen ? Bilder-codes und eigen-sinniges Fotografieren. Eine Nachlese » in Karin Hartewig et Alf Lüdtke (dir.), *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotographie im anderen deutschen Staat*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2004, 238 p. (p.227-237).

professeur à l'académie de Dresde de 1895 à sa mort en 1915[543]. *Manifestation spontanée* assume pleinement l'héritage impressionniste et le tableau est d'ailleurs la copie remaniée d'un paysage urbain que Kretzschmar a réalisé en 1926 et qui a été détruit pendant les bombardements (fig.72).

Or la perpétuation de l'impressionnisme en RDA ne peut pas être dénuée de significations politiques. La première implication, la plus immédiate, est l'association entre impressionnisme et classe bourgeoise. Le style impressionniste reste perçu en RDA comme l'étendard des classes bourgeoises, à plus forte raison à Dresde, où les sociabilités bourgeoises résistent, nous l'avons vu, aux transformations sociales (et les tentatives répétées en URSS de faire un impressionnisme prolétarien n'ont pas leur équivalent en RDA[544]). Lors d'une réunion de la commission culturelle du SED en 1959, Kretzschmar est ainsi rangé parmi les « paysagistes bourgeois »[545]. Un cadre du parti affirme qu'« il a une grande sympathie pour certaines réalisations du socialisme, mais il a une sympathie encore plus profonde pour la classe dont il vient, la bourgeoisie ». Les officiers de la Stasi, en observant le salon Baring, observent également Kretzschmar qui est l'un des habitués du salon. Qualifié de « vieux bourgeois » (*altbürgerlich*), Kretzschmar « est contre le réalisme socialiste et encore plus contre l'intervention du parti dans les questions d'art. Il estime que les fonctionnaires n'ont pas la moindre idée de ce qu'est l'art »[546].

La seconde implication est moins évidente et renvoie à la façon dont l'impressionnisme aborde l'actualité, depuis le premier impressionnisme français du début de la Troisième République. Il est en effet connu que les impressionnistes français des années 1870-1880, proches des républicains modérés, traitent les sujets politiques brûlants en les repoussant à la marge[547]. Ils plaçaient au loin, à l'horizon, les bâtiments industriels où se nouaient les conflits sociaux[548] ou peignaient le jardin des Tuileries en frôlant les marques de

[543] Wolfgang Hütt, *Malerei des deutschen Impressionismus*, Seemann, Leipzig, 1985, 14 p. ; *Der deutsche Impressionismus*, Jutta Hülsewig-Johnen et Thomas Kellein (dir.), Kunsthalle Bielefeld, DuMont, Cologne, 2009, 255 p.
[544] Vern Grosvenor Swanson, *Soviet impressionism*, Antique Collector's Club, Woodbridge, 2001, 303 p.
[545] AAdK, VBK Zentralvorstand, n°80, Sitzung der Kulturkommission beim Politbüro des ZK am 19.Oktober 1959.
[546] BStU, Archivierter Operativer Vorgang n°3271/63, Sachstanbericht Operativvorgang « Aussteller », 15.05.1963.
[547] Philip G. Nord, *Les impressionnistes et la politique : art et démocratie au XIX^e siècle*, Tallandier, Paris, 2009 (édition originale 2000), 174 p. ; John House, *Impressionism : paint and politics*, Yale University Press, New Haven, 2004, 256 p.
[548] Voir l'analyse d'*Argenteuil* (1874) de Manet dans Timothy J. Clark, *The Painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, Princeton University Press, Princeton, 1986, 338 p.

la Commune[549]. Par conséquent, si nous maintenons l'hypothèse du 17 juin dans *Manifestation spontanée*, Kretzschmar reprendrait au style impressionniste non seulement la touche et le cadrage, mais aussi la façon d'évoquer l'actualité politique, à la marge. En repoussant l'événement politique aux bords de l'image, Kretzschmar effleure le 17 juin et l'image du peuple révolté. Dans la continuité impressionniste, au bord d'un espace public paisible pointe le conflit. Mais le rapport de l'impressionnisme à l'actualité politique est plus complexe ; s'il n'aborde pas de front les sujets les plus controversés, il peut traduire plastiquement l'impression d'un monde fuyant et incontrôlable[550]. Sa portée politique serait alors dans sa capacité à montrer l'insaisissable et, dans le cas de Kretschmar, à donner une image du peuple insaisissable du 17 juin. Lors de la discussion de la commission culturelle du SED en 1959, le point est abordé à travers une critique adressée à un tableau de Kretzschmar consacré à une manifestation de la FDJ : « tout ce qui doit attirer dans un tableau ne marche pas ici. Ça s'éparpille (*das fängt an zu schwimmen*). En tout cas ce cortège ne produit aucun effet sur le spectateur »[551].

Le peuple face aux différences de genre.

Une dernière scission à l'intérieur de l'image du peuple est celle qui sépare hommes et femmes, scission qui, pour n'en être pas moins historique que les précédentes, se place cependant dans un temps si long et est inscrite si profondément dans les corps et dans les structures les plus simples du langage et de la perception qu'elle passe inéluctablement pour naturelle. Dans l'entreprise de faire un art pour le peuple, la sexualisation de l'image du peuple a joué un rôle moteur au moins depuis le dix-neuvième siècle : l'image de la nudité féminine et masculine a acquis plusieurs significations politiques successives[552], la sexualisation de la force et de la faiblesse a servi à mobiliser ou au contraire à justifier l'exclusion de la sphère politique des un(e)s et des autres[553]. Il s'agit de se demander ici

[549] Voir l'analyse de *Vue des Tuileries* de Monet (1876) dans Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Champ Vallon, Paris, 2004, 527 p.
[550] Laurence Bertrand Dorléac, « Déclins » in *Claude Monet 1840-1926*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2010, 385 p. (p.61-69).
[551] AAdK, VBK Zentralvorstand, n°80, Sitzung der Kulturkommission beim Politbüro des ZK am 19.Oktober 1959.
[552] Eric Hobsbawm, « Sexe, symboles, vêtements et socialisme » in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°23, 1978, p.2-18.
[553] Eric D. Weitz, « The heroic man and the ever changing woman : gender and politics in european communism, 1917-1950 » in Laura L. Frader et Sonya O. Rose (dir.), *Gender and class in modern Europe*, Cornell University Press, Londres, 1996, 365 p. (p.311-352).

comment la différence entre hommes et femmes est dessinée, utilisée et perçue dans l'art réaliste des premières années de la RDA.

Dès l'occupation soviétique, l'égalité entre hommes et femmes est posée comme un objectif central du socialisme. La question de l'égalité en RDA est d'abord celle de l'égalité entre hommes et femmes ; le fait n'est pas nouveau, au début du vingtième siècle le journal socialiste intitulé *Die Gleichheit* était la « revue pour les intérêts des travailleuses » de Clara Zetkin. Mais le problème de l'égalité sexuelle est posé en RDA de façon particulière : il est entièrement compris à travers la question du travail et de l'activité professionnelle[554]. C'est dans le monde du travail que le problème de l'égalité est posé et doit se résoudre. Hommes et femmes doivent participer à part égale à la production et ainsi à la construction du socialisme. Cette façon de poser le problème correspond à une tradition intellectuelle qui se réfère constamment aux écrits de Friedrich Engels, d'August Bebel et de Clara Zetkin. Les préoccupations premières (et parfois uniques) sont donc l'accès de toutes les femmes au travail salarié (posé comme prémisse indispensable à toute émancipation), l'égalité de salaire entre hommes et femmes et l'offre des mêmes possibilités de qualification et de carrière.

Hommes et femmes producteurs de l'art.

L'égalité par le travail promue dans le monde de la production industrielle et agricole est-elle également promue dans le secteur artistique ? Quelle est la part des hommes et des femmes parmi les artistes ? Chacun a-t-il accès au même travail artistique[555] ?

Les femmes parmi les artistes professionnels.

L'exposition de 1960 à l'occasion du cinquantième anniversaire de la journée internationale des femmes, le 8 mars, affirme de façon hâtive qu'il y a autant d'hommes et de femmes parmi les artistes[556]. En réalité, la part des femmes dans le VBK est de 15% dans les années 1950.

[554] Sandrine Kott, « L'égalité par le travail ? Les femmes en RDA (1949-1989) » in Corinne Bouillot et Paul Pasteur (dir.), *Femmes, féminismes et socialismes dans l'espace germanophone après 1945*, Belin, Paris, 2005, 239 p. (p.115-143).

[555] Jusqu'à présent les travaux sur les femmes artistes en RDA ont montré que les femmes ne sont pas épargnées par les campagnes antiformalistes. Cf. Ursula Feist « Künstlerinnen in der DDR – Die Generation der Anfänge » in *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990*, p.298-317.

[556] *Austellung Frauenschaffen und Frauengestalten in der bildenden Kunst. 50 Jahre Internationaler Frauentag*, Pavillon der Kunst, DFD et VBK, Berlin, 1960, 48 p.

Par ailleurs les femmes appartenant au VBK obtiennent relativement moins de commandes que les hommes. En 1951, à Dresde, les femmes ne représentent que 10% des artistes qui reçoivent des commandes alors qu'elles forment 17% des membres du VBK dans ce district[557]. Ce qui conduit à une différence non négligeable dans les revenus. En 1958, un complément au rapport de l'administration de Dresde déjà cité sur les revenus des artistes donne la liste des revenus de chaque artiste[558]. La liste fait apparaître des revenus inférieurs à ceux déclarés dans le rapport principal, mais elle permet surtout de calculer la différence de revenu entre hommes et femmes. Le revenu annuel moyen des hommes serait de 7 291 marks, alors que celui des femmes serait de 4 383 marks. Parce qu'elles ont moins accès aux commandes, c'est-à-dire aux activités les plus lucratives et les plus prestigieuses, les femmes sont du même coup tenues à l'écart de la nouvelle économie de l'art décrite dans le chapitre précédent.

La liste des revenus des artistes de Dresde montre de surcroît que certains revenus sont extrêmement bas, de l'ordre de 100 ou 200 marks. Sans surprise, ces revenus sont dans l'immense majorité ceux des artistes femmes. Ce qui signifie que ces femmes sont des artistes professionnelles, qui ne vivent cependant pas de leur art, mais très probablement des revenus de leur époux. Le salaire des femmes artistes est dans ce cas un salaire d'appoint, ce qui est contraire à la politique socialiste d'égalité entre les sexes. Cette position sociale fragile peut placer les femmes artistes dans des situations difficiles. Sur ce point, les archives nous permettent de suivre le cas d'une artiste de Karl-Marx-Stadt, Maria Morawitz. Nous la rencontrons dans un catalogue de 1955, elle est étudiante et expose avec des amateurs un autoportrait (fig.73)[559]. Elle devient très rapidement professionnelle et entre au VBK en 1955, sans autre formation professionnelle. Puis elle disparaît des archives et c'est seulement en 1977 qu'elle réapparaît dans une lettre qu'elle adresse au VBK. « Je vis seule et j'ai un fils. J'aimerais avoir un travail [dans le domaine artistique] qui me donne un revenu régulier. Depuis plus d'un an, je n'ai pas de travail. Comme je n'ai pas appris de second métier, je dois gagner ma vie avec des emplois occasionnels. À cause de gaves problèmes de santé, je suis tout juste parvenue cette année à 200 marks par mois. C'est à contrecœur que je vous écris. J'ai probablement déjà trop attendu avant de vous écrire. Je peux prendre n'importe quel

[557] HStA Dresden, Ministerium für Volksbildung der Landesregierung Sachsen n°2244, Bericht über die Auftragserteilung an bildende Künstler (24.11.1951).
[558] HStA Dresden 11430 Rat des Bezirkes Dresden n°6595, Ergänzung zum Teilbericht zur Ausarbeitung der Vorlage über die Entwicklung der bildenden Künstler im Bezirk Dresden (8.12.58).
[559] AAdK Katalog n°55.40, Ausstellunglaienschaffen 1955 à Karl-Marx-Stadt.

travail, sauf le travail par roulement (*Schichtarbeit*) – je ne le supporte plus »[560]. La prétention à être une femme artiste professionnelle qui existait dans l'autoportrait de 1951 a donc bien du mal à être maintenue. Ces documents montrent que la frontière sociale entre artistes et ouvriers, évidente pour l'immense majorité (masculine) des artistes, a pu devenir plus ténue lorsqu'il est question des artistes femmes.

Organisation institutionnelle des femmes artistes.

Avant 1933, le combat pour affranchir l'activité artistique des femmes de la sphère domestique et du dilettantisme s'appuyait sur des structures institutionnelles fortes. Depuis 1867, l'*Association des artistes berlinoises* s'efforce de donner un enseignement professionnel aux femmes, de leur trouver des acheteurs et de leur permettre de faire carrière[561]. Or ces structures institutionnelles ne sont pas reconduites après 1945. S'il n'est pas étonnant dans un contexte socialiste qu'il n'y ait pas d'organisation autonome, il est plus surprenant de constater que le VBK ne crée pas en son sein une section pour les femmes. Dans les structures institutionnelles de l'art, la place des femmes n'est donc pas posée comme un problème ou comme un sujet dont il faut débattre. Les artistes se distinguent une nouvelle fois du reste de la population est-allemande à ce sujet. En effet, dans toutes les organisations est-allemandes, est ouverte une « section pour les femmes » (*Frauenabteilung*). Dans les entreprises, des commissions de femmes (*Frauenkommissionen*) sont mises en place dès 1952. Même si ces commissions ont des marges d'action réduites et sont utilisées pour mobiliser les femmes autour de la cause socialiste, elles permettent néanmoins de poser la question des rapports entre hommes et femmes, c'est-à-dire offrent des structures où il est possible d'énoncer le décalage entre l'affirmation de l'égalité entre les sexes et les pratiques quotidiennes de reproduction des inégalités. Et de nombreuses commissions de femmes dans les entreprises ne sont pas restées des coquilles vides, mais ont été effectivement utilisées par des femmes[562]. Dans le monde de l'art, il n'y a nulle trace de ce genre d'activité.

Les femmes artistes et le monde du travail industriel.

D'après le rapport de l'administration de Dresde de 1951, parmi les quelques commandes que les femmes reçoivent, aucune n'implique leur présence dans une usine, y

[560] AAdK, VBK Dresden, n°22, Maria Morawitz an VBK Dresden (29.07.1977).
[561] *Profession ohne Tradition, 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, Dietmar Fuhrmann (dir.), Berlinische Galerie, Kupfergraben, Berlin, 1992, 619 p.
[562] Sandrine Kott, *Le communisme au quotidien, les entreprises d'Etat dans la société est-allemande*, Belin, Paris, 2001, 411 p. (chapitre 6 : les femmes au travail).

compris dans une usine de femmes. Elles reçoivent comme commandes des portraits d'enfant ou des paysages. Les femmes sont ainsi cantonnées dans le cadre traditionnel de l'atelier. Cette exclusion du monde du travail est là encore surprenante, car dans la première partie du vingtième siècle, les femmes peintres proches du mouvement socialiste ont combattu pour se rendre dans les usines et pour y observer bâtiments industriels et activité ouvrière. Martha Schrag (1870-1957), fille d'un juriste de Chemnitz, fait ainsi dans les années 1910 et 1920 des esquisses dans les fonderies qui sont à la banlieue de la ville[563]. À la même époque, Sella Hasse (1878-1963) dessine l'activité des docks à Hambourg[564]. Ces démarches suivent explicitement une double stratégie. Pour ces femmes, il s'agit à la fois de s'affirmer dans le monde de l'art et de refuser ce qui est appelé une « esthétique féminine »[565].

Ces artistes tentent de reproduire la même démarche après 1945. Sella Hasse se rend dans les forges d'Hennigsdorf à Berlin-Est, mais elle se heurte alors à des difficultés récurrentes qu'elle décrit dans le catalogue d'une exposition qui lui est consacrée. « Quand j'ai voulu retourner faire des esquisses, je me suis vue rejetée. Malgré les différentes recommandations que l'on m'avait faites, je n'étais toujours pas autorisée à dessiner dans l'usine. Le responsable de l'entreprise m'a répondu ce que l'on m'a souvent répondu : je ne peux pas te laisser entrer seulement avec une lettre »[566]. L'accès au territoire de l'usine et le contact avec les brigades d'ouvriers, déjà difficiles pour les hommes, sont ainsi souvent refusés aux femmes.

Eva Schulze-Knabe* est une exception dans ce paysage, en cela qu'elle parvient à s'imposer dans les négociations avec les autorités politiques et économiques. Cette artiste de Dresde jouit de l'autorité que lui procure son passé de militante communiste et d'antifasciste[567]. Engagée dans l'ARBKD sous la République de Weimar, Eva Knabe connaît ensuite par deux fois les prisons nazies et son mari, l'artiste Fritz Schulze, est exécuté en 1942 pour ses activités politiques. Après 1945, elle est très proche des autorités politiques et participe activement au fonctionnement du VBK. Elle dispose ainsi d'un capital politique suffisamment important pour s'imposer comme partenaire avec les entreprises. Tout au long

[563] *Martha Schrag, 1870-1957*, Kunstsammlung Karl-Marx-Stadt, Karl-Marx-Stadt, 1958, 40 p. ; *Gemalte Sehnsucht – Martha Schrag*, Ralf W. Müller (dir.), Schlossbergmuseum Chemnitz, Verlag Heimatland Sachsen, Chemnitz, 2007, 128 p.
[564] Georg Mielke, *Sella Hasse*, Verlag der Kunst, Dresde, 1958, 120 p.
[565] Ingrid von der Dollen, *Malerinnen im 20. Jahrhundert : Bildkunst der « verschollenen Generation », Geburtsjahrgänge 1890-1910*, Hirmer, Munich, 2000, 413 p.
[566] Georg Mielke, *Sella Hasse*, Verlag der Kunst, Dresde, 1958, 120 p. (p.61).
[567] Gerald Hacke et Birgit Sack (dir.), *Gezeichnet. Kunst und Widerstand, das Dresdner Künstlerpaar Eva Schulze-Knabe (1907-1976) und Fritz Schulze (1903-1942),* Stiftung Sächsische Gedenkstätten zur Erinnerung an die Opfer Politischer Gewaltherrschaft, Dresde, 2005, 154 p.

des années 1950, elle travaille dans les usines de Dresde, notamment avec les entreprises de bâtiment. Une photographie de 1969 la montre entourée d'une brigade d'ouvriers du bâtiment (fig.74). Pour les besoins de la photographie de propagande, les membres de la brigade sont disposés de part et d'autre du tableau et regardent la toile qui représente une discussion entre quelques membres de la même brigade ; Schulze-Knabe, en blouse blanche, regarde avec eux l'image. À la fin des années 1950, elle parvient à conclure un contrat avec l'usine de Wismut, l'immense complexe industriel germano-soviétique d'uranium. Le catalogue d'une exposition qui lui est consacrée en 1961 met en avant la présence exceptionnelle d'une femme artiste dans le monde des mineurs, sa participation à la vie de l'entreprise et son implication dans les discussions de brigades, jusqu'à prétendre qu'elle est descendue 26 fois sous terre avec les mineurs[568]. *Discussion après le travail* de 1962 a été réalisé dans ce contexte (fig.75). Schulze-Knabe y représente trois mineurs de Wismut en train de discuter. Ce tableau témoigne de l'appropriation par une femme de pouvoirs artistiques détenus habituellement par un homme. D'une part, Schulze-Knabe acquiert le pouvoir de faire poser des hommes comme modèles, renversant la relation sexuée habituelle entre l'artiste (masculin) et le modèle (féminin). Dans le catalogue de l'exposition de 1963 où le tableau est exposé, Schulze-Knabe fait part des difficultés qu'elle avait à obtenir des mineurs qu'ils acceptent de poser[569]. Elle fait part de ce problème lors d'une réunion avec le SED en 1960 : face à ses collègues masculins qui rencontrent moins fréquemment cette difficulté, elle insiste sur « le problème majeur qui consiste à faire s'asseoir un modèle »[570]. D'autre part, elle s'arroge le pouvoir d'observer et de reconstruire l'image du réel : l'incroyable prétention du réalisme, l'ambition de redire la réalité et de dire la vérité de cette réalité, cette prétention est ici affirmée par une femme.

La négociation visuelle des différences.

Malgré quelques exceptions comme Eva Schulze-Knabe ou Lea Grundig (ou encore la sculptrice Vera Mouchina en URSS[571]), les femmes artistes sont rarement promues et la production visuelle reste très majoritairement l'affaire des hommes. C'est essentiellement

[568] *Eva Schulze-Knabe : Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik*, Schloss Pillnitz, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, 1961, 96 p.
[569] AAdK Katalog n°65.55, Fünfte Arbeiterfestspiel der DDR Cottbus 1963.
[570] HstA Dresden, SED Bezirksleitung Dresden n°057 Protokoll der 2.Aussprache mit bildenden Künstlern, Funktionären des Staatsapparates, der Partei und des FDGB, am 30.5.60 im Dresdner Klub.
[571] Bettina Jungen, *Kunstpolitik versus Kunst. Leben und Werk der Bildhauerin Vera Muchina (1889-1953)*, Kerber, Bielefeld, 2005, 335 p.

dans l'ordre des images que l'égalité entre hommes et femmes doit régner. Comment la différence et l'égalité sont-elles visualisées ? La question adjointe de savoir comment les hommes et les femmes dans la RDA des années 1950 perçoivent ces images et comment ils les utilisent ne peut être posée que dans de rares cas, quand des archives permettent d'avancer sur le terrain mouvant du rapport entre une personne et une image[572]. Une même image d'une femme tractoriste peut être perçue et utilisée de bien des manières, être vue comme un appel à l'émancipation des femmes et inspirer confiance ou au contraire marquer les déséquilibres entre les sexes.

Accompagner l'activité professionnelle des femmes.

Dans les années 1950 de nombreuses images sont créées pour encourager l'activité professionnelle des femmes[573].

Juste après la fin de la guerre émerge en Allemagne la figure des « femmes des ruines » (*Trümmerfrauen*), femmes qui déblayent les villes en décombres, chargent wagons et brouettes de gravas et reconstruisent. En Allemagne de l'Est, le travail des femmes des ruines ne s'interrompt pas lors du retour des hommes à la fin des années 1940, mais se prolonge pendant les années 1950[574]. Tombe alors la réticence qu'ont eu pendant longtemps les arts plastiques à représenter le travail physique des femmes, qui est dans la réalité de bien des métiers aussi important, sinon plus, que celui des hommes. Un grand nombre de commandes multiplient les images d'ouvrières du bâtiment, bientôt accompagnées de celles des tractoristes[575]. Les images sont l'occasion d'une mise en scène de la parfaite égalité des sexes dans la construction du socialisme, comme le prouvent les deux sculptures d'ouvriers du bâtiment que réalise Fritz Cremer en 1953-54 et qui sont placées en 1956 devant l'hôtel de ville de Berlin-Est : la sculpture d'un ouvrier portant une pioche et la sculpture d'une ouvrière

[572] Les problèmes méthodologiques ont été rappelés dans le cas du cinéma et de la photographie en RDA. Cf. Irene Dölling, « We all love Paula but Paul is more important to us : constructing a socialist person using the feminity of a working woman » in *New German Critique*, n°82, 2001, p.77-90 ; Irene Dölling, « Frauen und Männerbilder. Eine Analyse von Fotos in der DDR-Zeitschriften » in *Feministische Studien*, n°1, 1990, p.35-50.

[573] La focalisation sur l'activité professionnelle distingue d'emblée la représentation socialiste des femmes de la représentation nazie des femmes. Cf. Helena Ketter, *Zum Bild der Frau in der Malerei des Nationalsozialismus. Eine Analyse von Kunstzeitschriften aus der Zeit des Nationalsozialismus*, LIT Verlag, Münster, 2002, 306 p. ; Elke Frietsch, *« Kulturproblem Frau », Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus*, Böhlau, Cologne, 2006, 330 p.

[574] Kay L. McAdams, « Ersatzmänner. *Trümmerfrauen* und women in men's work in Berlin and the Soviet zone, 1945-1950 » in Peter Hübner et Klaus Tenfelde, *Arbeiter in der SBZ-DDR*, Klartext Verlag, Essen, 1999, 912 p. (p.151-169) ; Ina Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, Elefanten Press, Berlin, 1990, 175 p.

[575] Le phénomène concerne l'ensemble des démocraties socialistes. Cf. Bojana Pejic (dir.), *Gender check : feminity and masculinity in the art of Eastern Europe*, König, Cologne, 2009, 391 p. ; Ewa Toniak, « *Les porteuses de briques* ou comment représenter l'abject dans un tableau réaliste socialiste » in *Corridor*, n°3, 2009, p.105-115.

portant une pelle se font face, parfaitement égales. De nombreux artistes masculins abordent le sujet. Parmi les œuvres peu souvent montrées, nous pouvons citer *Les travailleuses au stade Walter Ulbricht* de 1953 de Heinrich Ehmsen (fig.76). Heinrich Ehmsen n'est pas familier de telle thématique, il est connu pour des scènes d'exécution et ses tableaux historiques. Cette image montre à droite, un homme qui fait un geste de commandement devant des silhouettes féminines et à gauche d'autres silhouettes féminines poussent un wagon. Le travail des femmes n'est pas édulcoré, la peine des femmes est visible, incarnant une égalité moins triomphante que les fières sculptures de Cremer.

La promotion de l'activité professionnelle des femmes par les images ne passe pas seulement par la visualisation du travail physique. Il faut prendre en compte dans les entreprises l'ensemble des portraits de salariées qui doivent valoriser la place des femmes dans l'entreprise et encourager chacune d'une part à s'engager encore plus dans la cause socialiste et d'autre part à gravir les échelons de l'entreprise. Eva Schulze-Knabe réalise ainsi en 1962 le portrait d'Else Hentschke, ouvrière tisseuse à Zittau, ville située à la frontière avec la Pologne et la Tchécoslovaquie (fig.77). Hentschke était sous la République de Weimar membre du KPD, envoyée en 1933 au camp de Hohnstein, où elle rencontre Eva Schulze-Knabe ; en RDA, elle est élue députée à la chambre du peuple, tout en continuant à travailler dans l'entreprise. C'est le lieu où est placé le tableau qui importe ici : il est exposé dans la maison de la culture de l'entreprise de textile de Zittau, usine où la quasi-totalité des salariés sont des femmes[576]. Le tableau a manifestement comme fonction de servir d'exemple et d'inspirer chacune des femmes de l'entreprise. Dans le catalogue d'exposition où le tableau est présenté, Schulze-Knabe écrit : « je ressens le besoin de peindre les travailleuses, car elles méritent d'être peintes. Elles font face aux hommes dans de nombreux métiers, elles étudient, elles se qualifient, tout en continuant à s'occuper de leurs enfants et de leur foyer »[577].

Enfin les images peuvent être utilisées en faveur des femmes dans un sens très didactique. Une femme amateur de Leipzig, Ingeborg Wehle, crée ainsi de multiples images didactiques. Les gravures sont censées être reproduites et affichées dans les usines et coopératives agricoles, afin de modifier les mœurs des hommes et des femmes et d'aider à l'émergence de la nouvelle morale socialiste. *Allégement pour les paysannes* (fig.78) plaide ainsi pour la collectivisation des tâches qui incombent aux femmes. On voit des femmes monter dans un camion pour partir au travail après avoir laissé leurs enfants dans une garderie

[576] Pour une étude des ouvrières tisseuses à Leipzig et la construction du genre au quotidien dans les entreprises de femmes, cf. Annegret Schüle, *« Die Spinne », die Erfahrungsgeschichte weiblicher Industriearbeit im VEB Leipziger Baumwollspinnerei*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2001, 400 p.
[577] AAdK Katalog n°65.55, Fünfte Arbeiterfestspiel der DDR Cottbus 1963.

et le linge de la famille dans une laverie (*Wäscherei*). Une autre gravure de la même année, *Ensemble dans le travail domestique* (fig.79) n'aborde pas la communalisation des tâches, mais le partage des tâches domestiques au sein du foyer.

L'image du travail des hommes.

C'est aussi l'image du travail des hommes qui est interrogée. Sur ce point, nous avons pu rassembler des documents sur un tableau en particulier, *Sur place* d'Edgar Klier (fig.80). Le tableau est commandité en 1959 par le syndicat. Edgar Klier est enfant du monde prolétarien : ancien amateur délégué par l'entreprise de Zwickau à l'école des beaux-arts de Dresde de 1951 à 1956, il revient ensuite dans la région industrielle de Wismut et consacre l'ensemble de sa carrière à cet art produit dans les entreprises à destination des travailleurs[578]. *Sur place* est montré à Karl-Marx-Stadt en 1960 parmi d'autres œuvres, devant lesquelles sont amenées des brigades d'ouvriers (l'exposition a lieu dans le cadre des festivals des travailleurs que nous présenterons dans la prochaine partie).

Le tableau de Klier a tout d'abord été sélectionné par un jury composé d'artistes, de fonctionnaires du ministère de la culture, de fonctionnaires du syndicat et de responsables des entreprises du peuple. Il reçoit le premier prix de l'exposition. L'intérêt du jury d'exposition pour l'image semble avoir été partagé par la plupart des visiteurs. La fonctionnaire du syndicat en charge de l'exposition a rédigé chaque jour un rapport sur la réaction des visiteurs (nous reviendrons sur ces archives dans le chapitre 7)[579]. Dans ses rapports, elle ne se contente pas de répéter ce qui a été décidé par le jury sans écouter l'avis des visiteurs, au contraire elle n'hésite pas à retranscrire les vives critiques adressées à des tableaux récompensés par ce jury. Or elle note que c'est souvent devant le tableau de Klier que les visiteurs s'attardaient le plus longuement et que cette œuvre a reçu les éloges les plus appuyés. Malheureusement, plus attentive aux critiques qu'aux louanges, elle ne retranscrit pas exactement ce que les spectateurs disent devant le tableau.

Qu'est ce qui a pu intéresser les visiteurs dans le tableau ? Il représente deux mineurs en train de percer une veine. Le motif du percement de la mine est courant dans la peinture industrielle. Dans cette branche industrielle où travaillent uniquement des hommes, le motif a souvent été utilisé pour construire l'image de la masculinité, en même temps qu'il devait encourager l'augmentation de la production et le dépassement des normes. Sont mis

[578] StA Chemnitz, VBK Karl-Marx-Stadt n°37, Personalakten Edgar Klier.
[579] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°23889, Bericht über die Ausstellung in Karl-Marx-Stadt (4.-12.06.1960).

traditionnellement en valeur les muscles du mineur, ses bras, ses épaules, son torse. La composition choisie par Klier amène quelques nuances dans l'habituelle célébration du travail masculin. Tout d'abord, ce n'est pas un seul mineur qui réalise le travail, mais deux. Le titre original du tableau était *Le plus faible aide le plus fort* (*Der Schwächere hilft dem Stärkeren*). Mais le jury, juste avant l'ouverture de l'exposition, décide de le rebaptiser, il l'appelle *Sous terre* (*Unter Tage*) puis *Sur place* (*Vor Ort*), autant de titres généraux qui masquent l'originalité de l'image[580]. Le couple formé par un ouvrier plus fort et un ouvrier plus faible aurait pu être réutilisé en tant que célébration de la solidarité entre mineurs. Mais ce choix n'est pas retenu. Peut-être le titre initial indique-t-il trop explicitement les différences qui peuvent exister entre les hommes et relativise-t-il par là la catégorie unique du « masculin » et son objectif de mobilisation économique.

La mise en scène des deux corps au travail participe également de la réflexion sur l'image des corps masculins. Le mouvement de l'homme à droite, qui pose une main sur la roche et l'autre main sur son coéquipier, fait pivoter le corps de ce dernier, que l'on ne voit pas de face, et place dans l'ombre son propre torse. Seul est éclairé et dessiné précisément son visage concentré sur l'activité professionnelle proprement dite. Le jury d'exposition applaudit ce choix : « ce qui occupe le centre de l'image, c'est le travail sur le visage (*Durchdringung des Gesichtes*) ». L'expertise professionnelle passe avant l'exaltation des caractères sexués. Les touches de peintures noires et brunes et la tonalité sombre du tableau rendent les muscles moins saillants et le dessin anatomique moins visible. Les corps des mineurs sont ainsi travaillés de façon à placer dans l'ombre les signes habituels de la virilité, sans pour autant empêcher l'identification sexuée des personnages. Il ne s'agit en aucun cas de remettre en cause le masculin qui reste parfaitement lisible, il s'agit de l'atténuer[581].

Une explication possible de l'intérêt des spectateurs pour ce tableau serait ainsi la façon qu'il a de remplir leurs attentes : le tableau préserve la catégorie du masculin, tout en atténuant les signes sexués et en évitant l'exaltation de la masculinité qui avait un coût pour les ouvriers eux-mêmes. Comme il a été remarqué dans d'autres domaines[582], les hommes

[580] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°6964, Protokoll der Jury Sitzung am 28.05.1960 in Karl-Marx-Stadt (28.05.1960).

[581] La peinture est-allemande des années 1950 apparaît très différente de celle de l'URSS stalinienne. Lilya Kaganovsky a analysé la récurrence des figures masculines faibles, blessées et mutilées dans la littérature et le cinéma soviétiques des années 1930. Elle suggère qu'il y aurait là un renversement, qui place le manque non plus du côté des femmes, mais du côté des hommes, manque par rapport à la nouvelle figure toute puissante et asexuée que serait Staline. Cf. Lilya Kaganovsky, *How the Soviet man was (un)made : cultural fantasy and male subjectivity under Stalin*, University of Pittsburgh Press, Pittsburg, 2008, 226 p.

[582] Alf Lüdtke, « The world of men's work, East and West » in Paul Betts et Katherine Pence (dir), *Socialist modern. East German everyday culture and politics*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 378 p. (p.235-249).

ouvriers en RDA peuvent se montrer réticents face à une mise en scène trop pesante de la masculinité, car elle signifie pour eux une augmentation des normes et des cadences. Ne répétant pas exactement les rôles assignés aux hommes, le tableau de Klier a pu donner à la frontière du genre une plus grande souplesse.

Signalons enfin que le jury de l'exposition rapproche le tableau de Klier des *Casseurs de pierre* de Courbet de 1849 (fig.81). La toile était à Dresde jusqu'à sa destruction en février 1945 lors des bombardements et elle est restée pour les Allemands de l'Est l'un des manifestes du réalisme (alors que *L'Enterrement à Ornans* ou *L'Atelier* n'ont pas la même renommée en RDA). Or le tableau de Courbet ne donne pas une image édifiante du labeur physique, mais représente au contraire un mouvement suspendu et figé. Les corps au travail ne sont pas exposés, la pénibilité du travail est cachée derrière des étoffes grossières et des vêtements rapiécés[583]. En même temps qu'il interdit la fascination ou la compassion pour les travailleurs pauvres, le tableau de Courbet atténue aussi les signes sexués des personnages.

Conclusion : Les dissemblances de la classe ouvrière.

Les sentiments mélancoliques au sein du peuple joyeux, les survivances fascistes à l'intérieur du peuple antifasciste, la foule du 17 juin contre le peuple loyal, la différence sexuée au sein de la classe ouvrière. Dans chacun des cas, l'image de la classe est travaillée par une scission interne, une dissemblance. La dissemblance n'est pas le contre-pied de l'art prolétarien ou la vérité cachée qui le minerait de l'intérieur, elle en est bien plutôt le moteur. Les artistes que nous avons rencontrés dans ce chapitre persistent dans l'entreprise de proposer au peuple l'image de sa dissension. L'étude de la forme donnée au peuple montre ainsi une façon originale de poser la question de l'art pour le peuple Cette façon est très différente des précédents courants artistiques que nous évoquions en introduction.

Les artistes, attentifs à ces dissemblances, ne prêtent pas la même attention à d'autres diversités. Les différences entre ouvriers qualifiés et ouvriers non qualifiés ou entre ouvriers des divers secteurs industriels (métallurgie, bâtiment, chimie, mine) sont autant de distinctions

[583] Timothy J. Clark est celui qui a su le mieux rendre compte du tableau et de ses effets de réel. « La bretelle de cuir passée en travers du dos et de l'épaule du jeune homme froisse la chemise sous l'effort, accentuant l'effet du réel ; le gilet du vieil homme, qui remonte en découvrant son dos, produit le même effet, tout comme les plis de la lourde toile de son pantalon à la cuisse et au genou (…). Le drapé (le terme semble ici déplacé) sert à marquer la présence physique des personnages, mais il n'indique pas leur configuration dans l'espace et encore moins leur mouvement. Leur morphologie – au sens classique du terme – est ici inexistante ; on ne sait où se termine le bras et où commence l'épaule. Les transitions sont occultées ou plongées dans le flou par les vêtements ». Timothy J. Clark, *Une image du peuple. Gustave Courbet et la révolution de 1848*, Les presses du réel, Dijon, 2007 (édition originale 1973), 332 p. (p.156-157).

qui ont pu avoir, aux yeux des ouvriers, plus d'importance que les fractures précédemment citées. Mais à peine entend-on, lors d'une réunion du VBK de Dresde, un artiste faire remarquer au détour d'une phrase qu'on ne peut généraliser le cas des métallurgistes, car ils sont dans une situation bien différente de celle des autres ouvriers[584]. Dans l'ensemble ce genre de diversité retient peu l'attention des artistes.

Il ne faudrait pas projeter trop hâtivement sur les images est-allemandes certaines idées récurrentes de la philosophie politique récente et des travaux sur la différence entre classes et masses[585], sur le « prolétariat insaisissable »[586] ou « les deux corps du peuple »[587]. Ces différentes réflexions philosophiques sont elles-mêmes prises dans des débats et des enjeux intellectuels totalement différents des peintures est-allemandes – elles sont le plus souvent liées à l'exigence de reformulation de la question de la démocratie à partir des années 1980. Pour les peintres communistes de RDA des années 1950, l'existence d'une classe ouvrière ne fait pas de doute et la primauté de la lutte des classes est une évidence. Rappelons la phrase de Frommhold à propos du tableau de Nagel, phrase qui a été le fil rouge de ce chapitre : « les dissemblances (*Verschiedenartigkeit*), Nagel les a toujours saisies comme unité des contradictions ». L'unité de la classe est garantie par le parti, présent en filigrane dans la phrase ; en cette première décennie l'unité de la classe ouvrière et la primauté du parti ne sont pas remises en cause, malgré les incessantes divisions.

[584] HStA Dresden SED Bezirksleitung Dresden n°060, Analysen über die Durchführung des Beschlusses des Bezirkstages vom 31.5.61 in bezug auf Werkverträge mit bildenden Künstlern und die Arbeit des Beirates für bildende Kunst beim Rat der Stadt Dresden (November 1961).

[585] Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hegemony and socialist strategy : Towards a radical democratic politics*, Verso, New York, 1992 (édition originale 1985), 197 p.

[586] Etienne Balibar, « Le prolétariat insaisissable » in Etienne Balibar, *La Crainte des Masses : politique et philosophie avant et après Marx,* Galilée, Paris, 1997, 455 p.

[587] Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Galilée, Paris, 1995, 189 p. Critiquant le concept de Claude Lefort d'indétermination, qui ne lui semble pas rendre compte exactement de la dramaturgie démocratique, Rancière écrit qu'« il n'y a pas de catastrophe du symbolique liée à la désincorporation révolutionnaire du double corps du roi. Il faut délier l'interruption et la désidentification démocratiques de cette dramaturgie sacrificielle qui noue originairement l'émergence démocratique aux grands spectres de la réincorporation terroriste et totalitaire du corps déchiré. Ce n'est pas d'abord le roi mais le peuple qui a un double corps. Et cette dualité n'est pas la dualité chrétienne du corps céleste et du corps terrestre. Elle est la dualité d'un corps social et d'un corps qui vient déplacer toute identification sociale » (p.140).

Partie II : La valeur du réalisme (de la conférence de Bitterfeld à la fin des années 1970).

Des artistes suffisamment aisés pour être indifférents aux questions économiques, un mode de production de l'art, la commande, qui doit neutraliser le problème du prix des œuvres, des marchands d'art exclus de l'union des artistes – tout est conçu après 1945 pour que la question de la valeur économique de l'art ne se pose plus et que la valeur artistique s'en trouve enfin dégagée. S'affranchir de la valeur économique revient à bannir deux bêtes noires, le « marché » et la « marchandise ». La nouvelle économie de l'art que nous avons décrite se veut ainsi étrangère aux notions de valeur et de prix. De la même façon que l'économie planifiée doit mettre fin aux failles de l'économie de marché, la nouvelle économie de l'art libère les images de l'économie marchande.

Or, à partir de la fin des années 1950, la valeur économique s'invite à nouveau dans le monde de l'art. Si « marché » et « marchandise » restent des repoussoirs, d'autres notions, telles que « commerce », « offre », « demande », « acquisition », « marchands » reviennent dans le langage courant[588]. C'est le débat sur la valeur de l'art qui fait l'unité des deux décennies qui vont de la fin des années 1950 à la fin des années 1970. C'est pourquoi nous avons choisi de considérer dans un même mouvement deux époques qui sont habituellement distinguées : les années 1960, marquées par la « révolution scientifique et technique »[589] et les tentatives de réformes économiques[590], et les années 1970, marquées par l'arrivée au pouvoir d'Erich Honecker qui remplace Walter Ulbricht en mai 1971 et qui entame une politique sociale plus soucieuse du niveau de vie des ménages. Il nous semble intéressant de marquer l'originalité de la chronologie de l'histoire de l'économie de l'art en RDA.

---

[588] En 1972, Bernhard Heisig peut publier dans *Bildende Kunst* un article où il réclame le développement du commerce de l'art socialiste. Cf. Bernhard Heisig, « Wo bleibt der sozialistische Kunsthandel ? » in *Bildende Kunst*, n°1, 1972, p.44.

[589] L'expression « révolution scientifique et technique » recouvre un ensemble de mesures qui visent la promotion des ingénieurs techniques dans les entreprises, le développement des recherches sur les nouvelles technologies et en particulier l'électronique ou encore le développement de l'enseignement scientifique dans les écoles. Cf. Gerhard Bondi, *Wirtschafts- und sozialgeschichtliche Aspekte der wissenschaftlich-technischen Revolution*, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle, 1968, 239 p.

[590] La principale réforme est appelée Nouveau Système Economique (*Neues Ökonomisches System* – NÖS) de 1963 à 1970. Elle cherche essentiellement à améliorer la planification en donnant une plus grande autonomie aux unités de production. Jörg Roesler, *Zwischen Plan und Markt. Die Wirtschaftsreform in der DDR zwischen 1963 und 1970*, Haufe, Berlin, 1990, 191 p. ; André Steiner, *Die DDR-Wirtschaftsreform der sechziger Jahre : Konflikt zwischen Effizienz- und Machtkalkül*, Akademie Verlag, Berlin, 1999, 588 p.

Nous nous intéresserons tout d'abord à la reconstitution du commerce de l'art pendant cette période (chapitre 4), puis à la structuration du champ artistique autour du problème de la valeur (chapitre 5) et à quelques trajectoires d'artistes (chapitre 6), avant de réfléchir aux rapports entre artistes et publics dans ce contexte (chapitre 7). Le but est de comprendre comment l'interrogation sur la valeur, dans le cadre socialiste, pose la question de l'égalité et du réalisme sous un angle nouveau.

Chapitre 4 : Commerce et prix de l'art dans une société socialiste

Le constat s'impose aux historiens que la dichotomie entre un Ouest dominé par le marché de l'art et un Est qui ne connaîtrait aucune forme de commerce n'est pas pertinente. D'une part, l'Ouest connaît une multitude de marchés, qui sont régis par différents principes et qui sont plus ou moins segmentés entre eux selon les contextes[591]. D'autre part, à l'Est, il y a bien eu, à certaines époques, des formes de commerce. Mais céder à la conclusion que les deux mondes sont finalement peu éloignés l'un de l'autre n'est guère plus satisfaisant. Devant ces constats, l'historiographie cherche depuis peu une façon convaincante de décrire les deux économies concurrentes[592].

Il y a donc là un véritable enjeu historiographique : saisir le socialisme en pratique afin de montrer ce qui le différencie véritablement de ce que l'on connaît du capitalisme en pratique et ainsi démêler l'écheveau des fausses oppositions et des différences réelles. En d'autres termes, il s'agit d'abandonner définitivement l'idée que les pays du bloc socialiste sont étrangers à toute économie marchande, tout en définissant les particularités de ce commerce. C'est dans cette perspective que nous voudrions aborder le commerce de l'art qui se développe en RDA à partir des années 1960 et la question du prix.

La grille des prix et son application.

D'emblée un élément essentiel différencie l'économie de l'art socialiste de l'économie capitaliste : l'existence d'une grille de prix. Dès sa création en 1952, le VBK, nous l'avons

[591] Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art, recueil d'articles*, Flammarion, Paris, 1995, 286 p. ; Krzysztof Pomian, « L'art entre le musée et le marché » in Laurence Bertrand Dorléac (dir.), *Le Commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, La Manufacture, Besançon, 1992, 358 p. (p.9-33).

[592] Pour l'URSS des années 1930, cf. Rebecca Mitchell et Galina Yankovskaya, « The economic dimensions of art in the stalinist era : artist's cooperatives in the grip of ideology and plan » in *Slavic Review*, n°65, 2006, p.769-791.

vu, publie des « directives sur les honoraires » (*Honorarordnung*). Les directives de 1952 étaient assez succinctes et allusives, si bien que de nouveaux honoraires sont établis en 1971[593], puis à nouveau en 1978[594]. Les directives de 1971 et de 1978 sont édictées non plus par le VBK mais par le ministère de la culture.

Ces honoraires établissent la grille de prix selon trois critères : le matériau, la taille de l'œuvre et son importance politique (pour les œuvres graphiques dont il existe plusieurs planches, le principe de rareté est un critère supplémentaire[595]). L'importance politique est définie en 1971 selon trois catégories : « la représentation réaliste du présent socialiste et de l'histoire révolutionnaire », « la représentation de la diversité de notre vie socialiste » et « la représentation décorative du contenu socialiste ». Ces catégories restent vagues et un tableau peut aisément passer d'une étiquette à une autre. En outre la différence de prix entre les catégories doit être relativisée : les prix des peintures de la première catégorie s'échelonnent de 2 000 à 15 000 marks, ceux de la seconde de 1 500 à 12 000 marks, ceux de la troisième de 1 000 à 9 000 marks.

Deux points sont à retenir à propos des directives sur les honoraires. Tout d'abord, elles déterminent non un prix fixe, mais une fourchette de prix. Pour une même oeuvre, il y a donc une variation possible de prix selon des critères qui restent indéterminés. Le prix de deux peintures de même taille et de même pertinence politique peut par exemple varier de 6000 à 10 000 marks. Le deuxième point concerne le caractère contraignant de ces directives. En 1952, les honoraires sont présentés comme une simple « aide » à la fixation des prix. En 1978, il est indiqué que ce sont des « valeurs indicatives » (*Richtwert* - §I.3). Aucune sanction n'est prévue pour ceux qui ne respecteraient pas la grille.

Il reste donc à savoir comment les directives sont effectivement appliquées et comment évoluent les prix. Une comparaison entre les honoraires de 1952 et ceux des années 1970 donne une première idée. Les premiers honoraires de 1952 donnaient des prix minimums (*Mindestsätze*) – le but était alors d'assurer aux artistes des revenus confortables. Mais, en 1971 et 1978, les enjeux ont changé. Les honoraires fixent désormais un prix maximum, comme pour freiner une évolution des prix à la hausse. C'est pour mieux comprendre cette tendance à la hausse et les mécanismes de valorisation que nous suivrons divers acteurs qui, à différentes échelles, participent à une réflexion générale sur le prix de

[593] Verfügungen und Mitteilungen des Ministeriums für Kultur, 31.08.1971.
[594] Verfügungen und Mitteilungen des Ministeriums für Kultur, 03.11.1978.
[595] Une gravure tirée à moins de 20 exemplaires doit coûter entre 100 et 200 marks par planche, alors qu'une gravure tirée à 200 exemplaires doit coûter entre 30 et 40 marks. Pour les œuvres graphiques, le prix varie également selon le nombre de couleurs utilisées : noir et blanc, jusqu'à quatre couleurs et plus de cinq couleurs.

l'art : les grandes institutions, les marchands d'art qui font alors leur réapparition, les nouveaux acheteurs privés, les artistes amateurs qui participent aussi, dans la mesure de leur moyen, au processus de valorisation, et, enfin, les marchands d'art internationaux.

Les institutions comme acheteurs d'art.

Dans cette histoire de la production de la valeur, les institutions, SED, ministère de la culture, FDGB, conseils de district, entreprises du peuple, musées, ont joué un rôle premier. Le fonds culturel, qui chapeaute la distribution des fonds, alloue à chacune de ces institutions des sommes toujours plus importantes. Le point essentiel est non seulement que toujours plus d'argent est dépensé pour l'art, mais aussi et surtout que cet argent, par rapport à la période précédente, est dépensé d'une tout autre manière, au profit des ventes et au détriment des commandes.

Le nombre croissant d'achats par les institutions.

Les institutions continuent de passer commande jusqu'en 1989 et nous aurons l'occasion d'analyser certaines d'entre elles. Mais à partir des années 1960, elles commencent à acheter des œuvres, pratique que l'on trouve peu dans les archives des années 1950. Prenons l'exemple des acquisitions du syndicat, qui reste jusqu'en 1989 l'un des principaux commanditaires. Le niveau central du FDGB achète pour 25 490 marks en 1963, pour 80 176 marks en 1964, pour 62 979 marks en 1965, pour 79 368 marks en 1966[596]. L'évolution n'est pas linéaire, mais il y a bien une tendance à la hausse. D'après la comptabilité de la section du syndicat à Neubrandeburg, alors qu'en 1963 le syndicat a investi 7 000 marks dans les commandes et a acheté pour 4 100 marks, en 1966, il dépense autant en commandes qu'en achats[597].

La part des achats en vient même à supplanter celle des commandes, évolution que l'on retrouve pour l'ensemble des institutions à des dates différentes. Les nouvelles directives sur les honoraires entérinent l'ascendant croissant pris par les ventes sur les commandes. Les directives de 1952 donnaient un prix plus élevé aux œuvres qui étaient le fruit d'une

[596] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°9506, Ankäufe des Bundesvorstandes des FDGB Kunstwerke (bildende Kunst). Il n'est ici question que du niveau central du FDGB, les dépenses des sections locales du FDGB au niveau du district et des municipalités ne sont pas prises en compte.
[597] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°5106, Übersicht über Aufträge und Ankäufe von Kunstwerken FDGB Neubrandenburg (1966).

commande qu'à celles qui étaient achetées (le prix minimum d'un paysage était de 350 marks pour une vente et de 500 marks pour une commande, celui d'un tableau représentant plusieurs figures humaines était de 1000 marks pour une vente et 3000 pour une commande). Les directives de 1970 et 1978, quant à elles, ne font plus aucune différence entre prix de commande et prix de vente.

Le processus d'achat.

Comment s'effectue l'achat par une institution ? Les archives livrent plus souvent les listes des acquisitions que des témoignages sur le processus d'achat. Néanmoins quelques documents ont pu être trouvés à ce sujet. En 1959, l'artiste Walter Dötsch* adresse un bref courrier au conseil de district de Halle. « Je suis très heureux que vous achetiez ma peinture *Changement d'équipe à EKB*. Je vous donne mon accord avec le prix de 2 500 marks que vous proposez »[598]. Dans ce cas, le prix est donc proposé par l'acheteur institutionnel et ensuite validé par l'artiste. Le fonds de Lea Grundig* offre un autre exemple. Il présente sa correspondance avec l'usine Schwedt, qui achète nombre de ses dessins[599]. Le directeur de l'usine informe tout d'abord Grundig qu'il souhaite venir dans son atelier à Dresde pour acquérir des œuvres ; il envoie ensuite la liste des huit dessins qu'il a acquis avec la mention : « je vous prie de nous faire connaître au plus vite les prix » ; les œuvres ont donc été achetées sans que leurs prix ne soient fixés. Lea Grundig marque au crayon rouge le prix de chacune ; elle donne des prix certes élevés, mais qui respectent les directives sur les honoraires. Dans ce cas, l'artiste fixe seule les prix (le cas de Grundig est peut-être exceptionnel, sa très forte autorité institutionnelle pouvant expliquer une telle position de force face aux acheteurs).

Toutefois, les négociations s'avèrent parfois plus laborieuses et le VBK intervient alors comme arbitre, comme en témoigne ce courrier envoyé par le VBK de Berlin à Fritz Duda*. « À la suite de votre lettre du 11 octobre 1961, nous avons inscrit une nouvelle fois la question du paiement du tableau *Nature morte* à l'ordre du jour de l'assemblée du VBK de Berlin du 10 novembre. L'assemblée regrette à nouveau de ne pas pouvoir accepter votre proposition de donner à ce tableau le prix de 3 000 marks. La décision faite en janvier de vendre ce tableau à 2 500 marks reste valable (…). Si vous estimez impossible de céder ce tableau à ce prix, nous devrons avec regret annuler l'achat entre vous et le conseil de district »[600]. À l'intérieur de la grille des prix offerte par les directives sur les honoraires, il y a

[598] LHASA, Rat des Bezirkes Halle n°4133 Walter Dötsch an RdB Halle (04.11.1959).
[599] AAdK NL Lea Grundig n°150, VEB Erdölverarbeitungswerk Schwedt an Lea Grundig (1965-1966).
[600] AAdK VBK Berlin n°140, VBK Berlin Bezirksvorstand an Fritz Duda (17.11.1961).

bien une estimation de la valeur de l'œuvre, fruit de négociations entre l'artiste et l'acheteur (et en cas de conflit le VBK). Détermination exogène et détermination endogène des prix vont de paire.

L'influence des pratiques de ventes sur les pratiques de commandes.

À partir de la fin des années 1950, la forme même des commandes évolue sous l'effet du nombre croissant d'achats. Certaines commandes se rapprochent en effet des ventes, si bien que nous pouvons les appeler des ventes déguisées. Formellement il y a toujours un contrat de commande, mais, dans le contrat, rien n'est prévu ni pour la rencontre entre commanditaire et artiste ni pour l'étalement des paiements. En d'autres termes, les commandes sont évidées de ce qui fait leur particularité marchande par rapport à un achat : l'élaboration progressive de l'œuvre au cours de la rencontre entre l'artiste et les commanditaires. Une liasse de contrats datant de 1967-1970, trouvée dans les archives du district de Halle, illustre bien ce fait. Les contrats reprennent exactement la forme des contrats des années 1950, mais les lignes consacrées aux rencontres entre artiste et commanditaire ne sont plus remplies[601]. La différence entre contrat de vente et contrat de commande est alors nulle. Les conseils de district sont les acquéreurs qui ont le plus fréquemment recours à de telles ventes déguisées[602].

Bien plus, la négociation des prix, inhérente à la vente, fait son apparition dans les commandes. À l'opposé de la mission initiale des commandes, qui doit fixer d'emblée le prix et rendre impossible toute variation, des artistes ou des commanditaires discutent désormais de la valeur de l'œuvre pendant sa réalisation. En 1961, une artiste se plaint auprès du VBK de Berlin que l'entreprise a changé la somme de la sculpture qu'elle effectue de 15 000 à 13000 marks[603]. En 1975, dans une entreprise berlinoise de construction de télévisions, une autre artiste estime le portrait d'activiste qu'elle a réalisé à 3 500 marks, alors que l'entreprise lui en donne 500 marks ; on apprend alors que le contrat initial n'avait établi aucun prix[604]. Lors d'une séance de la section syndicale de Halle en 1966, certains syndicalistes proposent même de systématiser cette négociation sur les prix des commandes et de ne pas fixer a priori une valeur. « La somme prévue dès la signature du contrat de commande agit en réalité

[601] AAdK VBK Halle n°52, Aufträge (1967-1970).
[602] Ceci explique en partie les malentendus dans les débats historiographiques des années 1990 autour de « l'art de commande » en RDA. Un tableau comme *Celle qui a été primée* de Mattheuer (fig.137) apparaît certes dans les registres du conseil de district de Leipzig comme une œuvre de commande, mais c'est une vente déguisée, sa réalisation n'a en rien suivi le processus d'une œuvre de commande.
[603] AAdK VBK Berlin n°140, Gertrud Classen an VBK Bezirksleitung (18.5.61).
[604] AAdK VBK Berlin n°235, Befragung an allen Mitglieder (1975).

comme un frein (*Hemmschuh*) ; l'artiste travaille plus ou moins sur l'œuvre en fonction de son prix »[605]. La valeur de la commande est ainsi devenue à son tour objet de négociations.

L'entrée en scène des musées.

Aux côtés des institutions comme le syndicat ou les conseils de district, de nouveaux acteurs économiques apparaissent, les musées. Par nature, ils ne connaissent à l'époque que les achats et ignorent les commandes. Ils étaient peu présents économiquement dans les premières années du régime, car, quelles que soient les positions de leur directeur dans les querelles antiformalistes, ils avaient peu de moyens pour acheter. Progressivement, ils se voient dotés de moyens beaucoup plus importants par le fonds culturel. Pour la seule année 1974, un musée de petite taille comme le musée Lindenau à Altenburg est capable d'acheter 19 huiles sur toile, quatre sculptures et 23 œuvres graphiques[606]. En 1977, le musée de Leipzig peut acheter en une seule exposition 21 œuvres des artistes les plus prestigieux de l'époque[607]. Ajoutons que les collections des musées s'enrichissent des prêts : le parti, le syndicat, les entreprises peuvent prêter aux musées des œuvres qu'ils ont achetées afin qu'elles soient visibles et afin qu'elles témoignent des largesses de ces institutions.

Tous les musées profitent de cet essor, aussi bien les grands musées historiques comme la Galerie Nationale de Berlin, la Galerie des Nouveaux Maîtres à Dresde, le Musée des beaux-arts de Leipzig ou le musée Moritzburg à Halle, que des musées de taille plus modeste comme ceux d'Altenburg, Gera, Erfurt, Karl-Marx-Stadt, Neubrandenburg ou Schwerin. De nouveaux musées ouvrent leurs portes, le musée de Cottbus consacré aux affiches et à la photographie en 1962, la Kunsthalle de Rostock en 1965 et le musée Junge Kunst à Francfort sur l'Oder en 1965. Dans le cas de Francfort, la mission assignée au musée est de « transmettre (*vermitteln*) les trésors de l'art, surtout de la création contemporaine, aux travailleurs dans les usines, aux habitants des villes et des villages »[608]. Le nombre d'œuvres acquises augmente rapidement grâce à une politique d'achat intensive et à la « transmission de propriété (*Übereignung*) et cadeaux des organes étatiques, du fonds culturel, des organisations sociales et des fonds privés »[609].

---

[605] LHASA FDGB Bezirksleitung Halle n°11527, Vorschläge zur Verbesserung des Auftragswesens im Bereich der bildenden Kunst (Dezember 1966).
[606] StA Leipzig VBK Leipzig n°136, Ankäufe des staatlichen Lindenau-Museums Altenburg (1974).
[607] StA Leipzig, Rat des Bezirkes Leipzig, n°21735, Museum der bildenden Künste Leipzig an das Sekretariat der VIII. DKA (22.12.77).
[608] BLHA SED Bezirksleitung Frankfurt Rep 730 n°2128, Konzeption für den Aufbau und die Entwicklung der « Galerie junge Kunst Frankfurt/Oder » (1964).
[609] BHLA SED Bezirksleitung Frankfurt Rep 730 n°3303, Jahresanalysen der Galerie Junge Kunst Frankfurt für das Planjahr 1968.

Les entreprises : du commanditaire au mécène.

La façon dont les entreprises acquièrent des œuvres est également redéfinie pendant ces années. L'argent mis à disposition par le fonds culturel est de plus en plus dépensé en achats (sans oublier qu'une partie toujours importante de cet argent sert aux actions sociales et non aux actions culturelles[610]). Par leurs achats, certaines entreprises deviennent des mécènes autant que des commanditaires. Le but n'est plus d'intervenir dans l'activité artistique, mais de financer des artistes qui créent ailleurs, ce qui change radicalement la répartition des rôles artistiques.

L'exemple le plus précoce d'entreprise mécène est sans doute celui de Wismut, récemment étudié[611]. Wismut est un gigantesque complexe industriel germano-soviétique d'une importance stratégique considérable, puisque c'est ici qu'est extrait l'uranium nécessaire à la construction d'armes atomiques. L'industrie florissante bâtit une vaste collection d'art, autour de quelques artistes, principalement de Leipzig. En 1978, l'usine possède une collection de quelques 900 planches, qu'elle expose régulièrement au musée de Gera avec lequel elle est en partenariat. Derrière la constitution de cette collection, il y a l'action d'un fonctionnaire, Gerhard Winkler, dont le parcours est emblématique des passages d'un même acteur d'une institution à une autre. Winkler est tout d'abord secrétaire du SED responsable des affaires culturelles à Wismut, avant d'être nommé directeur du musée des beaux-arts de Leipzig en 1968 et enfin directeur du musée de Gera en 1981.

Toutes les entreprises n'ont pas une activité de mécénat aussi élaborée que Wismut. La part des achats gagne néanmoins partout du terrain. Dans les années 1970, dans la comptabilité tenue par les entreprises, il n'est pas rare qu'aucune différence ne soit faite entre commande et vente, il n'y a plus qu'une seule rubrique sur les acquisitions (*Erwerb*) de l'entreprise. Dans le combinat de Bitterfeld, qui est pourtant l'un des bastions de la commande, un fonctionnaire rédige en 1985 un bilan sur la politique artistique des dernières années et conclut que « le rapport entre œuvres de commandes et œuvres achetées s'est renversé au profit des œuvres achetées. Cette évolution correspond parfaitement à ce que nous

[610] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°1471, Vorschläge für die Durchsetzung des Prinzips der Sparsamkeit bei der Verwendung der Kulturmittel (1961).
[611] Lutz Fichtner, *Die Industrie als Kunstmäzen und Auftraggeber in der Deutschen Demokratischen Republik. Die Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft (SDAG) Wismut*, Peter Lang, Vienne, 2005, 324 p.

pouvons connaître dans les autres entreprises et à ce que nous constatons dans les expositions »[612].

Expositions nationales et expositions de district : les institutions en concurrence.

À plusieurs reprises, nous avons évoqué les expositions allemandes d'art (*Deutsche Kunstausstellungen*), grandes expositions nationales qui se tenaient tous les cinq ans à Dresde et qui donnaient à voir les orientations politiques du moment. La composition du jury, ses choix et les négociations qu'il devait mener avec le SED ont été analysés avec précision[613]. Le nombre grandissant de visiteurs a également été souligné : le parti annonce 200 000 visiteurs en 1963, 655 000 en 1973 et 1 100 000 en 1978 (chiffre remarquable dans un pays qui compte 17 millions d'habitants). Un aspect moins connu des expositions nationales est leur rôle économique. Quelques œuvres exposées sont des commandes, mais la plupart attendent un acheteur. Le volume des transactions y est important – la somme des ventes à l'exposition de 1982 s'élève à 1 307 984 marks selon le VBK[614]. On assiste alors à une concurrence entre les institutions.

Une concurrence encadrée.

Avant la vente, le jury composé d'artistes décide de la répartition du volume total des ventes selon les institutions. Les chiffres les plus précis ont été trouvés pour la septième exposition en 1977[615] et la huitième en 1982[616], Ils laissent deviner une certaine stabilité dans la répartition des acheteurs. En 1977, les musées obtiennent 66% des ventes (61% en 1982), les « institutions sociales » 23% (25% en 1982), les marchands d'art étrangers 10% (chiffre identique en 1982) et les acheteurs privés 1% (4% en 1982) – nous reviendrons sur ces deux dernières catégories. Entre les musées, une nouvelle répartition est décidée par le jury. Ainsi, en 1982, 25% des ventes reviennent à la collection étatique de Dresde, 19% au musée de Leipzig, 16% à la collection étatique de Karl-Marx-Stadt, 14% au musée Moritzburg de Halle,

[612] LHASA, Archiv CKB n°70, Abrechung der erreichten Ergebnisse in der gesellschaftlichen Auftragspolitik und Sicherung der weiteren Arbeit. 1985 (copie d'archives prêtées par Arnulf Siebneicker).
[613] Corinna Halbrehder, *Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung, Kunstausstellung der DDR 1-VIII : mit 920 Kurzbiographien und einer umfassenden Bibliographie*, Peter Lang, Francfort sur le Main, 1994, 427 p.
[614] AAdK VBK Dresden n°45 Analyse und Schlussfolgerung zur Tätigkeit des SKH in der IX. Kunstausstellung der DDR 1982-83.
[615] AAdK VBK Dresden n°129, Übersicht der zu erwartenden Verkäufe nach Beendigung der VIII. Kunstausstellung (1977).
[616] AAdK VBK Dresden n°45, Analyse und Schlussfolgerung zur Tätigkeit des SKH in der IX. Kunstausstellung der DDR (1982-83).

7% au musée de Schwerin, 7% au musée Junge Kunst de Francfort, 5% au musée de Cottbus, 4% au musée Lindenau à Altenburg et 3% au musée d'Erfurt[617].

Une fois ce partage établi, chaque institution fait savoir auprès du jury ce qu'elle désire acheter et annonce un prix. Or le moyen le plus simple de s'assurer l'acquisition d'une œuvre consiste à annoncer un prix élevé. Les prix proposés par le SED lors de la cinquième exposition de 1962 apparaissent par exemple particulièrement hauts[618]. Pour *Algérien* de Hakenbeck, le parti propose 12 000 marks et 15 000 pour *Sur la Volga* de Hans Mroczinksi. Des œuvres au sujet anodin, tel *Classe scolaire* d'Apul Häusler, sont estimées à 5 000 marks. Dans les conditions de concurrence encadrée, il y a donc une tendance à annoncer d'emblée des prix élevés.

Parfois, une escalade des prix est perceptible. Par exemple, le tableau *Vie heureuse* de Paul Michaelis, une des œuvres phares de l'exposition de 1962, est demandé par le syndicat, le parti et la FDJ[619]. Il y a une montée des prix, qui se fait sans esclandre et dont il faut suivre la trace dans différentes archives dispersées. Le parti propose 8 000 marks[620], le FDGB renchérit en proposant 10 000[621] et acquiert finalement la toile, qu'il prête au musée de Dresde. Or, d'après les directives sur les honoraires, 8 000 marks est déjà le prix maximum pour un tableau de cette taille (si on accepte l'idée que cette scène représentant l'idylle amoureuse d'un agriculteur et d'une agricultrice appartient à la catégorie des sujets historiques du socialisme). Remarquons que le parti ne semble pas avoir de primauté particulière lors de ces négociations.

Vingt ans plus tard, lors de la neuvième exposition de 1982, la tendance à la hausse des prix du fait de la concurrence entre les institutions semble s'être renforcée, si bien que le VBK de Dresde se plaint dans son rapport du « problème des prix des tableaux proposés »[622]. « L'offre ne répond pas assez aux attentes de ceux qui représentent les intérêts de la classe ouvrière et de ceux qui représentent les grandes entreprises (…). Il faut rappeler à beaucoup d'institutions qu'elles doivent s'en tenir aux directives sur les honoraires du ministre de la culture et ne pas dépasser les prix maximums ».

---

[617] L'absence de la Galerie Nationale de Berlin s'explique facilement : étant donné qu'elle est le seul musée en RDA à être dirigé directement par le ministère de la culture, elle fait partie des « institutions sociales ».
[618] HSta Dresden SED Bezirksleitung Dresden n°60, Ankaufsvorschläge aus der V. DKA. (20.9.1962).
[619] Ulrich Bischoff, « Anmerkungen zu Museumserwerbungen aus Zentralen Kunstausstellungen der DDR in Dresden und Berücksichtigung der Gründung der Direktion Gemäldegalerie Neue Meister im Jahre 1959 » in *Enge und Vielfalt*, (p.309-314).
[620] HSta Dresden SED Bezirksleitung Dresden n°60, Ankaufsvorschläge aus der V. DKA. (20.9.1962).
[621] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°9506, Zugänge an Werken der bildende Kunst aus Ankäufen (1971).
[622] AAdK VBK Dresden n°45, Analyse und Schlussfolgerung zur Tätigkeit des SKH in der IX. Kunstausstellung der DDR (1982-83).

Les expositions de district.

Le même processus apparaît à une autre échelle, celle des districts, lors des expositions de district (*Bezirkskunstausstellungen*), qui se tiennent, à partir de 1954, à intervalles irréguliers dans chacune des capitales de district. Ces expositions accueillent un plus grand nombre d'artistes que les expositions nationales de Dresde, dont elles constituent un tremplin, les œuvres ayant été primées aux expositions de district partant à Dresde.

Suivons l'exemple des expositions de district à Berlin au début des années 1970. Dans les salles de la toute nouvelle tour de télévision, 480 artistes exposent 1 958 œuvres en 1972[623]. Les chiffres de fréquentation déclarés sont importants à l'échelle du district. En 1974, l'exposition du district de Berlin aurait attiré 75 000 personnes[624]. Les œuvres de commandes sont peu nombreuses ; seulement 10 à Berlin en 1974 et certaines sont même refusées par le jury, comme une commande de la municipalité de Berlin et une autre du ministre pour la défense nationale[625]. La question de la vente se pose dans les mêmes termes que pendant les expositions nationales. Les institutions désireuses d'acquérir des tableaux annoncent leur préférence et leur prix. En 1969, un courrier de la municipalité de Berlin au VBK détaille ainsi les « souhaits d'achat » de la municipalité, pour 22 175 marks en tout[626]. La répartition des acheteurs semble poser problème : « nous aimerions qu'à l'avenir la préparation des achats soit mieux planifiée et gagne en efficacité ». Mais, à l'instar de ce qui se passe aux expositions nationales de Dresde, les fonctionnaires acquéreurs ont tendance à afficher immédiatement des prix élevés. La municipalité annonce qu'elle souhaite donner 800 marks pour une aquarelle et 600 marks pour un dessin. En 1974, nous disposons de la liste complète des annonceurs[627] : la municipalité de Berlin, la galerie Nationale, le musée Junge Kunst à Francfort, le musée de Leipzig, mais aussi des musées plus modestes, comme le Märkisches Museum de Berlin ou le musée de Magdeburg.

La liste indique par ailleurs 21 noms de personnes qui ont un intérêt privé (*Privatinteressen*) à l'achat. Ces acteurs privés expriment le souhait d'acquérir jusqu'à cinq tableaux, ce qui laisse penser à des revendeurs et invite à s'intéresser à une profession, discrète mais néanmoins active, celle des marchands d'art.

---

[623] AAdK VBK Berlin n°109, Rohfassung eines Referates für die Parteiversammlung zur Auswertung der Bezirkskunstausstellung 1972.
[624] Celle de Dresde aurait attiré 55 000 personnes, celle de Halle 25 000, celle de Karl-Marx-Stadt 15 000 et celle de Leipzig 128 000 (elle dure plusieurs semaines).
[625] AAdK VBK Berlin n°108, Der Anteil von Auftragswerken der Tafelmalerei an der Kunstausstellung der Hautpstadt der DDR (1974).
[626] AAdK VBK Berlin n°140, Magistrat von Gross-Berlin an VBK (01.08.1969).
[627] AAdK VBK Berlin n°108. Anmeldungen für den Kauf von Arbeiten aus der Kunstausstellung (1974).

Les marchands d'art et le problème du profit.

Pour la période précédente, les ventes privées que nous connaissons étaient les ventes dans les ateliers (qui continuent pendant toute la période à exister et qui n'ont jamais fait l'objet d'interdiction) et dans les rares salons comme le salon Baring. Les deux seules galeries privées légales qui survivent sont la galerie Henning à Halle (qui ferme en 1962[628]) et la galerie Kühl à Dresde. Ajoutons que, dans les années 1950, la vente de tableaux anciens et d'antiquités est toujours permise mais progressivement organisée par l'Etat.

Les années 1960 et 1970 apportent de ce point de vue une grande nouveauté : des marchands d'art vendent et font des affaires. Les transactions se réalisent dans le cadre d'organismes nouveaux, coopératives de vente (*Verkaufsgenossenschaften*) et galeries.

Les coopératives de vente, des institutions possiblement capitalistes.

Les coopératives sont autorisées à la suite du 17 juin 1953, elles sont l'un des témoignages de gratitude du pouvoir face aux artistes loyaux. Onze coopératives sont créées jusqu'en 1955 sur tout le territoire. Le ministère de la culture et le VBK assignent aux coopératives la mission de permettre aux artistes de vendre et aux travailleurs d'acquérir des œuvres. Les coopératives sont, d'après une directive du ministère des finances d'octobre 1954[629], exemptées de l'impôt sur les sociétés (*Körperschaftsteuer*), de la taxe professionnelle (*Gewerbesteuer*) et de l'impôt sur la fortune (*Vermögensteuer*). Mais aucune directive ne vient fixer leur forme juridique, chacune s'organisant à sa guise. La coopérative de Halle adopte ainsi une forme institutionnelle tout à fait originale dans un contexte socialiste, puisqu'elle fonctionne sur le mode de l'actionnariat, les artistes achetant des parts de la coopérative. Le ministère de la culture manifeste son mécontentement devant « le caractère capitaliste de l'organisation : plus on a de parts dans l'entreprise, plus on a de voix au conseil de décision »[630]. Le pouvoir que donne l'argent, caractéristique « capitaliste », entre frontalement en contradiction avec la logique socialiste pour qui la distribution du pouvoir ne

[628] Hans Georg Sehrt, « Die Galerie Henning in Halle 1947-1962 » in *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990*, p.237-252.
[629] AAdK VBK ZV n°5306, Information des Ministeriums für Kultur an die Vorsitzenden der Räte der Bezirke Karl-Marx-Stadt, Leipzig, Dresden, Hallle, Erfurt und Suhl : zur gesellschaftspolitischen Situation der Verkaufsgenossenschaften (5.5.1986).
[630] BArch DR 1 n°8063, Protokoll der Tagung des Aktivs zur Klärung der Frage der Verkaufsgenossenschaften am 12.11.1956 in Halle.

doit pas suivre l'inégale répartition de richesse. Mais l'organisation de la coopérative de Halle n'est pas remise en cause.

Les coopératives doivent être gérées par les artistes eux-mêmes et non par des marchands. En réalité, la division des rôles entre artistes et marchands est loin d'être aussi évidente. À Dresde par exemple, la coopérative est présidée par Siegfried Donndorf (1900-1957)[631], peintre, membre du VBK, qui néanmoins abandonne rapidement toute production artistique pour se consacrer au commerce de l'art et à la coopérative[632]. D'anciens marchands d'art sont par ailleurs embauchés par les coopératives. À Potsdam, lorsque la presse annonce la création prochaine d'une coopérative de vente, le ministère de la culture reçoit le courrier d'un fonctionnaire qui travaille à l'institut de protection des monuments de la ville et qui se dit prêt à participer au fonctionnement de la coopérative[633]. Il se présente comme un ancien marchand d'art et fait valoir sa bonne connaissance des pratiques de vente et du réseau des artistes.

Les difficiles premières années des coopératives.

Dans les années 1950, la situation financière des coopératives est particulièrement fragile. Plusieurs sont menacées de faillite, comme celle de Halle qui a accumulé 50 000 marks de dettes en 1956[634]. En août 1954, le VBK fait un rapport sur l'ensemble des coopératives auprès du ministre de la culture et affirme qu'aucune n'est rentable.

Les éléments de comptabilité nous parviennent seulement lorsque les coopératives font part au VBK ou au ministère de la culture de leur difficulté et leur demandent des aides financières. Il est donc possible que les coopératives modifient les chiffres réels et déclarent moins que leur bénéfice réel[635]. Ponctuellement le ministère de la culture vient en aide aux coopératives en achetant des œuvres, mais il précise que « les coopératives doivent arriver à long terme à être financièrement indépendantes »[636]. Il renvoie sans ambiguïté vers la vente à des particuliers. « Nous vous indiquons une nouvelle fois qu'il est indispensable de chercher

[631] SLUB Nachlass Siegfried Donndorf Mscr.Dres.App 2632.
[632] SLUB Nachlass Siegfried Donndorf App 2632, n°81-197.
[633] BArch DR 1 n°8056, W. Stephan an die Stakuko (27.10.1953).
[634] BArch DR 1 n°8063, Protokoll der Tagung des Aktivs zur Klärung der Frage der Verkaufsgenossenschaften am 12.11.1956 in Halle.
[635] C'est ce que dénonce le musée de Dresde qui entre en conflit avec la coopérative. Le musée abrite la coopérative jusqu'en 1960. Il lui demande pour cela de payer un loyer, ce que la coopérative refuse. Le conflit est porté devant le ministère de la culture. Le musée affirme que la coopérative fait des profits bien plus élevés que ce qu'elle prétend et peut bien payer quelques centaines de marks pour être logée. BArch DR 1 n°8056, Protokoll der Besprechung des Ministerium für Kultur mit der Verkaufsgenossenschaft Dresden, 23.08.1954.
[636] BArch DR 1 n°8056, Protokoll der Besprechung des Ministerium für Kultur mit der Verkaufsgenossenschaft Dresden, 23.08.1954.

de nouveaux cercles d'acheteurs privés et que vous ne pouvez pas simplement attendre que la coopérative vive des aides de l'Etat. Nous espérons que la formation des clubs de l'*Intelligenz* vous donnera des cercles d'acheteurs, mais c'est à vous d'aller les conquérir »[637]. Voilà de quoi ébranler l'idée d'un pouvoir totalitaire qui voudrait contrôler toutes les sphères économiques et sociales. La principale activité des coopératives dans les années 1950 devient ainsi la recherche de clients réguliers, appelés « membres sponsors » (*fördernde Mitglieder*), entreprises et écoles, qui peuvent acheter des œuvres graphiques pour décorer les salles[638]. Le graphique de la répartition des achats à la coopérative de Dresde en 1956 (fig.82) montre le rôle important des écoles et des entreprises, les particuliers ne formant qu'une faible part des acheteurs, sauf pour les objets artisanaux[639]. Mais les sommes dépensées restent dans l'ensemble très faibles.

Des profits grandissants à partir des années 1960.

La situation financière des coopératives s'améliore à partir de la fin des années 1950. En 1961, huit coopératives peuvent annoncer auprès du ministère de la culture un bénéfice de 2,5 millions de marks[640]. L'augmentation du chiffre d'affaires entre 1960 et 1961 est importante, elle serait de 285% pour la coopérative de Hildburghausen, de 222% à Halle, de 166% à Potsdam et de 145% à Leipzig[641]. La coopérative de Dresde enregistre les meilleurs résultats, avec un bénéfice de 462 660 marks à elle seule en 1961. Depuis 1960, elle n'est plus logée par les musées de Dresde, mais possède son propre espace, sur la rue Thälmann (actuelle rue de Wilsdruff, au centre de Dresde). Elle a désormais une vitrine et une grande surface d'exposition. Dans les archives consultées, on retrouve des éléments de comptabilité pour les années 1974 et 1975[642] ; le chiffre d'affaires que déclare la coopérative de Dresde s'élève alors à 921 960 marks en 1974 et à 1 286 023 marks en 1975. Il y a donc des bénéfices substantiels, ce qui n'est pas sans poser problème dans un cadre socialiste. Se révèle ici l'ambivalence qui existait dès la création des coopératives en 1953, mais qui n'apparaît qu'alors, lorsqu'elles deviennent rentables : elles doivent être autonomes financièrement, mais

[637] Ibid., Ministerium für Kultur an Verkaufsgenossenschaft, 13.10.1954.
[638] Ibid., Verkaufsgenossenschaft Dresden : Grund- und Oberschulen als fördernde Mitglieder, 16.07.1954.
[639] BArch DR 1 n°8063, Rechenschafts- und Geschäftsbericht der Verkaufsgenossenschaft Dresden für das 3. Geschäftsjahr 1956.
[640] BArch DR 1 n°8057, Rechenschaftsbericht für die Verkaufsgenossenschaft « Kunst der Zeit » für das Jahre 1961.
[641] Ibid.
[642] AAdK VBK ZV n°5306, Genossenschaft bildender künstler « Kunst der Zeit » Dresden Rechenschaftsbericht über das Geschäftsjahr 1975. (12.11.1976).

leur chiffre d'affaires ne doit pas devenir une source de profit et encore moins enrichir leurs gérants.

De fait, les coopératives ont différentes attitudes face aux ventes et au profit. Certaines se contentent d'offrir un espace d'exposition, reversant aux artistes les gains. D'autres, comme celle de Dresde, s'inscrivent dans une logique de profit : elles achètent les œuvres pour les revendre à des prix plus élevés. C'est pourquoi la coopérative de Dresde maintient des prix élevés, qui semblent cependant rester dans le cadre des directives sur les honoraires. Très tôt le ministère de la culture fait remarquer à la coopérative que les prix sont trop élevés et ne favorisent pas l'appropriation de l'art par les couches les plus modestes de la société[643] : plus de 100 marks pour une lithographie, 400 marks pour une aquarelle et 1 500 marks pour une huile sur toile sont en effet des prix élevés. Mais le courrier du ministère de la culture se contente d'admonester, il ne constitue en rien une contrainte, à peine une pression.

La passion artistique, le profit et la délation.

Le fonctionnement économique de la coopérative de Dresde est éclairé par une source précieuse, le dossier à la Stasi de son coprésident Johannes Kühl (1922-1994). Kühl est informateur de la Stasi de 1963 à 1979, sous le surnom de « Kunath »[644]. Fils du marchand d'art Heinrich Kühl, il est l'un des artistes-marchands de RDA, membre du VBK, qui abandonne cependant la peinture pour se consacrer à l'activité commerciale.

Comme pour tout informateur, les officiers de la Stasi reconstituent en 1963 la biographie précise du candidat[645]. On y lit que Johannes Kühl a été « très impliqué dans les jeunesses hitlériennes », qu'il adhère en 1945 au LDPD, le parti libéral de la zone d'occupation soviétique, et qu'il se serait tenu tranquille le 17 juin 1953. Le rapport de 1962 d'un autre informateur, versé à son dossier[646], montre que Kühl est lui-même observé, notamment parce qu'il tient chaque dimanche matin des réunions mondaines où « l'on discute d'art décadent », sur le modèle du salon Baring, que Kühl connaît et fréquente par ailleurs. Il est donc l'un des acteurs de la scène non officielle[647] et son goût pour « l'impressionnisme, l'expressionnisme et l'abstraction » est connu. Malgré la profonde défiance que suscitent chez les officiers de la Stasi des goûts artistiques aussi bourgeois, ces derniers n'en soulignent pas

[643] BArch DR1 n°8075, Ministerium für Kultur an Verkaufsgenossenschaft Dresden, (15.10.1958).
[644] BstU, Dresden Archivierter IM Vorgang 6316/90.
[645] BstU, Dresden Archivierter IM Vorgang 6316/90, Vorschlag zur Werbung eines GI (23.03.1963).
[646] Ibid., Abschrift von gez. Sarink (24.11.1962).
[647] Les officiers espèrent trouver en Kühl une source de renseignements sur le milieu artistique. Kühl est supposé connaître de nombreux artistes et « il offre la possibilité de travailler à la surveillance d'un très grand nombre de personnes et d'arriver à des personnes qui nous intéressent beaucoup ». BstU, Dresden Archivierter IM Vorgang 6316/90, Vorschlag zur Werbung eines GI (23.03.1963).

moins à plusieurs reprises le dévouement de Kühl pour l'art. « C'est avec passion qu'il exerce son métier comme peintre et comme collectionneur »[648].

Devenu informateur, Kühl se montre très prudent dans les informations qu'il livre aux agents de la Stasi, ce qui agace profondément ces derniers. « Comme à chaque fois, il réfléchit exactement à chaque mot qu'il dit »[649]. Kühl donne des informations sur quelques clients de la coopérative au comportement suspect ; l'un d'eux par exemple préfère payer en or et non par chèque, ce qui suppose des richesses cachées. Mais les informations que donne Kühl concernent essentiellement les marchands d'art « clandestins » de Dresde. Son dossier d'informateur a essentiellement pour intérêt de donner à voir le « marché noir » des tableaux dans une société socialiste. Il nomme ainsi trois marchands d'art. L'un d'eux « ne joue aucun rôle nocif » selon lui (ce qui est de toute évidence une façon de protéger cette personne). Pour les deux autres, il décrit leurs pratiques commerciales, comment ils achètent des œuvres à Dresde pour ensuite les revendre à Leipzig. Une œuvre achetée 275 marks à Dresde est revendue 530 marks à Leipzig. Il mentionne plusieurs fois l'importance des foires de Leipzig (*Frühjahrmesse* et *Herbstmesse*), qui apparaissent comme les principaux moments d'échanges, aussi bien déclarés que non déclarés. Les pratiques de revente et l'existence d'un marché secondaire sont ici dénoncées auprès de la Stasi comme contraires aux principes socialistes, alors que Kühl et la coopérative de Dresde fonctionnent exactement de la même manière. Ce qui est toléré à demi-mot dans la correspondance entre la coopérative et le ministère de la culture, devient un crime quand il est l'objet de délation auprès de la Stasi.

Les marchands dénoncés par Kühl sont des concurrents de la coopérative. De toute évidence, la délation a pour but d'éliminer des rivaux, afin d'assurer à la coopérative le monopole du commerce de l'art à Dresde. Les officiers de la Stasi ne sont pas dupes. « Quand il en est venu à parler de X, il est devenu beaucoup plus précis, ce qui peut s'expliquer par le fait qu'il voit en X un concurrent »[650]. On voit ici comment un acteur privé peut utiliser les instruments de la répression à ses propres fins, à condition que ses intérêts ne soient pas contradictoires avec ceux de la Stasi. Les travaux récents sur le vaste réseau d'informateurs de la Stasi qui se constitue à partir des années 1960 montrent la négociation permanente d'intérêts entre informateurs et agents de la Stasi[651]. La répression policière, quand elle est le

[648] Ibid.
[649] Ibid., Zweite Aussprache mit dem Kunstmaler Kühl (25.02.1963). Kühl semble également se méfier des effets qu'aurait la révélation qu'il est informateur de la Stasi. Lors de la même entrevue, il demande « à quel point il est certain que personne n'entendra parler de cette collaboration ».
[650] Ibid.
[651] Jens Gieseke (dir.), *Staatssicherheit und Gesellschaft. Studien zum Herrschaftsalltag in der DDR*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 2007, 391p.

simple fait d'un appareil d'Etat, donne des résultats incertains, alors qu'elle acquiert une efficacité redoutable lorsque les acteurs l'associent à leurs intérêts.

Le succès de la coopérative de Dresde doit certainement à l'habileté de Kühl. Son savoir-faire commercial, héritage familial, est une véritable ressource. Un autre informateur de la Stasi, surnommé « Wendeborn », dit de Kühl qu'« il a une manière très bourgeoise de mener les affaires, ce qui est très apprécié dans la coopérative » et qu'« il fait preuve d'une grande habileté pour le commerce ; il est obséquieux et connaît toutes les techniques de management ». Mais Kühl comprend aussi que les relations avec les autorités ne peuvent pas être négligées. D'après les statuts de la coopérative de Dresde de 1975, la coopérative prend soin de placer dans son comité de direction une femme membre du parti, explicitement chargée d'assurer l'entente entre le parti et la coopérative[652]. Kühl adopte la stratégie sociale et économique la plus payante : un pied dans le monde officiel, un pied dans le monde non officiel et la main tendue vers les autorités les plus puissantes, le parti et la Stasi. Le dossier de Johannes Kühl témoigne d'une passion artistique qui s'épanouit par les moyens de la dictature et par le profit économique.

Il confirme également la situation particulière des coopératives, entre socialisme et capitalisme. Le point est à nouveau abordé dans un document de février 1961, qui rapporte la tentative avortée d'établir une direction commune entre les coopératives (qui aurait été appelée AKTIV et qui aurait été pilotée par Johannes Kühl). Les promoteurs de ce projet parlent de « la dualité des coopératives entre d'une part leur base économique qui est capitaliste, et d'autre part leur implication dans la politique culturelle, qui est de donner aux travailleurs l'accès à l'art »[653].

L'essor des galeries d'art.

Les coopératives doivent bientôt compter avec la concurrence des galeries, qui se multiplient dans les années 1960 et 1970. La différence entre coopérative et galerie se situe dans leur gestion : les coopératives sont gérées par des artistes du VBK alors que les galeries le sont par des fonctionnaires. Mais, dans les faits, la différence peut être assez ténue et un même lieu peut passer de l'une à l'autre gestion. À Berlin, Gera et Jena, les coopératives de vente sont ainsi reconverties en galeries au cours des années 1970, alors qu'à Dresde, Leipzig,

[652] AAdK VBK ZV n°5306, Genossenschaft bildender künstler « Kunst der Zeit » Dresden Rechenschaftsbericht über das Geschäftsjahr 1975. (12.11.1976).
[653] BArch DR1 n°8057, AKTIV der Verkaufsgenossenschaften in der DDR an Otto Grotewohl (20.02.1961).

Weimar et Hildburghausen, les galeries ouvrent à côté des coopératives. La description du statut juridique de chaque galerie témoigne d'une souplesse juridique en la matière. En 1962, le critique d'art Lothar Lang invente la forme du « cabinet d'art » à l'institut de formation des instituteurs de Weissensee (fermé en 1968). Le musée Leonhardi à Dresde, créé en 1964, est géré par des artistes, des responsables du musée municipal de Dresde et des membres de la direction du VBK de Dresde. La galerie Nord à Dresde qui s'ouvre en 1974 à l'initiative d'une jeune femme de 27 ans, Sigrid Walther, se présente comme une « galerie de producteurs », sans être une coopérative (elle est gérée par le conseil de la ville)[654]. La frontière entre public et privé est, comme souvent dans les pays socialistes, difficile à tracer. Les galeries fonctionnent selon un dosage plus ou moins grand selon les cas entre initiatives privées et gestions publiques[655].

Le réseau des galeries du Kulturbund et du Commerce Etatique de l'Art.

Les galeries sont placées sous la tutelle soit du Kulturbund, soit du Commerce Etatique de l'Art. En 1976, une réunion des galeristes du Kulturbund se tient à Berlin pour établir le bilan d'un essor commencé avec les années 1960[656]. En 1975, il y aurait 121 galeries du Kulturbund sur le territoire, dont une grande partie dans de petites communes : Barby sur l'Elbe, Demmin, Grimma, Quedlinburg, Meerane, Plauen, Schneeberg, etc. Les conditions matérielles semblent souvent précaires, le manque de place, l'absence de chauffage et la difficulté pour faire venir des œuvres nouvelles sont ainsi longuement décrits par le galeriste de Demmin, commune de 18 000 habitants. Le discours de démocratisation de l'art et d'éducation du peuple reste très présent dans ces galeries, que les gérants présentent comme des « lieux de rencontre avec des œuvres originales ». Le principal objectif est en effet de rendre accessibles des œuvres d'art originales à des populations qui peuvent difficilement se rendre dans un musée. À Freienwald, la galerie est mise en place en 1964 sous l'impulsion d'un éducateur artistique, qui « a posé l'exigence de confrontation avec les originaux ». La

[654] Sigrid Walther (dir.), *Zwischen Aufbruch und Agonie. Die Dresdner Galerie Nord 1974 bis 1991*, Schriftenreihe der SLUB, Sandstein, Dresde, 2009, 176 p.

[655] Il existe un tout petit nombre de galeries privées non déclarées à cette époque, comme la galerie EP, qui est située dans l'appartement de Jürgen Schweinebraden à Prenzlauer Berg et qui existe de 1974 jusqu'à l'expulsion de Schweinebraden en 1980. Schweinebraden a demandé à plusieurs reprises au ministère de la culture de légaliser sa situation en l'intégrant au Kulturbund. Cf. Jürgen Schweinebraden (dir.), *Die Gegenwart der Vergangenheit, Band 1 : Blick zurück – im Zorn ?,* EP Edition und Verlag Jürgen Schweinebraden, Niedenstein, 1998, 247 p.

[656] BArch SAPMO Kulturbund DY 27 n°5917, Tagung : Erfahrungsaustausch zur Arbeit kleiner Galerien im Kulturbund in der Berliner Stadtbibliothek (juillet 1976).

vente n'est pas l'objectif prioritaire. Aucun élément sur la comptabilité des galeries du Kulturbund, sur leur rentabilité et leurs éventuels profits, n'est apparu dans les archives.

Le Commerce Etatique de l'Art (*Staatlicher Kunsthandel* – SKH), mis en place en 1974, affiche sans ambages son ambition commerciale[657]. Il organise en 1974 12 expositions, de 13 artistes, quelques années plus tard, en 1978, ce sont cette fois 355 artistes qui exposent au cours de 297 expositions. Pour l'année 1975, le SKH n'hésite pas à annoncer un profit de 2,2 millions de marks, équivalent à celui des coopératives de vente. L'autre mission très lucrative du SKH, sur laquelle nous allons revenir, est la vente des œuvres à l'étranger, en particulier à l'Ouest.

La tâche confiée au SKH est l'implantation de lieux de ventes dans chaque ville où il pourrait y avoir une demande solvable[658]. C'est ainsi que le réseau des galeries du SKH se densifie progressivement[659]. En 1974, on compte trois galeries, installées dans des villes moyennes : Galerie am Boulevard à Rostock, Greifen Galerie à Greifswald et Galerie Erph à Erfurt. En 1975, les grandes villes sont à leur tour investies : Galerie am Sachsenplatz et Galerie Theaterpassage à Leipzig, Galerie Arkade et Studio-Galerie à Berlin ; le SKH ne néglige pas pour autant les petites villes et crée la même année Das Bunte Lädchen à Saalfeld. La même stratégie prévaut en 1976 (kleine Galerie à Berlin, Galerie am Markt à Magdeburg, Galerie im Stadthaus à Gera, Galerie Spektrum à Jena, galerie Schmidt Rottluff de Karl-Marx-Stadt), en 1977 (galerie Carl Blechen à Cottbus, Galerie am Hansering à Halle, Galerie am Dom à Schwerin) et en 1978 (Galerie im Steinweg à Suhl et Neue Dresdner Galerie). Enfin, une « galerie mobile », mise en place en 1975, sillonne chaque été les principaux centres de loisirs pour vendre des œuvres aux vacanciers.

Le développement des galeries a pour conséquence que dans la seule ville de Karl-Marx-Stadt qui compte dans les années 1970 quelques 300 000 habitants, on ne trouve alors pas moins de quatre lieux de vente : la coopérative (Galerie Oben), deux galeries gérées par le Kulturbund (Galerie Adelsberg et Klub Pablo Neruda) et la galerie du SKH (Galerie Schmidt Rottluff).

---

[657] Dès la création du ministère de la culture en 1953, un organisme baptisé Commerce Etatique de l'Art est mis en place. C'est alors une administration très réduite qui a pour seul but la surveillance du commerce d'objets anciens.

[658] AAdK VBK Dresden n°45, Über Stand und Probleme der Realisierung des Ministeratbeschlusses zur Bildung des staatlichen Kunsthandels der DDR, VEH bildende Kunst und Antiquitäten, vom 16.05.74 und Vorschläge über den weiteren Aufbau in den Jahren (1976-80).

[659] Sta Leipzig, VBK Leipzig n°028, Galerie Nachrichten (1978).

Ventes et enchères dans les galeries.

Ni le Kulturbund ni le ministère de la culture ne donnent de consignes sur la façon d'organiser les transactions. Observons le déroulement d'une exposition de vente en 1978 dans une galerie d'une ville moyenne, Cottbus. « Le SKH tient à ce que cette exposition soit une exposition de vente (*Verkaufsausstellung*), c'est-à-dire que 60% des objets exposés doivent pouvoir être vendus. Ce qui ne signifie pas que l'exposition doit être construite uniquement d'un point de vue mercantile »[660]. Chaque artiste retenu par le jury peut envoyer des œuvres dont il fixe lui-même la valeur. Il doit en effet fixer d'une part le prix de vente et d'autre part la valeur d'assurance (*Versicherungswert*), somme que le SKH verse à l'artiste si l'œuvre est endommagée. C'est donc l'artiste et lui seul qui fixe la valeur. Il peut également décréter que certaines œuvres ne sont pas à vendre, mais qu'elles sont seulement montrées. Une artiste envoie 29 œuvres, toutes (sauf deux) pouvant être vendues. On ne sait pas combien de pièces ont été finalement vendues, seulement que l'exposition lui a rapporté la confortable somme de 1 500 marks. Globalement, 181 objets sont vendus pendant cette exposition pour une valeur totale de 27 160 marks[661].

Les galeries sont également autorisées à organiser des enchères, dont le déroulement n'est malheureusement pas décrit dans les archives consultées et pose bien des questions. Jusqu'à quel niveau les prix peuvent-ils monter ? Comment l'augmentation des prix, qui accompagne inéluctablement une enchère, a-t-elle pu être régulée ? Les archives, tout comme la presse artistique, font preuve à ce sujet d'un mutisme remarquable. Le seul point avéré est l'importance des sommes en jeu. 290 000 marks auraient été dépensés lors des enchères en marge de l'exposition du district de Berlin de 1975[662]. Certaines institutions attendent les enchères pour constituer leur collection ; ainsi le complexe industriel berlinois « 7 Octobre », producteur de machines à outil, achète pour 20 000 marks aux enchères de 1975. Nous savons également que le contrôle des enchères fait l'objet d'une lutte entre coopératives et galeries. Un document du comité central du parti en 1988 rappelle aux coopératives qu'elles ne doivent pas organiser d'enchères et que le conseil des ministres lui-même a décidé en 1975 de confier la responsabilité des enchères aux galeries du SKH[663]. Que le comité central doive rappeler cette décision treize ans plus tard montre qu'elle n'a pas été appliquée et que les enchères sont des événements lucratifs dont les coopératives n'entendent pas être dessaisies.

[660] AAdK VBK Frankfurt n°93, Aufruf an die Mitglieder aller Sektionen des Bezirkesverbandes VBK Bezirk Frankfurt : Kunstausstellung in der Galerie Carl Blechen des SKH, Cottbus (11.12.1977).
[661] AAdK VBK Frankfurt n°93, Exponatenliste Verkaufsausstellung Cottbus Februar/März 1978.
[662] AAdK VBK Berlin n°108, Einschätzung der Bezirkskunstausstellung Malerei, Grafik, Plastik (1974-1975).
[663] AAdK VBK ZV n°5306, ZK der SED Abteilung Kultur (13.01.1988).

Les nouveaux acheteurs particuliers.

L'examen des coopératives et galeries pose la question de la demande solvable qui permet à ces institutions de faire de tels profits. Bien plus que les institutions privées, ce sont les acheteurs privés qui intriguent.

La tolérance dont font preuve les autorités face aux mécanismes de vente s'étend aussi face aux procédures d'achat. L'acquisition d'objet d'art n'est en rien condamnée, mais au contraire encouragée. Rappelons que, depuis le *Manifeste du Parti Communiste* de 1848, seule la propriété bourgeoise, c'est-à-dire la propriété découlant de l'appropriation du travail d'autrui, est combattue par les communistes – ce qui explique que ce sont les moyens de production (usines, terres, capitaux) qui sont devenus après 1945 « propriété du peuple ». Mais la propriété privée continue d'exister, protégée par une législation[664]. Le nouveau code civil de 1975 reconnaît le droit fondamental des individus à la possession de biens. L'amélioration générale du niveau de vie en RDA à partir des années 1960 s'accompagne de l'élaboration d'une politique de consommation socialiste, qui doit être alternative à la consommation capitaliste[665].

Les comportements des acheteurs se laissent difficilement appréhender dans les archives, le plus souvent écrites par les vendeurs. En 1960, la coopérative de Dresde rapporte « qu'existent à nouveau des acheteurs privés. Jusqu'à présent, les acheteurs privés formaient 30% de notre clientèle. Dès le premier trimestre de 1960, la part des acheteurs privés est montée à 50%. Le collectionneur d'art n'existe plus, on ne peut plus compter sur lui. Mais il y a bien d'autres acheteurs »[666]. L'annonce de la mort du collectionneur privé est peut-être prématurée[667], mais il est certain que ce personnage social n'a plus la force économique qu'il avait avant 1945. La nouveauté est l'apparition d'« autres » d'acheteurs, une nébuleuse

[664] Paul Betts, « Private property and public culture : a forgotten chapter of East European Communist life », in *histoire@politique. Politique, culture, société*, n°7, 2009. La seule exception serait l'attaque contre la propriété privée dans la Russie de l'immédiat après 1917. Mais cette législation est rapidement remise en cause dès le début des années 1920 et enterrée avec la NEP.

[665] Mark Landsman, *Dictatorship and demand. The politics of consumerism in East-Germany*, Harvard University Press, Cambridge, 2005, 296 p.

[666] HstA Dresden, SED Bezirksleitung Dresden n°057, Protokoll der 2.Aussprache mit bildenden Künstlern, Funktionären des Staatsapparates, der Partei und des FDGB im Dresdner Klub (30.05.1960).

[667] Quelques cas de collectionneurs sont connus. Hartmut Koch, qui travaille dans la recherche microbiologique médicale, commence en 1972 à collectionner les œuvres graphiques de Wolfgang Mattheuer. Il en acquiert plus de 500 au total. D'autres cas de collectionneurs dépossédés de leur collection par l'Etat sont présentés dans l'article suivant. Paul Kaiser « Treibjagd im Kulturschutzgebiet. Privates Kunstsammeln in der DDR zwischen repressiver Marginalisierung und staatlicher Kunsthandelspolitik » in Barbara Marx et Karl-Siegbert Rehberg (dir.), *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, 2007, 398 p. (p. 293-302).

d'acquéreurs qui ne cherchent pas à former une collection, mais qui ne se contentent pas de regarder et achètent occasionnellement. Qui sont ces nouveaux acheteurs ? La réponse attendue voudrait qu'ils se recrutent parmi les membres de l'*Intelligenz* – c'est l'idée du ministère de la culture lorsqu'il renvoie en 1954 les coopératives aux abois vers les clubs de l'*Intelligenz*. Quelle est la réalité de cet *a priori* ? Que devient la politique de consommation socialiste tournée vers les ménages les plus modestes ?

La lutte contre le commerce de kitsch.

Un moyen détourné pour aborder la question de la consommation d'art dans les milieux populaires est d'examiner les luttes contre le « kitsch »[668], dont le principal objet porte bien sur les pratiques d'achat.

La vente d'art kitsch.

Kitsch est un mot fréquemment utilisé dans le monde de l'art socialiste. Il est alternativement synonyme de bourgeois, réactionnaire, nazi, antihumaniste, sentimentalo-romantique ou production de pacotille (*Schundproduktion*). *Schundproduktion* est utilisé depuis le dix-neuvième siècle pour désigner la mauvaise culture, tellement répété qu'il paraît après 1945 galvaudé et que certains fonctionnaires préconisent de lui préférer le mot kitsch qui aurait un impact plus grand[669]. Souvent, ce qui est appelé kitsch n'est pas précisé, il peut s'agir de tout objet qui n'est pas du goût de celui qui le nomme ainsi.

Mais le mot peut renvoyer à un type particulier d'images, « des agrandissements photographiques sur lesquels sont ajoutées de la peinture ou des impressions couleurs »[670]. C'est ce type d'art, héritier des chromolithographies, que nous désignerons ici par le mot de kitsch. Les archives consultées donnent quelques détails sur « le principal producteur de kitsch en RDA », l'usine Rekta à Meissen[671]. Cette entreprise commercialise des images de coquelicots, de paysages alpins (*Alpenlandschaft*), de danses d'elfes (*Elfenreigen*), d'ondines (*Nixen*), de cerfs bramant (*röhrende Hirsche*), etc. Rekta a été fondée en 1945 autour de la production de papier photographique, avant d'élargir ses activités à la production d'images

[668] L'un des rares articles à évoquer les campagnes contre le kitsch est : Siegfried Lokatis, « Zur Rolle der Massenorganisationen in der Diktatur. Praktische Probleme bei der Verbreitung von Kunst in der DDR in den fünfziger Jahren » in Monika Flacke (dir.), *Auf der Suche nach der verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR*, Ars Nicolai, Berlin, 1994, 182 p. (p.79-89).
[669] BArch DR 1 n°8009, Massnahmen gegen Kitsch und Schund (1962-1966).
[670] Ibid.
[671] HstA Dresden Rat des Bezirkes Dresden n°6595, Überprüfung der Firma Rekta, Meissen (04.02.1959).

kitsch à partir de 1950. Elle profite en réalité de l'abandon de la production de ce type d'œuvres par les maisons d'édition autorisées de RDA (*die lizenzierten Verlage der DDR*). L'entreprise a su en outre diffuser sa production sur l'ensemble du territoire est-allemand « grâce à un réseau étendu de représentants commerciaux » qui démarchent auprès des particuliers et auprès des magasins d'Etat.

La chasse aux mauvais vendeurs est l'un des poncifs du récit des artistes partis à la rencontre du peuple. Franz Nolde* y a recours par exemple lorsqu'il raconte comment il est venu dans une coopérative de production agricole de la région de Dresde[672]. Il expose devant 65 personnes des tableaux, l'un d'entre eux aurait d'ailleurs « été acheté par une ouvrière agricole de la brigade ». « Un de ces vendeurs ambulants venait souvent dans la coopérative pour vendre des images kitsch. Après que nous avons commencé à commercer avec les agriculteurs, il a été chassé de la ferme à chaque fois qu'il a voulu revenir ». Au-delà de ces récits, quelle est la réalité de la lutte contre ce marché et que dit-elle des acheteurs ?

La lutte contre le marché du kitsch.

En 1956, le conseil du district de Dresde évoque des expositions dans les entreprises où sont montrées aux travailleurs à la fois des œuvres convenables et des images kitsch afin qu'ils perçoivent la différence[673]. La séance du conseil de district s'achève sur l'idée que de telles actions ponctuelles ne peuvent résoudre le problème et qu'il faut lutter à la source, contre la production même de ces images. Par conséquent, coopératives et galeries exhortent les autorités publiques à intervenir contre les entreprises qui produisent le kitsch et captent le marché. La coopérative de vente de Riesa écrit ainsi en 1955 au ministère de la culture et dénonce ses concurrents[674]. « À Riesa, des vendeurs ambulants (*geschäftstüchtige Reisende*) font du porte-à-porte pour vendre des « toiles » et d'autres images à des centaines de mineurs qui viennent de recevoir un nouveau logement ». Le gérant de la coopérative continue : « j'ai participé aux visites d'appartement et j'ai compté 202 images de ce type dans 50 appartements ». Les coopératives ne peuvent rivaliser avec la production kitsch en raison des prix – les images kitsch seraient vendues à un « prix ridicule » (*Spottpreis*). Ne pouvant lutter sur le front des prix, le monde de l'art fait appel à la puissance publique pour contrer cette production au nom de l'éducation du peuple. « Il faut que le ministre de la culture prenne des

[672] HstA Dresden Rat des Bezirkes Dresden n°12611, Protokoll über den Erfahrungsaustausch der während der Erntezeit 1955 zum Studien-Aufenhalt in MTS oder LPG weilende Künstler.
[673] HstA Dresden Rat des Bezirkes Dresden n°11448, Antwort auf Presseveröffentlichung zur Diskussion um Kitsch und Schund (27.12.1956).
[674] BArch DR 1 n°8063, Verkaufsgenossenschaft Riesa an Ministerium für Kultur (15.03.1955).

dispositions contre le kitsch pour s'assurer que les décrets sur l'éducation du peuple soient bien respectés ».

Une véritable politique de lutte contre le kitsch n'est mise en place qu'au cours des années 1960. Le ministère de la culture demande alors de « vérifier dans les délais les plus brefs les permis de vente (*Gewerbeerlaubnis*) des entreprises qui produisent le kitsch »[675], ce qui annonce des fermetures prochaines. Le ministère met en place en 1962 une commission composée de deux fonctionnaires du ministère, d'un membre du SKH et d'un membre de l'Institut des arts appliqués. Le rôle de cette commission est de parcourir le pays et de visiter tous les magasins d'Etat pour examiner les œuvres qui y sont vendues. Le ministère veut que les mesures édictées au niveau central soient enfin effectivement appliquées. « Nous pouvons limiter la production de kitsch. Mais les mesures ne sont pas appliquées partout. Les organes d'Etat locaux par exemple continuent de donner des autorisations pour la production de kitsch sans chercher plus de renseignements »[676]. La captation et la réorientation de la demande solvable sont des objectifs explicites. « Il y a dans la population un vrai désir d'acquérir des images pour décorer les différentes pièces des appartements. Le problème est d'arriver à capter ces besoins de la bonne manière ». Derrière la prétention à éduquer le peuple, apparaît le désir d'éliminer des concurrents économiques et des circuits de distribution de l'art qui échappent au circuit légitime. La campagne contre le kitsch peut être dite victorieuse, dans la mesure où la production cesse progressivement au cours des années 1960.

Les campagnes contre le kitsch amorcées au début des années 1960 sont révélatrices du nouveau climat et de la distance parcourue depuis les années 1950. Un fonctionnaire du ministère de la culture note avec regret en 1963 que « les interminables discussions autour du kitsch ont remplacé le combat contre toutes les influences de la décadence de la bourgeoisie tardive et contre le formalisme »[677]. On peut en effet dire que les campagnes contre le kitsch ont supplanté les campagnes antiformalistes. Mais par là elles ont déplacé les enjeux. La passion antiformaliste se plaçait entièrement dans le cadre de la nouvelle économie de l'art où le seul mode de production envisagé était la commande ; la valeur de l'art n'était alors pas un problème et le travailleur était élevé au rang de commanditaire. La configuration dans laquelle s'inscrivent les luttes contre le kitsch est très différente : la vente y est reconnue comme un mode d'échange acceptable et le travailleur est surtout approché comme acheteur.

[675] BArch DR1 n°8009, Aktennotiz, Kitschbekämpfung (26.07.1966).
[676] Ibid.
[677] BArch DR 1 n°8009. Massnahmen des Ministeriums für Kultur gegen die Produktion und den Vertrieb von Kitsch- und Schunderzeugnissen auf dem Gebiet der bildenden und angewandte Kunst (octobre 1963).

Pratiques de consommation de l'art et groupes sociaux.

Ne se voyant plus offrir des images kitsch, la population se reporterait sur l'achat des œuvres proposées par les coopératives et les galeries. Mais comment être certain que ceux qui achetaient des œuvres kitsch achètent ensuite des œuvres légitimes ? L'essor des coopératives et galeries et le déclin de la production kitsch ne pourraient être qu'une simple coïncidence chronologique. Un examen plus attentif des différentes façons de consommer l'art permet de mieux aborder ce point.

La consommation d'art dans les milieux populaires à partir des années 1960.

Coopératives et galeries comprennent que la consommation d'art dans les milieux populaires se déroule dans certains lieux, à certains moments et dans un rapport particulier à l'art.

La question du lieu de la transaction est en effet essentielle. Les vendeurs de kitsch, tels qu'ils sont décrits dans les archives, faisaient du porte-à-porte et allaient vers les acheteurs potentiels. Les galeries et coopératives imitent ces démarches, probablement conscientes que pour de larges couches de la population se rendre dans une galerie est un comportement étranger. La vente d'art doit se faire en dehors des espaces de la galerie, qui resterait pour beaucoup un lieu consacré, intimidant, repoussant. C'est pourquoi les vendeurs développent les expositions itinérantes. Les vendeurs légitimes s'invitent également dans les fêtes organisées par le syndicat pour la population ouvrière, les « festivals de travailleurs », créés en 1959, et les « festivals d'entreprises » (*Betriebsfestspiel*), mis en place en 1970. Nous allons revenir très bientôt sur les premiers, mais les seconds ne doivent pas être négligés. Organisés non loin des lieux de travail, dans les maisons de la culture de l'entreprise, les 340 festivals d'entreprises recensés en 1970 auraient réuni un million de salariés[678]. Comme à leur habitude, les syndicalistes se plaignent du faible nombre de discussions politiques au moment de rédiger le rapport ; ils regrettent la place qu'occupent les ventes, condamnant ceux qui veulent « vendre la culture ». Mais ces ventes ne sont pas sans succès. Ainsi, dans la ville industrielle d'Eisenhüttenstadt, où la grande majorité de la population est ouvrière, la vente d'œuvres est une partie essentielle du festival. En 1974, « la librairie sur l'avenue Lénine a accueilli une exposition venue de la galerie de Francfort. La population s'est montrée très

[678] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°27268, Auszug aus der Einschätzung der Betriebsfestspiele 1970.

intéressée ; sans arrêt des personnes se tenaient devant la vitrine. De nombreux travailleurs sont entrés dans la librairie pour demander si telle ou telle œuvre pouvait être achetée »[679].

Si l'achat d'œuvres se fait dans un certain cadre, il se fait également à certains moments. L'un des moments les plus propices à l'achat est la *Jugendweihe*. La *Jugendweihe* est une fête pour les adolescents de 14 ans, l'équivalent laïc de la confirmation chrétienne. Elle est promue à partir de 1952 par les autorités socialistes pour briser l'encadrement de la jeunesse par les Eglises protestantes. Ce rite concerne 90% de la population dès les années 1960 et il s'accompagne de festivités, rapidement devenues populaires[680]. Or il est fréquent d'offrir à cette occasion une belle image, une gravure ou un dessin. La coopérative de Dresde le note dès 1955 : « nous ne devons pas oublier que c'est à l'occasion de la *Jugendweihe* que nous avons réussi à toucher un large public d'acheteurs et que nous avons vendu une série d'œuvres graphiques, qui avaient l'avantage d'avoir un prix réduit et des thèmes simples (paysages, animaux, etc) »[681].

Enfin les vendeurs d'art légitime misent avec succès sur la vente de reproductions d'œuvres connues. Les reproductions sont bien moins chères que les originaux et la consommation de ce type d'images témoigne d'un certain rapport à l'objet, dans lequel la possession d'une image unique et rare compte peu. La vente de reproductions ne doit pas être négligée dans l'essor économique des coopératives et des galeries. Les chiffres donnés par la comptabilité des coopératives en 1961 permettent de saisir la part importante des reproductions dans le chiffre d'affaires global[682]. À Halle, la vente d'originaux rapporte 14515 marks, celle de reproductions 11 700 marks. À Weimar, la vente des originaux représente 43 200 marks, celle des reproductions 30 700 marks.

Les modes légitimes de consommation d'art.

Cependant les efforts pour gagner la clientèle populaire ne doivent pas faire oublier que coopératives et galeries prospèrent essentiellement grâce aux achats des couches supérieures, qui respectent le rituel de se rendre dans une galerie. Des enquêtes réalisées dans les années 1970 auprès des acheteurs dans les galeries révèlent que l'immense majorité

[679] Archiv EKO n°2159, Einschätzung der 5.Betriebsfestspiel von der Kulturkommission der Betriebsgewerkschaftsleitung (25.07.1974).
[680] La *Jugendweihe* fait même preuve d'une étonnante persistance après 1989. Cf Marina Chauliac, « La Jugendweihe : continuités et changements d'un rite hérité de la RDA », *Revue française de science politique*, vol.53, n°3, 2003, p.383-408.
[681] BArch DR 1 n°8063, Rechenschaftsbericht zur Arbeit der Verkaufsgenossenschaft bildender Künstler in Dresden (1955).
[682] BArch DR 1 n°8057, Rechenschaftsbericht für die Verkaufsgenossenschaft « Kunst der Zeit » für das Jahre 1961.

d'entre eux se recrute, sans surprise, parmi les membres de l'*Intelligenz*. En 1977, une enquête est réalisée à Arkade, galerie du SKH sur l'avenue Karl Marx de Berlin-Est (fig.83)[683]. L'enquête est décidée par le directeur de la galerie, Klaus Werner, et réalisée par des étudiants en histoire de l'art de l'université Humboldt. Un questionnaire a été rempli par 220 personnes (sur les 1 168 visiteurs qui ont visité la galerie pendant huit jours à l'été 1977). La façon dont les chiffres sont répartis mérite d'être commentée. L'enquête distingue ceux qui viennent uniquement pour regarder (*Besucher*) et ceux qui viennent pour acheter (*Käufer*), nombre de visiteurs n'étant pas acheteurs, notamment parmi les étudiants, qui forment 26% des visiteurs et seulement 11% des acheteurs, mais dont on peut penser qu'ils sont de futurs acheteurs. C'est aussi le cas des employés et des enseignants, qui sont 12% des visiteurs, mais qui n'achètent pas. L'enquête offre ensuite une différenciation fine entre les membres de l'*Intelligenz* et distingue ingénieurs, artistes, médecins, scientifiques, qui fournissent les bataillons les plus importants d'acheteurs, respectivement 21%, 23%, 16% et 16%. La catégorie des travailleurs, qui ne rassemble que 7% des acheteurs, ne donne pas lieu à un même effort de différenciation. L'enquête est utilisée par Klaus Werner lors d'une conférence de critiques d'art du VBK pour analyser les motivations des acheteurs et pour mettre en avant le rôle moteur de l'*Intelligenz* dans le développement de l'art, nous reviendrons sur cette conférence.

De nombreuses questions restent en suspens autour de l'histoire de la consommation de l'art en RDA. Un point intéressant serait de saisir le passage entre consommations illégitimes et consommations légitimes. L'étude de la consommation d'art, qui a forgé ses instruments d'analyse grâce aux cas merveilleusement documentés du dix-septième siècle hollandais, a montré l'intérêt d'une étude de l'élasticité de la demande[684]. La part accordée aux dépenses artistiques légitimes devient-elle proportionnellement plus importante au fur et à mesure que la fortune augmente ? L'analyse de l'élasticité serait une manière de comprendre la perméabilité des frontières entre les groupes sociaux et notamment d'interroger le groupe des « employés » dont les comportements sont moins réguliers. Cependant les enquêtes

[683] Les chiffres sont donnés dans Klaus Werner, « Motivation und Schichtung von Käufergruppen » in Heiderlose Engelhardt, Gabriele Muschter, Helga Möbius et Ulrich Rudolph, *Funktionen und Wirkungsweisen der Kunst im Sozialismus : 3. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des Verbandes Bildender Künstler der DDR, Binz 27. März-30. März 1978 ; bearbeitetes Protokoll*, Berlin, 1978, 184 p. (p.123-128).
[684] Michael Montias, *Artists and artisans in Delft, a socio-economic study of the seventeenth century*, Princeton University Press, Princeton, 1982, 424 p.

portant sur les dépenses des ménages et sur les coefficients budgétaires ne font pas mention de la consommation d'œuvres artistiques à notre connaissance[685].

Achats et goûts artistiques.

Il serait tentant de passer d'une analyse des achats à une analyse du goût des acheteurs, mais le passage n'est pas sans poser problème. La coopérative de Dresde notait déjà en 1955 le décalage entre ce que l'acheteur souhaite acquérir et ce qu'il achète effectivement : « en discutant avec nos clients, nous avons compris que ce que nous proposons ne correspond pas véritablement à ce qu'ils cherchent. Et parce qu'ils ne trouvent pas ce qu'ils veulent, ils se replient sur d'autres thèmes, par exemple des paysages »[686]. Il y a donc une certaine souplesse du goût, qui s'adapte à ce qui est offert.

Et le paysage est certainement le genre qui profite au mieux de cette souplesse. Reprenons l'exemple des ventes à la galerie de Francfort sur l'Oder en 1978[687]. D'après le titre des œuvres, le paysage a une place prédominante parmi les œuvres vendues. 39% des tableaux sont des paysages du Brandebourg et de la RDA – paysages d'hiver, d'automne, de printemps, de la côte de la mer Baltique ou du fleuve Oder. 16% représentent des paysages des pays socialistes – campagnes de Mazurie, ville de Gdansk, côte de la Mer Noire, villages bulgares. 11% sont des scènes de construction et de chantiers, une forme de paysages urbains. Il reste peu de place pour les autres genres : 10% sont des nus, 6% des portraits, 5% portent des titres allégoriques, *Menace sur l'amour*, *Déchéance*, *Chaos*, *Le commencement* et *Paysage fantaisiste*. Enfin 3% sont des illustrations littéraires (notamment des *Brigands* de Schiller) et 1% des scènes militaires. On ne trouve aucun portrait de responsable politique, aucune scène historique et aucune nature morte non plus. Dans le commerce de l'art est-allemand, le paysage apparaît donc comme le point de rencontre qui satisfait chacun, alors qu'il n'est peut-être du goût d'aucun. Décoratif, pouvant rappeler aux acheteurs les images kitsch qui ont été bannies ou pouvant offrir aux artistes certaines marges d'expérimentations formelles, le paysage a l'avantage supplémentaire de pouvoir recevoir un vernis socialiste, il est censé faire aimer la patrie socialiste.

[685] Une enquête de 1965 de l'institut de recherche sur l'opinion à propos des comportements culturels des habitants de la ville de Sassnitz n'aborde par exemple pas la question. BArch SAPMO SED Abteilung Kultur DY 30 / IV A2/ 9.06 n°96, Vorläufiger Bericht über eine Befragung zum Thema « Freizeit » in der Stadt Sassnitz, 25.01.1965. Fragebogen ausgearbeitet vom Institut für Meinungsforschung.

[686] BArch DR 1, n°8063, Rechenschaftsbericht zur Arbeit der Verkaufsgenossenschaft bildender Künstler in Dresden (1955).

[687] AAdK VBK Frankfurt n°93, Exponatenliste Verkaufsausstellung Cottbus Februar/März 1978.

Mais la conclusion majeure, au sortir de cet examen des acheteurs d'art, est la forte propension à consommer de l'art, avec des nuances selon les groupes sociaux. Une explication possible à cet engouement réside peut-être dans l'accessibilité des images : la consommation d'œuvres d'art était en effet une consommation immédiate, à l'opposé des autres biens de consommation proposés en RDA, dont la consommation est différée, les consommateurs devant attendre un délai variable selon les biens pour les posséder.

La voie de Bitterfeld et la valorisation de l'art amateur.

Le mouvement des artistes amateurs ne reste pas étranger au processus de valorisation de l'art. L'histoire de la voie de Bitterfeld, lancée à la suite de la conférence de Bitterfeld en 1959, peut être en effet réinscrite dans l'histoire de la valeur économique de l'art.

La conférence de Bitterfeld et le renflouement du circuit économique amateur.

En avril 1959, une conférence entre écrivains de la maison d'édition de Saale à Bitterfeld est transformée en un rassemblement de plus de 500 artistes, syndicalistes et responsables de la politique culturelle[688]. La conférence est préparée par la garde rapprochée de Walter Ulbricht, Alfred Kurella en tête. Dans le discours fleuve qu'il tient alors, Ulbricht rappelle les « fondements de notre politique culturelle », la nécessité de « dépasser le fossé entre l'art et le peuple » et d'« unir l'art et la vie ». Il exhorte les artistes professionnels à travailler dans les entreprises et surtout encourage la population ouvrière à devenir artiste, « à s'élancer sur les sommets de la culture ». « Prends la plume, camarade ! La culture de la nation socialiste a besoin de toi ! » (*Greif zur Feder, Kumpel ! Die sozialistische Nationalkultur braucht dich !*) est le slogan de la voie de Bitterfeld.

Différentes lectures de la voie de Bitterfeld.

La voie de Bitterfeld est une politique culturelle aux diverses ramifications. La première dimension est proprement politique ; la voie de Bitterfeld est de ce point de vue une nouvelle étape dans la « lutte » des autorités contre les artistes. C'est une tentative supplémentaire pour mettre au pas les artistes récalcitrants et affirmer l'autorité du parti, une

[688] Une présentation de la voie de Bitterfeld est donnée dans Simone Barck et Stefanie Wahl (dir.), *Bitterfelder Nachlese. Ein Kulturpalast, seine Konferenzen und Wirkungen*, Dietz, Berlin, 2007, 288 p.

réaffirmation de la lutte contre le révisionnisme, amorcée en 1957 (ce regain d'antirévisionnisme est propre à la RDA et n'a pas d'équivalent dans les autres démocraties populaires[689]). Le pouvoir veut former par là des artistes proprement communistes, proches à la fois du peuple et du parti, et casser l'union entre les artistes et la bourgeoisie. Mais cette lecture accorde aux artistes une bien grande attention et oublie que les principaux destinataires de la conférence ne sont pas les artistes mais la population ouvrière.

Deuxièmement la voie de Bitterfeld peut être replacée au sein du vaste projet qui consiste à « développer la personnalité socialiste » et à créer « une communauté humaine socialiste ». Le projet, énoncé lors du cinquième congrès du SED en juillet 1958, trouve son expression dans les « dix commandements pour le nouvel homme socialiste » : aimer sa patrie, lutter contre toute forme d'exploitation, être discipliné au travail, vivre de façon convenable, etc. En favorisant la création collective, la voie de Bitterfeld doit ainsi promouvoir le passage « du moi au nous » (*vom ich zum wir*).

Troisièmement la voie de Bitterfeld participe à l'effort pour mobiliser la main d'œuvre et pour augmenter la production. Les activités culturelles des ouvriers doivent concourir au renforcement de la solidarité à l'intérieur des « brigades du travail socialiste », qui sont remises au goût du jour en 1959 précisément (cf. chapitre 7). Bien plus, la voie de Bitterfeld porte l'idée qu'un salarié qui développe des talents artistiques est un salarié plus créatif dans son travail et donc plus productif – ce qui offre des rapprochements inattendus avec des techniques de management développées au même moment à l'Ouest[690].

L'augmentation du nombre d'amateurs.

La voie de Bitterfeld appelle le plus souvent un constat d'échec dans l'historiographie et la seconde conférence de Bitterfeld, en 1964, est interprétée comme un chant du cygne. Les envolées d'Ulbricht n'auraient été que du verbiage sans conséquence ; seuls quelques artistes s'engageraient dans cette voie, avant d'abandonner rapidement leurs illusions (la lettre de l'écrivain Franz Fühmann au ministre de la culture de 1964 est le document qui doit apporter la preuve de cette perte des illusions[691]). Dès la deuxième partie des années 1960, la voie de Bitterfeld ne figure plus dans l'agenda de la politique culturelle, sans qu'il y ait une remise en

[689] Il apparaît que les Soviétiques ont regardé la voie de Bitterfeld avec suspicion et ont cherché à savoir quelles étaient les réactions réelles des artistes. Cf. Elke Scherstjanoi, « Moskauer Blicke auf den Bitterfelder Weg (1960-1964) » in *Deutschland Archiv* n°2, 2011, p.51-58 (http://www.bpb.de/themen/L2N3FS.html).

[690] Jutta Held, « Die Aktualität des Bitterfelder Weges » in Annette Tietenberg (dir.), *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument : Festschrift für Hans-Ernst Mittig*, Klinkhardt und Biermann, Munich, 1999, 311 p. (p.210-218).

[691] Elle est reproduite dans Matthias Judt (dir.), *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*, Bundeszentrale für politische Bildung, Links, Berlin, 1997, 639 p. (p.324).

cause officielle. Néanmoins elle a eu des effets réels : elle a permis une augmentation significative du nombre d'amateurs et elle a valorisé (symboliquement et économiquement) leurs créations.

La voie de Bitterfeld s'accompagne en effet d'une augmentation du nombre d'amateurs (le même phénomène a été établi pour le mouvement des ouvriers écrivains[692]). Le calcul du nombre de peintres amateurs en RDA est évidemment difficile, du fait des pressions politiques qui conduisent à une surestimation, mais aussi en raison de la nature de cette population (beaucoup d'amateurs fréquentent les cercles de façon irrégulière).

En 1969, la Maison Centrale pour le Travail Culturel dresse un bilan du nombre d'amateurs, à l'occasion du vingtième anniversaire de la RDA (fig.84)[693]. Elle recense alors 13 055 amateurs organisés dans les cercles (elle ne compte pas ceux qui travaillent en dehors des cercles). Les fonctionnaires de la Maison Centrale sont surtout intéressés à connaître la part des personnes travaillant dans les entreprises et celle des ouvriers à la production parmi les amateurs. Le pourcentage des ouvriers à la production par rapport à l'ensemble des amateurs est variable d'un district à un autre : alors qu'il est de 24,9% pour l'ensemble de la RDA, il atteint 35,6% dans le district de Halle et 31,1% dans le district de Karl-Marx-Stadt, qui profitent tous deux de la forte tradition d'art ouvriériste. Le pourcentage est de 27,3% dans le district de Berlin, de 21,9% dans le district de Leipzig et seulement de 17,4% dans le district de Dresde. La participation des ouvriers à la production au mouvement amateur n'est pas nulle. Le tableau montre également que le monde amateur recrute en grande partie de jeunes gens (les personnes de moins de 25 ans forment 37,7% des effectifs) et la colonne sur les adhésions nouvelles en 1969 suggère un important roulement d'une année sur l'autre.

En 1981, la même Maison Centrale recense à nouveau la population des amateurs[694]. Elle annonce alors l'existence de 3 024 collectifs répartis de la façon suivante : 1 041 sont implantés dans une entreprise du peuple, 68 dans une coopérative agricole, 581 dans une maison de la culture, 588 dans une administration étatique, 496 dans une organisation de masse, 172 dans une école ou une université et 78 sont « sans structure » (et il est précisé que le très grand nombre de cercles au sein de l'armée n'est pas pris en compte). Les 3 024 collectifs seraient fréquentés par 44 757 personnes. « À quoi il faut ajouter tous ceux qui travaillent seuls (*Einzelschaffende*), qui peuvent être occasionnellement soutenus par les

[692] Simone Barck et Dietrich Mühlberg, « Arbeiter-Bild und Klasseninszenierung in der DDR. Zur Geschichte einer ambivalenten Beziehung » in Peter Hübner, Christoph Klessmann et Klaus Tenfelde (dir.) *Arbeiter im Staatssozialismus. Ideologischer Anspruch und soziale Wirklichkeit*, Böhlau, Cologne, 2005, 515 p. (p.161-189).
[693] AAdK ZfK n°166.
[694] AAdK, ZfK n°565, Einschätzung der Verwirklichung der Hauptaufgaben des Fachgebietes bildnerisches Volkschaffen 1976 bis 1980 (12.02.81).

cercles. Il est impossible de connaître leur nombre exact. Mais ce groupe a également fortement augmenté dans les dernières années ». La part des ouvriers de production n'est pas calculée en 1981. Même si la réalité des chiffres donnés (13 055 amateurs en 1969 et 44 757 en 1981) reste invérifiable, ces statistiques donnent à voir une tendance durable à la hausse du nombre d'amateurs.

La valorisation symbolique du populaire.

La conférence de Bitterfeld opère, d'autre part, une valorisation des objets d'art « populaires », dont les effets se font sentir au moins jusqu'en 1989. La principale ambition de la voie de Bitterfeld est de mettre en valeur les productions artistiques des ouvriers et des amateurs. Un ouvriérisme général entoure la conférence. Le choix de la ville de Bitterfeld n'est pas fait au hasard, la conférence n'est pas organisée dans l'un des grands centres artistiques bourgeois, Leipzig, Dresde ou la ville voisine de Halle. La ville de 30 000 habitants entièrement tournée vers l'industrie chimique apparaît comme le fer de lance de la nouvelle culture socialiste.

La conférence réaffirme avec force que le socialisme ne peut se contenter d'un art pour le peuple, il doit davantage aspirer à un art par le peuple. Les orateurs à la conférence de Bitterfeld inscrivent leur action dans la tradition des ouvriers écrivains du dix-neuvième siècle, ce qui explique l'emploi du désuet « plume » dans le slogan « prends la plume, camarade ». La voie de Bitterfeld est interprétée par certains cadres dans un sens très combatif. De la même manière que le socialisme a dépossédé les industriels, les propriétaires terriens et les banquiers, la voie de Bitterfeld dépossède la bourgeoisie de son monopole sur la culture. Un membre de la section du SED de Leipzig parle de « lutte des classes dans le domaine de la culture »[695], afin de convaincre ses camarades de s'engager dans cette voie. Il radicalise par là ce qu'ont voulu les conférenciers, qui respectent la rhétorique de collaboration entre les couches sociales (et non de lutte entre les classes).

Des moyens matériels supplémentaires.

La voie de Bitterfeld s'est accompagnée d'une augmentation des moyens alloués au monde amateur. Elle injecte dans les rouages du monde amateur des moyens supplémentaires, gérés essentiellement par le syndicat et les entreprises. Dans les années 1950, l'activité des groupes d'amateurs dans les usines était encore une activité faite de bricolages et de

[695] Sta Leipzig, SED Bezirksleitung Leipzig n°IV/2/9/02/516, Probleme der Kulturarbeit die durch das 9.Plenum besonderen Bedeutung gewinnen (24.8.1960).

débrouilles – l'essentiel des moyens était consacré à la construction des maisons de la culture. À partir de 1959, les cercles ont les moyens d'acheter du matériel, des toiles, du papier et des presses. Un document trouvé dans les archives de la Maison Centrale du Travail Culturel montre en détail les dépenses d'un cercle d'amateurs dans le complexe industriel « 7 Octobre » du 1er janvier au 30 septembre 1976[696] : pinceaux, couleurs, papiers, toiles, lasure, coût d'entretien d'une presse, honoraires pour l'artiste professionnel qui dirige les cercles, coûts liés à un déplacement dans un musée. Soit une dépense totale de 10 913 marks, assumée par le fonds culturel.

Alors qu'après 1945 l'activité des amateurs a lieu, au mieux, dans l'une des pièces des maisons de la culture partagée avec d'autres utilisateurs, les amateurs disposent progressivement d'espaces plus grands. En 1976, la revue *Bildnerisches Volksschaffen* consacre une série d'articles aux ateliers des cercles d'amateurs[697]. À Berlin, le nombre d'ateliers pour amateurs serait passé de 27 à 90 dans les années 1960. L'article décrit par exemple le studio Otto Nagel dans le quartier de Friedrichshain à Berlin, construit en 1963 et financé par le conseil de district (fig.85). Pour les quelques trente amateurs qui le fréquentent, le studio Otto Nagel offre une salle de travail avec un podium où les modèles peuvent poser, un atelier pour l'impression en relief (*Hochdruckwerkstatt*) et un atelier pour l'impression en creux (*Tiefdruckwerkstatt*). Les espaces sont aussi utilisés par un cercle d'enfants et par le cercle de travail du textile. Le croquis ne manque pas de représenter les poêles (*Ofen*), qui chauffent chacune des pièces. Enfin, l'entré du studio offre un petit espace de galerie où les œuvres peuvent être exposées et vendues.

De nouvelles opportunités économiques pour les amateurs.

Enfin la voie de Bitterfeld ouvre de nouvelles opportunités économiques pour les amateurs. Tout d'abord elle lève une incertitude, celle qui pesait sur les commandes pour amateurs. En 1952, lors d'une conférence à propos de l'art amateur, un fonctionnaire de la culture fait part des griefs formulés par certains amateurs, à qui leur entreprise ne donne pas de commande[698]. Les commandes semblent être implicitement alors réservées aux professionnels. Or, dans les années 1960, il est fait mention de commandes pour amateurs. Le

[696] AAdK VBK Berlin n°148, Rechenschaftslegung und Finanzabrechnung der zentralen AG « bildnerisches Volkschaffens » (septembre 1976).
[697] Knut Lirchau, « Studio Otto Nagel Berlin-Friedrichhains » in *Bildnerisches Volksschaffen*, n°6, 1976, p.225-228.
[698] AAdK ZfK n°194, Arbeitstagung auf dem Gebiete der angewandten und bildenden Kunst - durchgeführt vom Zentralhaus für Laienkunst in Leipzig. (15.02.1952).

plan de travail du cercle du chantier naval de Stralsund en 1963[699] évoque par exemple la réalisation de commandes pour une crèche et pour la municipalité de Stralsund (ainsi que des dons aux chantiers navals, qui sont un appel à des commandes à venir). La forme des contrats pour amateurs est différente des contrats pour professionnels[700] : aucun partenaire social n'y figure, la classe ouvrière n'ayant plus besoin d'être partenaire puisqu'elle est elle-même productrice de l'art. L'échelonnement des paiements n'est pas maintenu. Le bénéfice réalisé à cette occasion revient au cercle et lui permet d'acquérir du matériel supplémentaire ou de financer des déplacements.

D'autre part, à la suite de la conférence de Bitterfeld, les œuvres des amateurs font l'objet d'achats et de transactions. Le FDGB est l'un des acheteurs les plus réguliers. La section du FDGB d'Erfurt achète en 1965 à un tractoriste une huile sur toile pour 400 marks, à une femme au foyer le portrait d'un apprenti pour 300 marks, à un imprimeur une gouache représentant une ferme bulgare pour 180 marks, à un photographe retoucheur un dessin de la côte de Crimée à 150 marks[701]. Pour l'ensemble de l'année 1971, le FDGB de Berlin achète auprès des amateurs pour 37 764 marks[702]. Les sommes versées par le FDGB sont plus importantes certaines années, comme en 1969 et en 1979, les vingtième et trentième anniversaires de la fondation de la RDA, ou en 1970, le centième anniversaire de la naissance de Lénine. La liste des œuvres acquises en 1971 à Berlin témoigne du grand nombre d'amateurs concernés par les achats. Certes certains cercles sont nettement privilégiés, au premier rang le centre d'arts graphiques de Pankow, dont les œuvres de propagande (portraits d'ouvriers, portraits de Lénine et autres appels à la solidarité avec le Vietnam) ont dû séduire les acheteurs du syndicat. Mais les œuvres d'amateurs et de cercles moins partisans sont aussi achetées.

Les musées sont des acheteurs plus irréguliers que le syndicat. Et la décision d'acheter des œuvres de non-professionnels varie d'un musée à un autre. Le musée de Dresde par exemple ouvre sa collection à l'art amateur en 1969, avant de la refermer en 1981[703]. À l'inverse le musée Junge Kunst de Francfort sur l'Oder fait preuve d'une grande constance dans le soutien financier à l'art amateur. Le livre de compte, qui s'y trouve encore

[699] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°8468, Arbeitsplan für den Zeichnen und Malzirkel der Volkswerft Stralsund für das Jahr 1963.
[700] Un contrat modèle se trouve dans AAdK ZfK n°696, Fördervertrag im künstlerischen Volksschaffen (sans date).
[701] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34, n°8467, Ankauf von Werken des Haberman-Zirkels in Erfurt (16.9.65).
[702] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°9506, Zugänge an Werken der bildende Kunst aus Ankäufen (1971).
[703] AAdK ZfK n°753, Staatliche Kunstsammlung Dresden an das Bezirkskabinett für Kulturarbeit (22.04.1981).

aujourd'hui[704], témoigne d'acquisitions annuelles depuis sa création en 1965, ce qui laisse penser qu'une somme était chaque année allouée à l'achat d'images d'amateurs.

La question du prix lors des festivals des travailleurs.

Les amateurs peuvent également vendre à des particuliers. À Leipzig s'ouvre ainsi en 1979 une « petite galerie de la création artistique des amateurs », qui s'enorgueillit de douze expositions par an de collectifs ou d'amateurs seuls[705]. Mais l'éventualité de la vente à des particuliers et le prix des œuvres sont débattus depuis 1959, à l'occasion des festivals des travailleurs (*Arbeiterfestspiele*).

Une fête populaire.

Les festivals des travailleurs, institués en 1959, se déroulent chaque année dans une ville est-allemande ; à partir de 1972, ils ont lieu tous les deux ans. Ils proposent concerts, spectacles de danse ou de cabaret, ballets, pièces de théâtre, défilés de mode, expositions, fanfares, lectures de poèmes, projections de films, spectacles de marionnette. Les chiffres officiels donnent un grand nombre de visiteurs et d'artistes. Déjà en 1960, lors du festival de Karl-Marx-Stadt, sont comptabilisés 1 200 000 visiteurs et 25 000 artistes amateurs. Le nombre de visiteurs chute à 415 000 à Cottbus en 1963, mais il remonte à 1 650 000 visiteurs avec 15 000 amateurs à Erfurt en 1974[706]. Si les chiffres sont difficilement vérifiables, il est néanmoins certain que les festivals rassemblent des foules importantes et mobilisent essentiellement les milieux populaires, qui se déplacent chaque année dans une nouvelle ville de l'Allemagne de l'Est. Une des originalités du festival des travailleurs est sa manière de juxtaposer des formes d'art généralement séparées, du « grand » art (théâtre, exposition d'arts plastiques) à l'art « populaire » (cinéma, danses folkloriques, fanfares).

Le lancement des festivals ouvriers est concomitant de la conférence de Bitterfeld, mais il a sa propre origine. C'est le syndicat qui en l'initiateur, et non le parti. Dès août 1958, le FDGB décide de la mise en place des festivals des travailleurs. La justification est d'ordre géopolitique. En effet depuis 1949, en RFA, les « festivals de la Ruhr » se tiennent à Recklingshausen pour toute la population ouvrière allemande – des délégués est-allemands y

[704] Je remercie Mr. Armin Hauer du musée Junge Kunst de m'avoir donné accès aux livres de compte.
[705] AAdK ZfK n°569, Konzeption zur Realisierung der Ausstellung Vorhaben des bildnerischen Volksschaffens für die Jahr 1979 bis 1985 (28.03.1979).
[706] Christoph Klessmann, *Arbeiter im « Arbeiterstaat » DDR. Deutsche Traditionen, sowjetisches Modell, westdeutsches Magnetfeld (1945 bis 1971),* Dietz, Bonn, 2007, 892 p. (p.446).

ont participé jusqu'en 1958. À cette date, tandis que les deux Allemagne s'éloignent l'une de l'autre, les syndicalistes est-allemands décrètent que « les festivals de la Ruhr prennent de plus en plus un tournant bourgeois et ne correspondent plus aux traditions progressistes du mouvement culturel ouvrier. Le FDGB a donc choisi de créer un contre événement (*Gegenstück*) et d'apporter ainsi la preuve que la construction du socialisme dans le cadre de l'Etat des Ouvriers et des Paysans a permis le développement des forces culturelles les plus puissantes et les plus créatrices »[707].

Les organisateurs du syndicat et les prix.

Dès la conception des festivals des travailleurs en RDA, les transactions économiques autour des images d'amateurs soulèvent questions, doutes et réticences. Les achats par le syndicat ne sont pas discutés (et le syndicat achète beaucoup à cette occasion – lors du sixième festival à Gera en 1964, le FDGB achète par exemple pour 2 201 marks[708]). De même la vente d'artistes professionnels est acceptée (coopératives et galeries s'invitent régulièrement dans les festivals comme nous l'avons dit). C'est la vente à des particuliers d'œuvres réalisées par des amateurs qui suscite les interrogations.

Les archives donnent à lire la division des organisateurs sur la question. Certains estiment que l'art amateur doit rester étranger aux considérations économiques. En 1969, selon un fonctionnaire de la Maison Centrale pour le Travail Culturel : « à mon avis, notre but ne doit pas être la vente des travaux des amateurs. La vente incombe aux membres du VBK et les amateurs travaillent plus ou moins dans leur temps libre et non pas pour un consommateur »[709]. Que les amateurs n'aient pas d'intérêts matériels est une idée récurrente, on l'entend à nouveau lors d'une réunion de responsables du mouvement amateur à Neubrandenburg en 1975. « L'artiste amateur ne subit pas les contraintes économiques, il ne court aucun risque matériel (…). Il peut donc être particulièrement attentif au processus de création et se concentrer uniquement sur ce qui enrichit sa personnalité »[710].

Mais d'autres organisateurs n'ont pas les mêmes réserves. Lors du premier festival de 1959, il est stipulé que « les possibilités de vente d'œuvres graphiques des amateurs de bonne qualité doivent être systématiquement examinées »[711]. L'argument avancé est le faible prix

[707] AAdK ZfK n°508, FDGB Bundesvorstand an den direktor des ZfK, 9.8.58.
[708] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°9506, Ankäufe von Kunstwerken aus dem Jahre 1964.
[709] AAdK ZfK n°519, Bericht über Vorbereiten der Ausstellung in Karl-Marx-Stadt (17.03.1969).
[710] StA Leizpig VBK Leipzig n°173, Fachtagung des bildnerischen Volksschaffens, Neubrandenburg, (Januar 1975).
[711] AAdK ZfK n°508, « die Arbeiterfestspiele in der DDR – Ein Beitrag zur Entwicklung der sozialistischen Deutschen Nationalkultur » (1959).

des œuvres vendues par les amateurs ; elles peuvent donc être acquises par toutes les couches sociales, même les plus modestes : « grâce aux ventes à l'intérieur des expositions, les visiteurs ont eu la possibilité d'acquérir des œuvres d'art pour leur appartement ».

Le débat n'est tranché par aucune directive, chaque année la question se pose de nouveau à la section locale du FDGB chargée d'organiser le festival. À propos du festival ouvrier de Karl-Marx-Stadt de 1969, un fonctionnaire de la Maison Centrale pour le Travail Culturel écrit « avoir été surpris d'apprendre que des amateurs ont vendu des œuvres pendant le festival. Il faudrait établir très précisément qui fixe les prix des peintures et des œuvres graphiques et qui se charge de la vente. Il n'y avait que des accords oraux avec le centre des dépôts (*Zentrum Warenhaus*) de Karl-Marx-Stadt, mais on ne savait même pas si une commission devait être prélevée »[712].

Les amateurs et le prix de leur création.

Les festivals étaient l'une des principales occasions offertes aux amateurs de montrer leur création à un public national. Il est difficile de saisir leurs opinions et leurs motivations et il n'y a pas de raison de postuler plus d'unité entre eux qu'entre les organisateurs. Néanmoins une majorité semble approuver la vente des images. Chaque année, les organisateurs sont surpris par le grand nombre d'objets envoyés au festival des travailleurs, afin d'être exposés et vendus. Pour le douzième festival à Rostock en 1970, les organisateurs ne reçoivent pas moins de 20 000 objets[713]. Les amateurs ne semblent pas vouloir créer seulement pour eux, ils veulent aussi s'adresser à un consommateur. Les archives du FDGB ont laissé un courrier abondant d'amateurs qui demandent le versement de l'argent lié à la vente. Une artiste réclame ainsi les 1 000 marks qu'elle doit recevoir à la suite des ventes conclues pendant un festival des travailleurs[714]. L'attribution d'un prix aux images semble donc bien rencontrer l'assentiment de la base.

L'exposition d'amateurs *Les cercles se présentent* à Leipzig en 1976 témoigne des habitudes acquises depuis la conférence de Bitterfeld au cours des différents festivals[715]. Pour chaque œuvre exposée, les organisateurs demandent aux amateurs de remplir un formulaire avec leur nom, adresse, profession, le nom du cercle auquel ils appartiennent et la valeur de l'œuvre, à savoir la valeur d'assurance et, dans le cas où l'œuvre peut être vendue, le prix de

[712] AAdK ZfK n°519, Bericht über Vorbereiten « Kunst im Heim » Karl-Marx-Stadt (1969).
[713] AAdK ZfK n°520, Analyse der Ausstellung des bildnerischen Volkschaffens in Rostock zu dem 12. Arbeiterfestspiel (1970).
[714] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°6964, Inge Wehle an FDGB BV (16.6.1960).
[715] StA Leipzig, VBK Leipzig n°210, Anmeldung zur « Austellung : Zirkel stellen sich vor, die im Juli/August 1976 in Leipziginformation stattfinden wird.

vente. Or tous les amateurs donnent un prix aux œuvres, valeur d'assurance et prix de vente étant, à quelques exceptions près, identiques. 96 formulaires se trouvent aujourd'hui dans les archives pour des objets d'une valeur totale de 47 030 marks. Le profit que chaque amateur pouvait attendre n'est pas négligeable, surtout pour les plus modestes. Pour un mécanicien, dont le revenu mensuel doit être entre 600 et 800 marks, la vente d'un tableau à 400 marks est un réel gain. Une femme au foyer propose une huile sur toile de 800 marks, un enseignant trois eaux-fortes à 30, 40 et 25 marks et deux huiles sur toile à 300 marks chacune, un ingénieur un dessin de 100 marks, un mécanicien propose quatre œuvres de 450, 400, 50 et 50 marks, un retraité deux dessins à 300 marks pièce, etc. Il n'est pas possible d'établir une corrélation entre le niveau des prix fixés et la profession de l'amateur et sa position sociale. Les amateurs exercent ainsi l'acte souverain de donner un prix, qui les rapproche des professionnels et marque la pleine possession de l'art. Comme les professionnels, ils payent d'ailleurs un impôt sur chaque vente, 20% de la somme.

La différence est frappante avec ce qui est décrit pour les amateurs dans le monde capitaliste, connu par exemple dans le cas français par des enquêtes sociologiques[716]. Les enquêtes montrent que, dans ce contexte, la plupart des amateurs mettent un point d'honneur à ne pas vendre, ils veulent ainsi se distinguer des professionnels qui seraient obligés de vivre de leur art. Lorsqu'il y a transaction, les amateurs dénient au prix toute signification, ils le réduisent au coût de production et le profit réalisé n'est pas intégré dans le budget de l'artiste amateur, mais dépensé lors d'une occasion exceptionnelle. Les différentes attitudes des amateurs face au prix dans le monde capitaliste et socialiste peuvent s'expliquer par les différentes configurations sociales dans lesquelles les amateurs sont engagés. À l'Ouest du rideau de fer, le déni de valeur est une autojustification, une nécessité faite vertu devant un art que tout concourt à définir comme sans valeur. À l'Est du rideau de fer à l'inverse, le discours de valorisation des œuvres populaires autorise les amateurs à avoir la prétention de vendre. C'est ici qu'apparaît le principal apport de la voie de Bitterfeld, la valorisation économique d'objets sinon privés de valeur du fait de leur origine.

Une grille des prix pour l'art amateur.

L'aboutissement de cette évolution est l'élaboration en 1979 d'une grille de prix pour les œuvres des amateurs[717]. Dès 1967, à la suite du festival des travailleurs à Potsdam, les

[716] Hubert Cukrowicz, « Le prix du beau », in *Genèses*, n°36, 1999, p.35-53 ; Isabelle de Lajarte, *Les peintres amateurs : étude sociologique*, l'Harmatthan, Paris, 1991, 201 p.
[717] Un exemplaire a été trouvé dans AAdK ZfK n°796.

organisateurs notent que « les amateurs ont émis le souhait d'avoir un règlement sur les honoraires, afin d'avoir un système de valeur homogène »[718]. Le ministère de la culture répond à ce souhait en 1980 par « l'arrêt (*Anordnung*) pour la promotion de l'art amateur, à travers l'attribution de commandes, l'acquisition d'œuvres et leur utilisation »[719]. Le prix doit être déterminé « par la qualité artistique, par la pénibilité du travail effectué et par l'examen des études et des esquisses nécessaires à la réalisation ». L'arrêt fixe des prix maximums et non des prix minimums, 800 marks pour une peinture de 100 cm par 100 cm, 1 900 marks pour une peinture de 200 par 200, 500 marks pour des dessins. Cet arrêt a plusieurs particularités par rapport aux directives sur les honoraires des professionnels. Il rétablit une valeur plus importante pour les commandes que pour les ventes, alors que la différence avait été annulée pour les professionnels en 1971 comme nous l'avons vu. Il ne fait pas de distinction entre l'importance politique des œuvres, le simple fait que des travailleurs se fassent producteurs d'art étant déjà un acte politique de première importance. L'arrêt marque donc l'aboutissement du processus de valorisation de l'art amateur, amorcé avec la conférence de Bitterfeld. Ce processus n'avait pas été prévu par la conférence de 1959, qui se cantonne aux grandes déclarations de politiques culturelles, il en est une conséquence inattendue, mais néanmoins durable.

La valeur ajoutée du commerce international de l'art.

Jusqu'à la fin des années 1950, les ventes et achats à l'extérieur portent sur un nombre réduit d'œuvres jugées emblématiques des débats politiques et esthétiques du moment, ce que nous avions vu à travers l'exemple du tableau de Guttuso acheté par l'Académie des Arts en 1949 (fig.30). La multiplication des transactions avec l'étranger à partir des années 1960 change la donne : les échanges internationaux participent alors à la production de la valeur de l'art.

Les échanges avec l'Ouest deviennent particulièrement difficiles avec la construction du mur en août 1961 et la fermeture de la frontière ; c'est dans le cadre des transactions réglementées et supervisées par le ministère de la culture qu'ils se développent dans les années 1970 et surtout dans les années 1980 (nous y reviendrons dans le chapitre 8). Ici nous

[718] AAdK ZfK n°517, Abschlussbericht über Ereignisse des Einsatzes des zentralen Kabinetts der besten Erfahrungen in der Konsultationsstelle für Kulturarbeit der 8.AFS in Potsdam (24.10.1966).
[719] AAdK VBK Leipzig n°204, Zur Anordnung zur Förderung des bildnerischen volksschaffens durch die Vergabe gesellschaftlicher Aufträge zur Schaffung von Werken, ihren Erwerb und ihre Nutzung vom 01.12.1979.

voudrions nous intéresser à un aspect moins connu, les transactions avec les démocraties populaires dans les années 1960 et 1970, et interroger une idée reçue de l'historiographie, qui tient ces échanges pour négligeables[720].

Les circuits de ventes et d'achats à l'intérieur du bloc.

Au début des années 1960, les transactions avec l'étranger restent exceptionnelles et idéologiquement orientées. Les achats consécutifs à l'ouverture de la section sur l'art socialiste contemporain au musée de Dresde en témoignent. Ils sont réalisés par le directeur du musée, Max Seydewitz, qui ne vient pas du monde de l'art mais est un homme de parti. Pour acheter les œuvres, il parcourt l'Europe de l'Est, il explique à la direction du parti de Dresde son périple[721]. Il se rend tout d'abord à Sofia, où il demande à un peintre bulgare de refaire une version d'une scène d'exécution qui lui paraît particulièrement intéressante[722]. Il passe à son retour par Budapest, puis Prague. À Budapest, il achète pour 3 000 marks un buste de Lumumba réalisé par l'artiste lauréat du prix Kossuth ; Seydewitz a, dit-il, durement négocié pour obtenir que l'œuvre soit payable en monnaie est-allemande. À Prague, il achète un portrait de Marx et une scène de brigade agricole. Seydewitz ne précise pas comment il a rencontré les artistes, mais de toute évidence ce sont les autorités de chaque ville, parti et administration, qui l'ont orienté vers ces artistes à son arrivée.

Au cours des années 1960, l'importation et l'exportation d'œuvres deviennent des pratiques plus banalisées. Les expositions envoyées en dehors des frontières s'accompagnent de façon quasi-systématique de ventes. Les archives du VBK de Halle par exemple livrent les détails de l'organisation d'une exposition en Bulgarie de cinq jeunes artistes est-allemands encore peu connus en 1972[723]. Les cinq peintres déterminent quelles œuvres peuvent être vendues et fixent les prix. La gamme des prix est très large, d'une lithographie à 40 marks jusqu'à des peintures de grande taille à 2 800 marks. Les cinq artistes peuvent respectivement espérer un gain de 2 780, 7 900, 9 100, 9 730 et 13 700 marks.

Les échanges s'institutionnalisent et s'inscrivent dans le cadre des partenariats officiels entre municipalités, chaque ville allemande étant jumelée avec des villes de l'Est (et

[720] Christian Saehrendt y consacre par exemple quelques lignes seulement et présente ces échanges comme un « second choix » par rapport aux véritables échanges que seraient ceux avec l'Ouest. Cf. Christian Saehrendt, *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation. Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der auswärtigen Kulturpolitik der DDR*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2009, 198 p.

[721] HStA Dresden SED Bezirksleitung Dresden, n°060, Erläuterung zum Vorschlag der Einrichtung einer Abteilung « sozialistische Meister » in der Gemäldegalerie Neue Meister (19.01.1962).

[722] HStA 11867 SED Bezirksleitung Dresden, n°060, Bericht über die Reise nach Sofia anlässlich der Eröffnung der Ausstellung der Dresdner Gemäldegalerie Neue Meister.

[723] AAdK VBK Halle n°5, VBK Halle an die Bezirksleitung Halle der SED (25.10.1962).

parfois avec des municipalités communistes d'Europe de l'Ouest également). Leipzig est ainsi jumelée avec Kiev, Cracovie, Brno et Plovdiv. Une ville moyenne comme Gera l'est avec Skierniecie (entre Lodz et Varsovie), Plzen (à l'Ouest de la Tchécoslovaquie), Rostow et Aubervilliers. Le partenariat entre Dresde et Leningrad est très fécond sur le plan artistique, il va jusqu'à la signature en 1971 d'un accord entre les sections locales des unions des artistes respectives, prévoyant un plan quinquennal de visites, d'achats réciproques et d'expositions communes[724]. La section du VBK de Dresde dépense la même énergie à établir des contacts étroits avec la ville partenaire polonaise, Wroclaw[725].

Les artistes sont parfois chargés de démarcher à l'étranger. Le président du VBK Willi Sitte encourage ainsi en 1979 la section du VBK de Magdeburg à s'investir pleinement dans les relations avec Gorki, aujourd'hui Nijni Novgorod, ville sur la Volga à l'Est de Moscou[726]. « Il y a de très bonnes relations communales entre Magdeburg et Gorki. Nous devons profiter de ce climat pour établir cette année des contacts durables, en particulier lors de la petite exposition que vont faire quelques peintres à Gorki. Nous pouvons alors donner une invitation « privée » à des peintres soviétiques de Gorki. Des artistes de Magdeburg pourraient peindre des paysages de la Volga, et des artistes de Gorki des paysages de l'Elbe. L'invitation « privée » serait un cheval de Troie et permettrait peut-être d'influencer l'union des artistes soviétiques qui est encore hésitante ». À la fin des années 1970, tout laisse à penser qu'il y a bien un intérêt, politique et économique, à voyager et vendre à l'Est.

La RDA n'entretient pas avec chaque pays frère des relations de même intensité. Les documents consultés ne nous permettent pas de chiffrer la répartition des transactions économiques. Mais le nombre de délégations envoyées dans les pays donnent une indication, échanges de délégations et transactions allant souvent de pair. Un document datant de 1973 affirme ainsi que 14 délégations de 62 personnes partent pour l'URSS, 6 délégations de 18 personnes pour la Hongrie, 2 délégations de 16 personnes pour la Bulgarie, 7 délégations de 11 personnes pour la Pologne, 3 délégations de 11 personnes pour la Roumanie[727]. L'URSS reste donc de loin la destination privilégiée des délégations, sur l'ensemble de la période.

[724] AAdK VBK Dresden n°70, Unterlagen zur Gemeinschaftsausstellung Leningrader und Dresdner Künstler « brüderlich verbunden », 1971-1976.
[725] Ibid., Freundschaftsvertrag zwischen Dresden und Wojewodschaft Wroclaw (1972).
[726] AAdK VBK ZV n°181, Zum Gespräch des VBK Präsidenten Willi Sitte mit dem Oberbürgermeister Magdeburgs Herzig am 23.02.1979.
[727] AAdK VBK Dresden n°70, Vorschläge für die Delegierungen zu Studienreisen auf Grund der Vereinbarungen mit den Künstlerverbänden der sozialistischen Länder (1973).

Regards sur l'organisation économique des pays frères.

Lorsqu'ils voyagent, les artistes non seulement exposent et vendent des œuvres mais aussi observent et commentent l'organisation économique des pays frères. Dans les rapports qu'ils écrivent à leur retour, on peut ainsi lire ce qui a retenu leur attention (on peut aussi se rendre compte à quel point ils sont mal informés sur ce qui se passe à l'extérieur, y compris en URSS). Ces rapports, envoyés à la direction du VBK et potentiellement au SED, sont obligés de composer avec l'impératif de l'amitié entre les peuples socialistes et se complaisent parfois dans les compliments adressés aux voisins socialistes. Mais ces éloges ne sont pas innocents, ils sont souvent autant de critiques à peine voilées de la situation en RDA. La curiosité pour ce qui se passe à l'étranger et l'utilisation d'exemples étrangers à des fins internes sont donc indissociables. Nous avons retenus trois rapports, l'un de 1963 au sujet de la Hongrie, l'autre de 1971 sur l'URSS et le dernier de 1973 sur la Bulgarie.

Dans le premier rapport[728], après une rapide description de la situation idyllique des artistes à Budapest où tous disposeraient de leur propre atelier, l'artiste observateur s'attarde sur l'organisation du commerce extérieur. « Pendant mon séjour à Budapest, je me suis rendu dans l'entreprise Artex, spécialisée dans le commerce extérieur des objets d'art (…). Le prix est fixé par un jury, qui demande ensuite l'approbation à Artex et à l'artiste (…). Il y a deux cas de figures pour les objets d'art prévus à l'exportation. Quand l'objet est exporté dans le monde socialiste, sa qualité artistique doit être reconnue par un jury. Si l'objet part pour le monde capitaliste, il n'y a aucun jury ; on produit et vend ce que le client étranger souhaite ». Prudemment l'artiste ne dit pas ce qu'il pense de ces pratiques marchandes, il ne dit pas s'il faut imiter ou au contraire condamner une telle organisation, mais il tient à la faire connaître au VBK.

Le deuxième rapport est écrit par un artiste de Dresde parti à Leningrad dans le cadre du jumelage entre les deux villes[729]. L'apologie du système soviétique laisse entendre de nombreuses critiques quant à la situation en RDA. Selon ce rapport, 97% des 1 400 peintres de Leningrad auraient un atelier en bon état et des presses de bonne qualité, qui seraient laissées à leur entière disposition. Les artistes qui gèrent l'union des artistes recevraient un salaire fixe pour leur travail de secrétariat. La maison d'édition *Aurora* possèderait un vrai savoir-faire en matière de reproduction d'images. Mais, à côté de ces critiques indirectes, le rapport décrit le système de l'art en Union Soviétique, notamment les circuits de distribution des œuvres d'art. « Il y a un vaste réseau d'agents dans tout le pays qui s'assurent de trouver

[728] BArch DR 1 n°8009, Zu Fragen des staatlichen Kunsthandels (30. 11.1963).
[729] AAdK VBK Dresden n°70, Bericht von meiner Reise nach Leningrad vom 7.9.-17.9.1971.

des débouchés (*Absatz*) à la production artistique. Sur la perspective Nevski, il y a plusieurs magasins, qui vendent toutes sortes d'objets d'art à des prix qui sont tout à fait normaux selon nos critères ». L'artiste tient à donner l'échelle des valeurs, des salaires et des prix en URSS, le rapport au VBK ayant aussi pour utilité d'informer de la situation générale à l'étranger. « Les prix des œuvres contemporaines et des œuvres anciennes sont similaires et sont plutôt élevés. Un professeur gagne 100 roubles, un assistant en histoire de l'art 100 roubles, un chauffeur de taxi 100 roubles, un pensionnaire de guerre de 55 ans 70 roubles. Afin d'avoir une échelle de prix, rappelons qu'un ticket de bus coûte 4 kopecks, un petit-déjeuner 60 kopecks, un déjeuner 1,5 rouble ».

Le troisième rapport, écrit après un voyage en Bulgarie en 1973, s'intéresse à l'organisation institutionnelle des arts dans ce pays. L'union des artistes aurait des prérogatives plus étendues en Bulgarie. « L'union organise à la fois la production et la vente. Tout lui est subordonné, des usines qui produisent le matériel artistique jusqu'au commerce de l'art »[730]. La différence est notable avec la RDA, où le commerce est aux mains du ministère de la culture et des conseils de district et non aux mains du VBK. Le rapport se termine sur les questions matérielles. « Nous avons également pu constater que toutes les images sont peintes sur toile et que ceux qui veulent faire des œuvres graphiques disposent d'un papier de bonne qualité », si bien que l'artiste achète une grande quantité de matériel à Sofia afin de le ramener en RDA.

Les rencontres internationales dans le bloc et en RDA.

En 1958, s'ouvre à Moscou une grande exposition d'un type nouveau, l'exposition de l'art des pays socialistes ; c'est la première fois que des représentants de chacun des pays socialistes sont réunis au sein d'une même exposition[731]. Elle sonne le lancement d'une série de rencontres internationales entre les pays frères. Citons, parmi les événements réguliers, la triennale des arts graphiques à Cracovie, mise en place en 1964, la biennale des arts appliqués à Brno (1964), la biennale du livre d'illustration à Jablonec (1965), la biennale de la peinture des pays socialistes à Szczecin (1967), la triennale de la peinture réaliste à Sofia (1973), la biennale des œuvres graphiques à Varna en Bulgarie ou encore les rencontres internationales de peintres à Nyiregyhaza (à l'Est de la Hongrie, à proximité des frontières avec la Tchécoslovaquie, l'Ukraine et la Roumanie). La participation à ces événements est décidée

[730] AAdK VBK ZV n°281, Reisebericht einer Delegation des VBK DDR nach Bulgarien (23.01.1973).
[731] Susan E. Reid, « The Exhibition *Art of Socialist Countries* Moscow 1958-9, and the Contemporary Style of Painting », *in* David Crowley et Susan E. Reid (dir.), *Style and socialism. Modernity and material culture in post-war Eastern Europe*, Berg, Oxford, 2000, 213 p. (p.101-133).

par le VBK et les artistes sont souvent demandeurs. En 1987, un artiste envoie une requête au VBK, car il veut savoir pourquoi il n'a pas été invité à la triennale de la peinture réaliste à Sofia et à la biennale de la peinture des pays socialistes à Szczecin. L'artiste somme le VBK d'expliquer « comment est décidé qui peut alors exposer et dans quels festivals nous sommes envoyés »[732].

La RDA accueille sur son territoire deux grandes foires internationales, l'Intergrafik à Berlin-Est et la biennale des pays de la mer Baltique à Rostock[733], toutes deux mises en place en 1965[734]. Ces deux événements ont beaucoup en commun. Tout d'abord ils font venir un nombre considérable d'œuvres et d'artistes. La biennale de Rostock accueille tous les deux ans près de 400 artistes, l'Intergrafik de 1979 réunit 1 600 œuvres réalisées par 615 artistes de 54 pays différents (tous ne viennent pas à Berlin)[735]. Les listes de participants font voir des artistes plus ou moins connus et qui viennent à la conférence à divers titres, certains envoyés par les partis communistes de leur pays, d'autres par les gouvernements de leur pays, d'autres enfin grâce à des contacts personnels. Le deuxième point commun entre les deux foires concerne la grande prudence politique qui les entoure. Lors du premier Intergrafik de 1965, la cellule du parti discute des sujets qui pourront être alors abordés et décide finalement que tout ce qui peut fâcher doit être passé sous silence[736]. Doivent ainsi être tus la conférence de Bitterfeld et son ouvriérisme tapageur, ainsi que les allusions aux livres polémiques, *Le Réalisme sans rivage* du Français Roger Garaudy et *Kunst und Koexistenz* de l'Autrichien Ernst Fischer (deux ans plus tôt, en 1963, les deux ont provoqué un tollé lors de la conférence Kafka à Liblice, près de Prague). La cellule du parti conseille même d'éviter le mot de réalisme, au profit du terme plus neutre d'« art engagé ». L'Intergrafik doit se contenter de se placer sous le signe de l'opposition à « la politique nucléaire du gouvernement de Bonn ». Seule Lea Grundig* défend l'idée d'un débat de fond pendant l'Intergrafik. « Nous devons affirmer ouvertement notre opinion politique, sans toutefois donner des leçons et montrer du doigt. Nous pouvons simplement dire en tant que personne ce que nous pensons. Le but de ce

[732] AAdK VBK Dresden n°21, Eingabe von Heinz Drache an den Zentralvorstand des VBK, 12.7.87.
[733] La biennale des pays de la mer Baltique accueille des artistes des pays limitrophes de la mer Baltique (RDA, RFA, Pologne, URSS, Finlande, Suède, Danemark), auxquels s'ajoutent la Norvège et l'Islande.
[734] Des rencontres internationales existent avant 1965 pour d'autres activités artistiques, comme le festival du film documentaire de Leipzig fondé en 1955. Caroline Moine, *Le cinéma en RDA entre autarcie culturelle et dialogue international : une histoire du festival international de films documentaires de Leipzig 1949-1990*, thèse de doctorat à l'université Panthéon-Sorbonne, 2005.
[735] AAdK VBK ZV n°5369, Zur Entwicklung der Zusammenarbeit mit den Künstlerverbänden sozialistischer Ländern (1984).
[736] AAdK VBK ZV n°5901, Protokoll der Parteigruppenberatung anlässlich des internationalen kunstwissenschaftliches symposiums zur Intergrafik 65 am 30.6.65, im Institut für Gesellschaftswissenschaft beim ZK der SED in Berlin.

festival doit être de nous rapprocher les uns des autres. Eh bien, une bonne dispute rapproche aussi les hommes »[737]. L'appel à la confrontation n'est cependant pas entendu.

La différence entre la biennale de Rostock et l'Intergrafik berlinoise porte sur la question des ventes. La biennale de Rostock n'est pas utilisée comme lieu de vente ; seule la Kunsthalle de Rostock, ouverte en 1969, profite de l'événement pour constituer sa collection en achetant des œuvres d'artistes internationaux (notamment des artistes soviétiques, dont elle a l'une des plus riches collections de RDA[738]). À l'inverse, l'originalité de l'Intergrafik est de proposer dès 1965 une vente d'œuvres graphiques ouverte au public. C'est ce qui est appelé « le bazar de la solidarité ». Certains artistes, de RDA ou d'ailleurs, font en effet don de planches, vendues au public est-allemand. Le bénéfice de la vente des œuvres mises à disposition par les artistes, est transféré au fonds de solidarité internationale. Dans certains cas néanmoins, les artistes perçoivent une partie des bénéfices. Pendant l'Intergrafik de 1976, le palais de la République voit affluer une foule nombreuse pour le bazar[739]. Selon le rapport enthousiaste, 9 500 marks sont récoltés dans les trois premières heures et la vente aurait rapporté finalement 1 916 653 marks. Il n'est pas interdit de supposer que la RDA, et plus généralement l'Europe de l'Est, où la propension à acheter les images d'art est grande et où la vente à un large public est organisée et habituelle, a pu servir de débouchés à certains artistes du monde entier.

Les amateurs et les circuits économiques internationaux.

Parmi les œuvres vendues à l'Intergrafik, certaines ont été données par des artistes amateurs de RDA. Les bazars de la solidarité font partie du monde amateur et les festivals des travailleurs les reprennent à leur compte. Au neuvième festival des travailleurs à Dresde en 1967, une exposition de vente intitulée « l'art populaire aide le Vietnam » ne rapporte pas moins de 43 000 marks, versés sur le compte de soutien au Vietnam géré par le syndicat[740]. Accompagner les expositions d'amateurs d'un bazar de la solidarité devient une habitude. Au cours d'une exposition d'art amateur pour le vingt-cinquième anniversaire de la RDA en 1974, les syndicalistes font un bazar, qui rapporte 4 883 marks[741]. À cette occasion, les

[737] Ibid.
[738] *Kunsthalle Rostock : Bestandskatalog Sowjetische Grafik*, Kunsthalle, Rostock, 1989, 56 p.
[739] AAdK VBK ZV n°5956, Bericht Integrafik 76.
[740] LHASA, FDGB Bezirksvorstand Halle n°11516, Ausstellung des bildnerischen Volksschaffen zu den 9.AFS in Dresden (Albertinum). Einschätzung - Ergebnisse - Schlussfolgerung.
[741] BArch SAPMO DY 34 n°17136, Einnahmen aus dem Solibasar der Ausstellung des bildnerischen Volksschaffens der DDR 13.01.1975.

amateurs perçoivent une partie du bénéfice ; une facture est envoyée à chacun d'entre eux afin qu'il sache ce qui a été vendu, à quel prix et ce qui lui revient.

La participation aux bazars peut être pour les amateurs un tremplin, qui conduit à l'envoi des œuvres et des personnes à l'extérieur. Lors du festival des travailleurs de 1967 à Dresde, soixante œuvres sont sélectionnées pour représenter la RDA lors de deux expositions de soutien au Vietnam en Hongrie et en Tchécoslovaquie. En 1972, une exposition itinérante d'art amateur est organisée au Danemark et rapporte 17 815 marks[742]. À l'échelle du bloc, une foire internationale est consacrée à l'art amateur, le « festival de la création populaire des pays socialistes », qui se tient tous les cinq ans à partir de 1975 en différents points du bloc. En 1975, le festival a lieu simultanément dans trois villes voisines, à Görlitz en RDA, à Liberec en Tchécoslovaquie et à Boleslawiec en Pologne[743]. La RDA envoie 18 œuvres en Tchécoslovaquie et 19 en Pologne et reçoit 90 œuvres d'URSS, 104 de Bulgarie, 30 de la République mongole, 27 de Hongrie et 20 pour chacun des pays restants, Tchécoslovaquie, Pologne, Cuba et Vietnam.

Il y a donc bien un circuit économique international pour les amateurs. Le nombre de personnes concernées et les sommes en jeu ne sont certes en rien comparable à ce que connaît le monde professionnel, mais ils prouvent que le monde amateur n'est pas réduit à une échelle locale ou nationale. D'autre part, les amateurs, plus que les professionnels, doivent composer avec l'impératif de « solidarité internationale ». Ils connaissent ce mélange de don et de transaction marchande, qui forme la chair de la solidarité dans les sociétés socialistes.

Conclusion : Argent et égalité.

La conclusion du rapport du VBK sur l'exposition nationale de Dresde de 1982 résume nombre d'enjeux croisés dans ce chapitre. « Les acheteurs [privés] se dirigent essentiellement vers les objets qui offrent des prix populaires (*volkstümlichen Preisen*). En ce qui concerne les artistes réputés, il y a depuis longtemps le risque d'une marchandisation de l'art (*Vermarktung*). Les visiteurs comparent les prix avec ceux qu'ils connaissent dans les galeries de la SKH et avec la grille de prix à laquelle ils sont habitués. Une grande partie des œuvres sont jugées trop coûteuses. Les acheteurs étrangers n'ignorent d'ailleurs pas la politique de prix de la SKH, qui sait être proche du peuple (…). À cause du dépassement des

[742] BArch SAPMO DY 34 n°10955, bildnerisches Volkschaffen Wanderausstellung Dänemark (1972).
[743] HStA Dresden SED Bezirksleitung Dresden n°IV/C.2.9.02/540, Festival des künstlerischen Volksschaffen (1975).

honoraires sur les arts plastiques, treize œuvres d'art n'ont pas pu être acquises par les musées d'Etat »[744]. Acheteurs privés, artistes, galeristes du SKH, acheteurs étrangers, tous se retrouvent dans les expositions nationales autour de la question des prix. Le prix ne doit pas évoluer librement, il doit s'inscrire dans une fourchette et rester populaire (*volkstümlich*) – l'expression étrange de « prix populaire » fait écho à l'ancienne idée de « juste prix », qui curieusement n'est pas mobilisée.

L'étude des transactions économiques a montré que la grille des prix est le plus souvent respectée, elle n'est dépassée qu'en de rares exceptions, malgré l'évolution des prix à la hausse. La visée de la grille des prix est respectée : le prix des œuvres les plus reconnues ne doit pas être trop élevé, celui des œuvres les moins légitimes ne doit pas être trop bas. Les directives sur les honoraires ne sont donc pas à sous-estimer dans l'organisation du monde de l'art est-allemand, tous les acteurs (créateurs, fonctionnaires, consommateurs) les connaissent et s'y réfèrent. Pour certains, l'encadrement des prix et leur lisibilité sont même les principales caractéristiques du socialisme en art (c'est ce qui apparaît dans la crise finale de 1989-1990 – cf. chapitre 10).

Mais une autre conclusion apparaît : il y a bien un consensus entre les différents acteurs pour valoriser, pour donner une valeur, même si cette valeur doit rester dans le cadre de la grille des prix. L'idée de gratuité ou de désintéressement n'a pas de place dans le monde de l'art est-allemand. Même le mouvement amateur, que certains veulent constituer en bastion de l'art désintéressé, participe à l'inscription de l'art dans la sphère marchande. Donner un prix à une œuvre reste un moment essentiel de sa reconnaissance.

C'est la vaste et complexe question du rapport à l'argent dans les sociétés socialistes[745] qui est rejouée à partir de l'exemple circonscrit des transactions autour des objets d'art. D'une part, une longue tradition politique et intellectuelle discrédite l'argent, fétiche qui occulte la réalité des rapports sociaux, et estime qu'une société sans argent serait une société plus transparente. Les souvenirs prégnants de l'inflation pendant la République de Weimar viennent renforcer la défiance à l'égard de l'argent. Les dirigeants est-allemands s'interdisent d'ailleurs toute inflation, à plus forte raison après le séisme du 17 juin 1953 dont l'une des principales causes a été précisément l'augmentation des prix[746]. Mais, d'autre part, l'argent garde une fonction essentielle : son inégale distribution dit la réalité des divisions sociales.

[744] AAdK VBK Dresden n°45, Analyse und Schlussfolgerung zur Tätigkeit des SKH in der IX. Kunstausstellung der DDR 1982-83.
[745] Jonathan R. Zatlin, *The currency of socialism. Money and political culture in East Germany*, Cambridge University Press, New York, 2007, 377 p.
[746] André Steiner (dir.), *Preispolitik und Lebensstandard : Nationalsozialismus, DDR und Bundesrepublik im Vergleich*, Böhlau, Cologne, 2006, 224 p.

Afficher les prix des objets, c'est reconnaître les hiérarchies économiques dans lesquelles ces objets s'inscrivent. La conclusion à laquelle tous les acteurs ici croisés semblent arriver est que le travail de l'égalité ne peut se régler dans la transparence des rapports sociaux, mais qu'il doit au contraire emprunter le chemin de l'appropriation économique, du décompte de la valeur de chaque objet, de l'opacité des échanges monétarisés.

Chapitre 5 : La valeur artistique, enjeu d'un champ en constitution.

Les prix ont traditionnellement pour fonction d'envoyer un signal sur la qualité de l'image, sur sa valeur artistique (en économie de marché c'est là leur fonction première). Il s'agit ici de comprendre comment dans le contexte socialiste se construit et se révèle la qualité artistique d'une image. Comment les prix, l'attribution d'une récompense (comme le prix artistique de RDA ou le prix du syndicat), les jugements portés sur une image, son inscription dans une exposition ou la fréquence de sa reproduction participent-ils de la construction de la valeur ? Ce sont les soutiens institutionnels qui donnent de la consistance au jugement sur la qualité artistique d'une œuvre qu'il faut comprendre[747].

Le chapitre a un second objectif : montrer la mise en place progressive au cours des années 1960 et 1970 de différents modes d'appréciation de la valeur. Différents critères pour définir la qualité sont proposés et mis en concurrence. Ces différents modes d'appréciation constituent différents camps. Dans un premier temps, nous décrirons ces différentes positions et leurs appuis respectifs. Ensuite nous verrons comment chaque camp mobilise une géographie de l'art propre. Dans un troisième temps, nous irons à la frontière du champ, parmi les amateurs, dont la situation marginale éclaire d'un jour nouveau les enjeux du champ et les affrontements.

Le champ des possibles.

On peut définir trois camps pour l'ensemble du monde professionnel : le camp de l'ouverture et de la diversité, le camp de l'antiformalisme et un camp qui cherche la conciliation entre les différentes positions. Pour chacun, il s'agit de comprendre quels critères sont mis en avant pour définir la valeur des images.

« L'ouverture et la diversité ».

À partir des années 1960, sont publiquement montrées des images qui auparavant n'étaient pas visibles et restaient dans les ateliers. Une partie des artistes dans leurs créations

[747] Une synthèse sur les travaux sociologiques dans ce domaine est donnée dans Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique*, la Dispute, Paris, 2000, 413 p.

comme certains jurys dans leur choix d'exposition et certains fonctionnaires dans leur choix d'achats rendent publiques des œuvres insolites, aussi bien dans leurs styles que dans leurs thèmes. Nous ne citerons que trois exemples parmi les plus connus. En 1965, le musée Moritzburg de Halle achète et expose *Caïn* de Wolfgang Mattheuer* (fig.86), image d'un homme poignardé et de son meurtrier en fuite. Le mystère de la scène, la référence biblique du titre, le modelage des corps schématisés aux gestes théâtraux, mais surtout la tonalité sombre de la toile et du ciel partagé sont tout à fait inhabituels. Autre exemple, en 1966, un étudiant de l'école des beaux-arts de Leipzig, Hartwig Ebersbach*, est autorisé à montrer lors de l'exposition de district *Homme en feu I* (fig.87) – le tableau est acheté en 1983 par Peter Ludwig. Là encore de nombreux d'éléments sont inaccoutumés : le sujet mythologique, les personnages énigmatiques (l'homme de feu, l'homme à tête d'oiseau à droite ou la femme masquée à gauche), le rapprochement de toutes les figures dans un espace resserré, les couleurs flamboyantes ou encore les généreuses touches de peinture qui sont visibles, autant d'éléments qui rappellent immanquablement l'expressionnisme. Le troisième exemple est *Nature morte avec autoportrait* d'Eberhard Löbel montré à l'exposition de district de Leipzig puis à l'exposition nationale de Dresde de 1972 et acquis par le musée Junge Kunst de Francfort sur l'Oder la même année (fig.88). L'originalité vient de la représentation d'une réalité anodine et personnelle, mise à distance avec une précision froide et coupante, à l'image du morceau de glace brisé qui reflète le visage de l'artiste. C'est la Nouvelle Objectivité et sa froideur[748] qui sont ici convoquées. Les trois exemples, autant dans les formes que dans les thèmes retenus, ne correspondent pas aux critères du réalisme tel qu'il existe dans les années 1950, orienté vers la représentation de la classe ouvrière et de la construction du socialisme. Bien d'autres artistes pourraient être cités, mais ces exemples témoignent de l'ouverture du répertoire des formes et des thèmes, dont il faut comprendre les mécanismes.

Les revirements du parti face à l'ouverture et la diversité.

La pièce maîtresse dans le mécanisme d'ouverture est le parti, dont les positions évoluent au cours de la période. Au tout début des années 1960, il combat encore ardemment de telles images. Deux livres sont utilisés pour condamner ces formes d'art : *D'un Réalisme sans rivages* de Roger Garaudy de 1963[749] et *Kunst und Koexistenz* d'Ernst Fischer de

[748] Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte : Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Suhrkamp, Francfort sur le Main, 1994, 299 p. ; Hans-Jürgen Buderer et Manfred Fath, *Neue Sachlichkeit, Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*, Prestel, Munich, 1994, 248 p.
[749] Roger Garaudy, *D'un Réalisme sans rivages*, Plon, Paris, 1963, 255 p.

1966[750]. Les deux livres, qui n'ont pas été publiés en RDA et dont les propos exacts sont rarement cités, font figures de repoussoir. Leur évocation sert à clouer au piloris l'art « peureux et sans espoir », « sceptique », « replié sur lui-même ». C'est à l'aune de ces critères que sont jugées les images semblables à celles de Mattheuer, Ebersbach et Löbel. Toutes ces condamnations sont répétées lors du onzième plenum du comité central du SED en 1965[751]. Le manuel publié en 1968 à destination de ceux qui sont formés dans les écoles du parti répète les mêmes invectives[752]. Elles se font entendre également à un niveau local. À Leuna en 1968, lors d'une réunion de la cellule du parti, le livre de Fischer est utilisé pour condamner avec la plus grande virulence « l'idée de convergence entre capitalisme et socialisme », la « désidéologisation du socialisme », « les conceptions révisionnistes, selon lesquelles l'homme à l'Ouest et à l'Est souffrirait de la même aliénation (*Entfremdung*) »[753].

Néanmoins, la formule « ouverture et diversité » (*Weite und Vielfalt*) s'immisce dans les débats dans ces années-là. L'expression est à l'origine le titre d'un essai de Brecht de 1938, publié en RDA en 1954[754]. Kurt Hager* l'emploie une première fois en 1964 lors du septième plénum du parti. L'expression devient le credo de la politique culturelle d'Erich Honecker lors de son arrivée au poste de secrétaire général du parti en mai 1971. En décembre 1971, lors d'une séance du comité central, Honecker affirme que « lorsque l'on part des positions socialistes, il ne peut pas y avoir de tabous dans le domaine de l'art et de la littérature. Cela concerne aussi bien le contenu que le style »[755]. En 1972, la formule « ouverture et diversité » est adoptée par le parti lors du sixième congrès du comité central et demeure la ligne officielle jusqu'en 1989. L'ensemble de l'appareil doit désormais suivre cette ligne. Le parti reconnaît et entérine une évolution entamée par certaines institutions artistiques depuis le début des années 1960.

---

[750] Ernst Fischer, *Kunst und Koexistenz : Beitrag zu einer modernen marxistischen Ästhetik*, Rowohlt, Reinbek, 1966, 235 p.
[751] Günter Agde (dir.), *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, Aufbau-Taschenbuch-Verlag, Berlin, 1991, 391 p.
[752] Günter Mehnert, *Aktuelle Probleme des sozialistischen Realismus. Lektionen der Parteihochschule Karl Marx beim ZK der SED*, Dietz, Berlin, 1968, 79 p.
[753] LHASA, Leuna Werk, D-785, SED-Kreisleitung Leuna, Abteilung Agitation-Propaganda, Ideologische Probleme bei der Entwicklung der sozialistischen Volkskultur der DDR. (20.03.1968).
[754] Bertolt Brecht, *Versuche, Heft 31, (Der kaukasische Kreidekreis, Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise, Buchower Elegien),* 1954, Aufbau, Berlin-Est, 116 p.
[755] Cité dans Manfred Jäger, *Kultur und Politik in der DDR, 1945-1990*, Verlag Wissenschaft und Politik, Cologne, 1994, 288 p.

Les promoteurs de l'ouverture et la diversité : les conseils de district et les musées.

Certains conseils de district et certains musées sont les principaux acquéreurs de ce type d'œuvres. Les entreprises, le syndicat et les administrations centrales achètent peu ces images en ces années (elles commencent à les acheter dans les années 1980 seulement). Le conseil de district de Leipzig par exemple s'engage dans la promotion de l'ouverture à travers des ventes déguisées en commandes telles que nous les avons décrites dans le chapitre précédent ; la liste des commandes du conseil de Leipzig en 1974 montre que la quasi-totalité des images ne suit pas les thématiques et les orientations stylistiques du réalisme des années 1950[756].

Les achats des musées dépendent des choix de leur direction et de leur aptitude à négocier avec le ministère de la culture et le parti pour autoriser les acquisitions ; les orientations varient donc d'un musée à l'autre. À Dresde par exemple, la galerie des nouveaux maîtres, dirigée de 1963 à 1984 par le critique d'art jdanovien Joachim Uhlitzsch, se tient à l'écart des nouvelles images. Mais, au sein de la même « collection étatique de Dresde » (*staatliche Kunstsammlung Dresden*) le cabinet des estampes de Dresde, dirigé depuis 1958 par Werner Schmidt, mène une intense politique d'achats d'œuvres de l'ouverture et obtient même les autorisations pour acheter des œuvres de l'art concret et informel réalisées à Dresde et dans le monde entier. Le partage est rarement aussi net que dans le cas de Dresde, où deux collections voisines ont des orientations radicalement différentes. Le musée Junge Kunst de Francfort sur l'Oder, qui a acquis l'image de Löbel, publie en 1986-1987 plusieurs catalogues des acquisitions réalisées depuis sa création, pour les périodes 1965-1972[757], 1972-1978[758] et 1978-1985[759]. Les catalogues attestent de la coexistence de différentes orientations, mais aussi du soutien croissant à l'ouverture et à la diversité.

Les promoteurs de l'ouverture et la diversité : les critiques d'art.

En parallèle des conseils de districts et des musées, les critiques d'art jouent un rôle essentiel dans la légitimation de l'ouverture.

---

[756] StA Leipzig VBK Leizpig n°149, Aufträge, die bis zum 31.10.1974 fertiggestellt wurden (30.10.1974).

[757] Galerie Junge Kunst Frankfurt (Oder). *Erwerbungen, 1965-1972. Malerei, Plastik, Aquarelle, Handzeichnnungen*, Galerie Junge Kunst, Francfort sur l'Oder, 1987, 96 p.

[758] Galerie Junge Kunst Frankfurt (Oder). *Erwerbungen, 1972-1978. Malerei, Plastik, Aquarelle, Handzeichnnungen*, Galerie Junge Kunst, Francfort sur l'Oder, 1987, 96 p.

[759] Galerie Junge Kunst Frankfurt (Oder). *Erwerbungen, 1978-1985. Malerei, Plastik, Aquarelle, Handzeichnnungen, Teil 1, A-L*, Galerie Junge Kunst, Francfort sur l'Oder, 1986, 96 p ; *Galerie Junge Kunst Frankfurt (Oder). Erwerbungen, 1978-1985. Malerei, Plastik, Aquarelle, Handzeichnnungen*, Teil 2, M-Z, Galerie Junge Kunst, Francfort sur l'Oder, 1986, 96 p.

La condition de critique d'art en RDA a beaucoup évolué depuis les années 1950. Il ne faut pas sous-estimer l'importance de leur regroupement au sein d'une section du VBK ouverte en 1959 : même s'ils sont toujours en dialogue permanent avec les responsables politiques, les critiques d'art ne sont désormais plus définis par leur proximité avec le pouvoir politique mais par des critères de professionnalité. Désormais ils ont tous suivi un parcours universitaire en histoire de l'art. Nous trouvons des chiffres sur le profil social des critiques d'art en 1988[760]. Les statistiques montrent qu'ils restent très impliqués dans les appareils de parti : 40% sont membres du SED (alors que seulement 20% des artistes le sont). Mais elles montrent aussi qu'ils peuvent compter sur différentes sources de revenus : 25% d'entre eux sont employés dans des musées et galeries, 25% dans une université, 32% sont employés dans d'autres institutions et 17% parviennent à être « indépendants ».

Une grande partie du travail des critiques d'art dans les années 1960 et 1970 réside dans la réécriture de l'histoire de l'art d'avant 1945 et dans la valorisation de formes qui ont été vilipendées pendant les années 1950. La critique d'art et l'histoire de l'art ne sont pas séparées, ce sont les mêmes personnes qui exercent les deux activités (dans la section du VBK les deux sont réunies sous le titre « science de l'art »). Nous ne ferons que rappeler quelques éléments à propos de la réhabilitation des courants artistiques du premier vingtième siècle, déjà bien étudiée[761]. Dès 1957, est republié *Der neue Standpunkt*, l'étude de Theodor Däubler de 1917 sur Klee, Kandinsky et Franz Marc. Le principal objet d'étude auquel s'attaquent les historiens d'art est-allemands est l'analyse de l'expressionnisme, aussi bien le premier expressionnisme (1905-1914) que le second (1918-1923). Les études de Horst Jährner (sur *die Brücke*) et de Dieter Schmidt (sur Karl Völker et Conrad Felixmüller dans les années 1920) reconstituent la complexité de ce courant, auparavant envisagé uniquement dans son rapport au fascisme. De même Erhard Frommhold porte en 1968 un regard nouveau sur les surréalistes et la participation de certains d'entre eux au combat antifasciste. Le constructivisme est l'autre grand objet d'étude. Siegfried Heinz Begenau propose en 1967 une histoire du Bauhaus, des créations de Josef Albers et de Johannes Itten. Harald Olbrich entame une grande enquête historique du constructivisme dans toute l'Europe de l'Est, de l'Allemagne weimarienne à l'URSS. Signalons enfin les études sur le romantisme, notamment celles d'Hannelore Gärtner, qui accompagnent l'importante rétrospective Caspar David Friedrich de 1975 à Dresde.

[760] AAdK VBK ZV n°5408, Zur Situation der Sektion Kunstwissenschaft des VBK (1988).
[761] Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Duncker und Humblot, Berlin, 2001, 445 p.

On peut insister sur la soumission de ces études au cadre socialiste – il est vrai que, pour chaque courant, le principal enjeu est de montrer en quoi il a pu contribuer au socialisme et à l'antifascisme, ou du moins aux causes progressistes. Mais on doit surtout insister sur les effets de ces études dans le champ de la création contemporaine. Elles montrent qu'il y a d'autres façons d'articuler art et socialisme que celle offerte par l'antiformalisme. Plus encore, en témoignant de l'ouverture du répertoire des formes dans le passé, ces études remettent en marche le récit du modernisme et construisent des passerelles entre d'anciens courants artistiques et l'art de l'ouverture et la diversité. Ce sont dans les écrits sur l'art de la première partie du vingtième siècle que s'élabore la rhétorique qui sert à valoriser l'art des années 1960 et 1970[762].

Les conditions et limites de la diversité.

Néanmoins l'ouverture n'est pas totale, tout ne peut pas être montré dans la RDA des années 1960 et 1970. En quoi l'analyse des conditions de la diversité peut-elle permettre de mieux comprendre la définition de la qualité artistique au sein de cette partie du monde artistique ?

Le dossier constitué pour l'adhésion au VBK de Carl Friedrich Claus* montre comment les qualités de l'ouverture et de la diversité sont construites en RDA. Claus réalise depuis le début des années 1960 des dessins sur papier-calque, principalement à l'encre de chine, qui présentent plusieurs lignes d'écriture, parfois très rapprochées les unes des autres, parfois espacées pour laisser se former des surfaces blanches de géométrie variable (fig.89)[763]. Les lignes d'écriture invitent le spectateur à s'approcher de l'image pour déchiffrer des bribes de textes de Marx, Mao, Hô Chi Minh, Ernst Bloch ou encore Jakob Böhme. Ces écritures, souvent illisibles, font de l'image une initiation à un parcours philosophique ; le spectateur est censé manipuler ces planches de petite taille, pour rechercher les multiples possibilités de sens des lignes dessinées sur les deux faces du papier transparent.

L'examen de la candidature de Claus au VBK en 1975 est effectué par le SED, ce qui est tout à fait inhabituel. Le cas Claus met au défi la ligne de l'ouverture et la diversité : le parti peut-il approuver un art aussi éloigné de toute figuration ? Différentes personnes et institutions envoient des lettres au SED pour approuver ou au contraire désapprouver

[762] La stratégie est clairement exposée au sujet de la Nouvelle Objectivité. Cf. Günter Meissner, « Malerei der Sachlichkeit gestern und heute » in *Bildende Kunst*, n°9, 1972, p.383-386.

[763] Le fonds Carl Friedrich Claus est désormais au musée de Chemnitz et présenté dans le catalogue suivant : *Schrift. Zeichen. Geste : Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock*, Ingrid Mössinger (dir.), Kunstsammlungen Chemnitz, Wienand, Cologne, 2005, 543 p.

l'adhésion de Claus au VBK. Le premier document versé au dossier est une lettre rédigée par trois artistes, au nom du Kulturbund de Karl-Marx-Stadt[764] ; ils tentent de convaincre le SED des qualités du candidat (et ils évoquent une première candidature en 1968, qui a été rejetée car « la qualité artistique avait été jugée insuffisante »). Ils mettent en avant ses contacts à l'étranger, aussi bien à l'Ouest qu'à l'Est (une exposition personnelle lui a été consacrée à Poznan) et son respect des procédures légales lors des ventes dans chacun des blocs : « toutes les ventes à l'étranger passent par les organes de l'Etat ». Le Kulturbund insiste également sur les convictions socialistes de Claus, Claus ayant toujours affirmé la nécessité du socialisme et défendu la construction du mur antifasciste après 1961. En 1968, d'après les artistes du Kulturbund, Claus aurait même condamné le printemps de Prague, « attaque impérialiste contre le monde socialiste ». Ils mettent en avant ses contacts avec le milieu artistique, notamment son amitié bien connue avec l'écrivain Christa Wolf. Les qualités proprement plastiques des dessins de Claus enfin ne sont pas ignorées, les artistes louant la beauté des dessins à l'encre de Chine et la fascination esthétique qu'ils exercent. Un deuxième document vient d'une galerie berlinoise qui atteste qu'un dessin de Claus a été vendu 1 500 marks lors d'une enchère, preuve que le prix des objets est une donnée prise en compte dans un dossier de candidature au VBK et sert de signal de la qualité de l'image. Le troisième document est une lettre du critique d'art Ullrich Kuhirt, l'un des principaux critiques d'art antiformalistes des années 1950 (on ne sait pas si la lettre a été sollicitée par le SED ou envoyée par Kuhirt de son propre chef)[765]. Sans surprise la lettre est très critique vis-à-vis de l'art de Claus. « Comme tous les artistes modernistes, il a adopté une particularité, un « truc » (*eine bestimmte Eigentümlichkeit, eine « Masche »)*, qui l'ont rendu célèbre : il combine des signes d'écritures et des lignes, auxquels ils ajoutent d'autres formes non-figuratives (…). Certes Claus connaît bien le marxisme, mais l'influence de Marx sur son œuvre est difficilement visible ». La sentence, qui se veut rédhibitoire, est prononcée à la fin de la lettre. « Toutes ses planches sont destinées dès leur création à un petit cercle exclusif de connaisseurs ». Kuhirt souligne l'effet négatif qu'aurait la reconnaissance de Claus dans le VBK, dans la mesure où Claus « est vu à l'Ouest comme le chef de file du milieu alternatif ».

Claus est finalement accepté au VBK en 1975, sans que nous sachions ce qui a emporté la décision finale du SED. Parmi les dossiers individuels des membres du VBK de

[764] StA Chemnitz, SED Bezirksleitung Karl-Marx-Stadt n°IV/C-2/9.02/498, Kulturbund Stadtleitung Karl-Marx-Stadt an die SED Bezirksleitung (13.08.1974).
[765] Ibid., Ullrich Kuhirt, Bemerkungen zum Charakter der Arbeiten von Claus (1974).

Karl-Marx-Stadt, nous avons trouvé celui de Claus[766]. Le dossier contient les recommandations écrites par Christa Wolff et par le directeur du cabinet des estampes de Dresde Werner Schmidt[767]. Nous pouvons simplement dire que les arguments de Kuhirt n'ont pas eu l'efficacité escomptée. Le dossier est intéressant car il montre comment la qualité d'un art dépend d'une multitude de critères et de son inscription dans différentes sphères[768].

Tous les artistes ne bénéficient pas de la reconnaissance à laquelle Claus parvient. Un artiste comme A. R. Penck n'est pas officiellement reconnu en RDA même dans les années 1970. Candidat au VBK de 1966 à 1969, il n'est pas admis comme membre à part entière. Comme Claus, Penck est bien disposé face à la RDA, mais il n'entend pas abandonner sa propre voie artistique. Il présente l'égalitarisme qui entoure la série *Standart* de 1970-1972 (fig.90) comme « sa contribution personnelle au socialisme »[769]. Néanmoins cette contribution, qui demande de repenser ce qu'est une image et comment une image fait signe, ne trouve pas sa place dans les circuits artistiques est-allemands. Son art reste privé de valeur en RDA et n'est valorisé qu'à l'Ouest grâce à l'action du galeriste Michael Werner – les tableaux *Standart* sont exposés au marché de l'art (*Kunstmarkt*) de Cologne en 1970[770].

[766] StA Chemnitz VBK Karl-Marx-Stadt n°36, Personalakten Carl Friedrich Claus.

[767] Le dossier contient aussi une présentation autobiographique. Claus relate les événements qui ont, selon lui, ancré au plus profond de sa personne ses convictions socialistes : l'enfance dans la crise des années 1930 et l'isolement sous le nazisme. Il ne cache ni son origine sociale (après des études commerciales, il gère une librairie que sa mère a acquise en 1959) ni ses modèles artistiques (Gris, Kandinsky, Klee, Lissitzky, autant de références légitimées par l'histoire de l'art est-allemande, mais encore inhabituelles dans l'ensemble de la RDA).

[768] Le dossier autour de Claus fournit par ailleurs une indication importante sur le champ artistique en RDA à cette époque : la différence entre modernisme et postmodernisme n'a pas sa place en RDA. L'art de Claus pourrait, dans d'autres contextes, être présenté comme postmoderne. En Pologne, en Hongrie ou en Yougoslavie, Claus est en lien avec ceux qui se considèrent comme postmodernes et sont en lutte contre le modernisme (il participe par exemple au projet NET à partir de Poznan). En RDA à l'inverse, modernistes et postmodernistes sont regroupés au sein de l'art de l'ouverture et la diversité. L'existence du camp adverse, le camp antiformaliste, empêche le clivage entre modernistes et postmodernistes d'apparaître (le clivage n'apparaît que dans les années 1980, cf. chapitre 8).

[769] Tandis qu'il crée les 31 tableaux de la série *Standart*, Penck rédige de nombreux textes sur leur signification : « tout *Standart* peut être imité et reproduit et peut ainsi devenir la possession de chacun. C'est une véritable démocratisation des arts, qui permet avant tout de dépasser la différence entre professionnels et amateurs » cité dans Ingrid Pfeiffer et Max Hollein (dir.), *A. R. Penck, Retrospektive*, Richter Verlag, Düsseldorf, 2007, 232 p. (p.33). Les différents textes autour de *Standart* sont reproduits dans : *A. R. Penck : Gemälde, Handzeichnungen*, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne, 1981, 120 p.

[770] Dans la seconde moitié des années 1970, certains membres de la direction du VBK auraient été prêts à accepter Penck au VBK, mais à cette date c'est Penck qui refuse la proposition, préférant sa liberté totale et son statut d'artiste dissident, très prisé à l'Ouest. Cf. Gisela Schirmer, *DDR und documenta. Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch*, Reimer, Berlin, 2005, 176 p. (p.120).

Camper sur les positions antiformalistes.

Le courrier de Kuhirt versé au dossier de Claus rappelle la persistance de la pensée antiformaliste, qui regroupe encore une partie importante du champ artistique au milieu des années 1970. Ce camp est fédéré autour d'une idée : le réalisme ne doit pas sortir du cadre défini par l'antiformalisme des années 1950 et illustré par les artistes rencontrés dans la partie précédente : Oskar Nerlinger, Eva Schulze-Knabe, Fritz Tröger, Edgar Klier, Lea Grundig, etc.

Les qualités prêtées au réalisme antiformaliste.

La principale qualité prêtée à cet art, dont découlent toutes les autres, est la supposée proximité avec les travailleurs. C'est un art censé avoir être réalisé en collaboration avec les travailleurs et être compris par tous, à l'image de *Discussion des mineurs de Mansfeld* de Wieland Schmied (fig.91), qui a été créé pendant le séjour de l'artiste dans les mines de Mansfeld en 1962. Montré lors de la cinquième exposition nationale, il répond de façon exemplaire aux trois exigences qui gouvernent cette partie du champ.

La première qualité est la simplicité visuelle, qui doit être le garant de la proximité avec les classes modestes. C'est un art dont la grandeur doit venir de sa modestie, de son refus des audaces visuelles. La répétition n'effraie pas ces artistes. La composition du tableau de Schmied est élémentaire, la discussion des trois hommes est simplement encadrée sur la gauche par une poutre métallique. Les couleurs se distinguent par leur discrétion et évitent les tonalités trop chaudes. L'antiformalisme des années 1960 continue de se démarquer du réalisme jdanovien et de ses éclairages surréels qui enchantaient la réalité représentée.

Deuxièmement, l'antiformalisme continue d'être marqué par son optimisme. Il s'agit de représenter les problèmes que traverse la société est-allemande, tout en incitant en permanence à aller de l'avant avec confiance et résolution. *Discussion des mineurs de Mansfeld* présente l'important problème des litiges sur les lieux de travail, mais ici les hommes sont calmes et débattent sereinement. L'enthousiasme naïf et l'optimisme outré n'ont pas de place. Les œuvres trop idylliques ne sont d'ailleurs guère appréciées : lors d'une réunion de la cellule du parti de Leipzig en 1966, à l'heure où l'antiformalisme est encore à l'ordre du jour au sein du parti, les œuvres de certains artistes qui se complaisent dans les portraits de pionniers joyeux et dans les portraits de familles rayonnantes de bonheur sont critiquées car elles « évitent le conflit, enjolivent et restent superficielles (*konfliktlos, schönfärberisch und öberflächlich*). La valeur intérieure de la personnalité socialiste n'est pas

visible »[771]. La valeur artistique des images tient à sa capacité à exprimer la valeur intérieure de la personnalité socialiste.

Troisièmement, le rapport à l'histoire de l'art est bien différent de celui des partisans de l'ouverture et la diversité. Il est remarquable comment *Discussion des mineurs de Mansfeld* échappe à toute inscription dans un courant artistique identifiable. « La véritable nouveauté dans notre art consiste en ce qu'il a su se débarrasser des conventions du modernisme et a trouvé une nouvelle modernité, la modernité réaliste »[772]. Ces propos prononcés lors d'une réunion du VBK de Potsdam en 1963 montrent que les positions n'ont pas changé depuis les années 1950 : les antiformalistes n'entendent en rien abandonner le terrain de la modernité, mais ils la reformulent dans un sens bien différent de leurs adversaires, qu'ils qualifient de modernistes.

D'une position de force dans le champ à une position de faiblesse.

Le soutien que le parti accorde au camp antiformaliste est inverse à celui accordé à l'art de l'ouverture et la diversité : très important au début des années 1960, il vacille progressivement et s'affaiblit toujours plus au cours des années 1970.

Au début des années 1960, ces œuvres sont en effet portées en triomphe par le parti et les critiques d'art orthodoxes. Remarquons que les qualités propres à cet art sont rarement formulées, parti et critiques préférant les invectives contre l'influence délétère de la culture capitaliste et moderniste ; l'antiformalisme n'apparaît dans leur propos qu'en creux, comme remède à la décadence bourgeoise. Les conférences de Bitterfeld de 1959 et 1964 donnent peu de directives formelles, elles admonestent principalement les artistes à se rendre dans les usines. Elles mettent cependant en avant certaines œuvres, notamment *Le nouveau commencement* d'Heinrich Witz* de 1959 (fig.125) ou *Brigade Mamai* de Walter Dötsch* en 1961 (fig.92), présenté comme le manifeste visuel de la voie de Bitterfeld[773]. Ce dernier tableau est en effet exposé au palais de la culture de Bitterfeld, puis acheté par l'entreprise de Bitterfeld, montré à Berlin, puis à Magdeburg à l'occasion du troisième festival des travailleurs et ensuite fréquemment reproduit dans la presse. On y voit l'ouvrier Hübner, lauréat du prix national, aider la brigade modèle de Bitterfeld, la brigade Mamai, à travailler

[771] StA Leipzig, SED Bezirksleitung Leipzig n°IV/E/2/09/2n°362, Berichterstattung der Parteileitung des VBK und der HGB in der Parteiorganisation (08.06.1966).
[772] BHLA SED Bezirksleitung Potsdam Rep 530 n°3237, Tagesordnung für die Berichtswahlversammlung am 11. Mai 1963.
[773] Burghard Duhm, « Der Maler Walter Dötsch und Bitterfeld » in Simone Barck et Stefanie Wahl (dir.), *Bitterfelder Nachlese. Ein Kulturpalast, seine Konferenzen und Wirkungen*, Dietz, Berlin, 2007, 288 p. (p.87-102) ; Petra Roettig, « Walter Dötsch. Brigade Mamai – Schmelzer Nationalpreisträger Hübner hilft seinen Kollegen » in *Auftrag : Kunst, 1949-1990*, p.208-215.

l'aluminium. La toile partage les mêmes qualités que le tableau de Schmied, une simplicité dans la représentation des ouvriers, et des machines, une discrétion des couleurs et une impression de calme déconcertante pour la représentation d'une opération industrielle aussi délicate et dangereuse.

Mais dès ces années, les tableaux antiformalistes font l'objet de critiques acerbes au sein du monde de l'art. Un fonctionnaire de l'administration de Berlin rapporte ainsi en 1961 les opinions qu'il a entendues pendant une réunion du VBK : « certains pensent qu'il ne s'agit que de peindre des hauts-fourneaux, des activistes et des tracteurs, d'autres disent que ne vont dans les entreprises que ceux qui ne parviennent pas à s'imposer autrement »[774]. La réputation de mauvaise qualité entache cet art. Beaucoup d'artistes refusent de s'engager dans la voie de Bitterfeld et dans la voie antiformaliste, sans être pour autant exclus du VBK.

Au fur et à mesure que le camp adverse, l'art de l'ouverture et la diversité, s'affirme, la simplicité, qualité première de cet art, est retournée en défaut : l'antiformalisme devient un art répétitif, sans innovation, peu attractif. Ces reproches se font entendre publiquement dans les années 1970. Ainsi un critique d'art dans *Bildende Kunst* commente l'exposition de district de Francfort sur l'Oder de 1975 en parlant de « la stagnation » et du « manque d'exigence » (*Anspruchslosigkeit*) des artistes antiformalistes[775]. Il va même jusqu'à retourner l'argument de la provocation : l'art répétitif « mine la fonction de l'art socialiste et va à l'encontre de la dynamique de notre processus artistique, de façon tranquille mais néanmoins provocatrice ». L'un des artistes visés par cet article réagit en envoyant une requête au VBK, le sommant d'expliquer comment la publication d'un tel article a pu être autorisée et pourquoi les qualités autrefois célébrées sont maintenant présentées comme des faiblesses[776]. Il rappelle qu'il a reçu le prix artistique de RDA et la médaille Johannes Becher, distinctions qui sont alors dévalorisées. Le VBK se contente dans sa réponse d'alléguer de la liberté du critique d'art.

La faiblesse du camp antiformaliste dans les années 1970 tient en grande partie à ses soutiens institutionnels. En effet, après le revirement du parti au début des années 1970, le camp se trouve soutenu uniquement par les entreprises et le syndicat. Certes le syndicat continue de verser des sommes importantes sous forme de commandes et d'achats, mais son prestige aux yeux du monde de l'art est faible. La meilleure preuve est la façon dont les

[774] LAB Magistrat von Berlin Abteilung Kultur C Rep 121 n°140, Analyse für das Jahr 1960 (10.1.1961).
[775] Friedrich Nostiz, « Kunstausstellung des Bezirkes Frankfurt/Oder 1975-1976 » in *Bildende Kunst*, n°3, 1976, p.121-123.
[776] AAdK VBK Frankfurt n°128, Eingabe von Gerhard Gossmann an den Vorstand des VBK Bezirk Frankfurt, 02.04.1976.

artistes considèrent le prix artistique du syndicat (*FDGB Kunstpreis*), institué en 1959 pour récompenser les œuvres (de professionnels et d'amateurs) qui répondent au mieux à la voie de Bitterfeld. Le prix est dès le début refusé par certains artistes qui ne veulent pas être compromis par une telle récompense[777]. La faible puissance de légitimation du syndicat se comprend mieux si on resitue sa place dans l'ensemble de la société est-allemande : gigantesque organisation de masse, qui a en charge de multiples tâches dans les entreprises (organisation de la politique sociale, des activités culturelles et des loisirs), le syndicat est dans une position d'intermédiaire entre les détenteurs du pouvoir, les cadres du parti, et la population[778]. Devant satisfaire chacun, il n'est souvent estimé par aucun. C'est à cette puissance faible que le camp antiformaliste se trouve lié.

La critique de l'ouverture et la diversité.

Lors de la préparation de la huitième exposition nationale de 1977, l'un des tableaux d'un ardent partisan de l'art antiformaliste, Fritz Duda*, n'est pas accepté : *Pâques 1968 à Berlin-Ouest*, qui représente la répression des manifestations par la police ouest-allemande. Duda envoie alors au VBK et au ministère de la culture une « lettre ouverte » de huit pages[779], dans laquelle il interroge le jury sur ses choix et demande des explications sur l'ouverture et la diversité. Il regrette que « le réalisme socialiste, l'art de la classe ouvrière révolutionnaire, ne soit montré que comme un courant parmi d'autres (…). Chaque recul du réalisme socialiste, au profit d'un panorama général des courants non réalistes dénature la politique du parti des travailleurs ».

Duda énumère ce qui le rebute dans l'art nouvellement promu. En premier lieu la constitution d'une qualité artistique définie en dehors de l'inscription sociale de l'œuvre ; « la qualité est la somme de toutes les propriétés qui déterminent son efficacité sociale. La qualité d'une image ne peut être réduite à une idée, aussi bonne soit-elle ». Il rejette encore la distinction entre l'artiste et son œuvre (« on ne peut pas séparer l'œuvre de l'artiste qui en est l'auteur, elle reflète toujours de façon consciente ou inconsciente l'opinion de la classe à laquelle il appartient ») ou la dévotion pour l'art (« le processus artistique est mythifié et le talent apparaît comme une force mystique »). Il ironise sur la prétendue nouveauté de cet art. « Les épigones du modernisme découvrent la diversité formelle et ils veulent représenter le

[777] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°1471, Aktennotiz über die Kulturkommissionssitzung des Politbüros am 26.11.1960.
[778] Sebastian Simsch, *Blinde Ohnmacht. Der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund zwischen Diktatur und Gesellschaft in der DDR 1945-1963*, Shaker, Herzogenrath, 2002, 294 p.
[779] AAdK VBK ZV n°181, Fritz Duda an das Ausstellungskomitee (28.7.1977).

monde qui les entourent avec ces outils, mais ils ne voient pas qu'ils ne font que transporter dans notre monde des conceptions et des interprétations nées dans un autre contexte (…). Ce qui a été créé dans les années 1920 au cours de luttes sérieuses (*ernsthafte Ringen an Richtungen*), est maintenant singé avec beaucoup d'arrogance ». Il reprend ici une idée fondamentale de l'antiformalisme : les formes ne constituent pas un répertoire dont lequel les artistes peuvent piocher indifféremment, elles sont indissociables d'évolutions historiques (et l'évolution historique vers le socialisme requiert selon lui un réalisme antiformaliste). Les affrontements des années 1920, que Duda a connus, entre réalisme prolétarien, vérisme, expressionnisme et surréalisme avaient des « racines historiques et chaque tendance avait une fonction spécifique ». Duda souligne enfin la prétention des partisans de l'ouverture et la diversité à dominer le champ. « Ceux qui recrachent le modernisme ne se contentent pas d'obtenir une position à côté du réalisme socialiste, mais font de leur exigence et de l'estime d'eux-mêmes un dogme, jusqu'à nier le réalisme socialiste. À longueur de discours, ils s'imaginent être avant-gardistes face aux défenseurs du réalisme socialiste, qui seraient, ah, si dogmatiques, si staliniens et tellement prisonniers dans le siècle dernier ».

La direction du VBK est contrainte de répondre à cette requête[780]. Elle affirme que la « qualité formelle » des peintures de Duda est insuffisante par rapport à l'importance du sujet politique. « Non seulement le traitement du motif de la manifestation est très illustratif, mais le jury ne pouvait pas ignorer les faiblesses quant à la réalisation ». Dans une nouvelle lettre, Duda se dit indigné « de cette constatation générale sur les faiblesses formelles et picturales, qui ne sont pas même nommées précisément ». Signes de la perte d'influence de l'antiformalisme, les échanges épistolaires entre Duda et le VBK ne paraissent pas dans la presse, de telles discussions devenant de plus en plus difficilement audibles dans le monde de l'art de la fin des années 1970.

Caboter sur les rivages du réalisme.

L'art de l'ouverture et la diversité et l'art antiformaliste forment deux positions extrêmes entre lesquelles sont construites des positions médianes, des discours et des œuvres donnant des signes de conciliations à chacun et alternant les marques d'allégeance aux uns et aux autres. Wolfgang Hütt* donne l'une des formulations les plus explicites de cette position médiane, lorsqu'il est invité à faire une présentation générale de l'art de RDA en 1967 à

[780] AAdK VBK ZV n°181, Horst Kolodziej an Fritz Duda (24.08.1977).

Ratingen devant un public ouest-allemand. L'exposé est envoyé au préalable au conseil de district et au SED qui le valident[781]. Hütt y déclare : « dans le réalisme socialiste, prise de parti, lien avec le peuple et acceptation de la réalité se joignent à une ouverture et à une diversité (*Weite und Vielfalt*) des formes et des moyens. Le réalisme socialiste est l'alternative au modernisme de la bourgeoisie tardive et il sait utiliser les expériences positives de la modernité capitaliste pour atteindre une nouvelle qualité ». Dans ces deux phrases se superposent toutes les qualités revendiquées par les camps qui se perçoivent antagonistes.

A quelles œuvres Hütt pense-t-il lorsqu'il présente ainsi l'art est-allemand ? Sur la liste des diapositives qu'il apporte à Ratingen figurent des reproductions d'œuvres de Käthe Kollwitz, de Georg Grosz ou d'Heinrich Vogeler mais aussi d'œuvres contemporaines, notamment celles de Willi Neubert* (fig.93 et 99). Dans ce qu'elles représentent et dans les discours qu'elles suscitent, ce sont ces images qui participent à la construction des positions médianes.

Discussion au parti de Willi Neubert de 1962 a été l'une des pièces majeures de la cinquième exposition nationale à Dresde en 1962. Placée à l'entrée du premier étage de l'exposition à l'Albertinum, elle doit retenir l'attention des visiteurs. Le cercle d'amateurs de Bitterfeld, quand il réalise une lithographie après sa visite de l'exposition, reproduit entre toutes les images disponibles, cette image-là (fig.94). De toute évidence, le jury de l'exposition a voulu que la toile provoque discussions et prises de positions. Contrairement à l'art de l'ouverture et la diversité, le tableau illustre parfaitement une thématique socialiste (une discussion entre membres du parti) et visages, objets et vêtements sont représentés simplement. Mais, dans le même temps, certains éléments dérogent aux règles antiformalistes, la simplicité est viciée. La scène de discussion se trouve ici comme géométrisée, notamment par le bras tendu de l'homme à la veste bleue qui rend visible la diagonale autour de laquelle la toile s'organise. L'espace est construit de telle manière qu'il ne creuse pas une profondeur mais établit plutôt une succession de plans. Cet effet est souligné par la présence d'un plan brun aux reflets rouges sur lequel s'appuient quelques figures ou encore par le rectangle blanc sur la bordure de la toile à droite. Plus que sur une composition, Neubert s'oriente vers une construction, empruntée au modernisme.

[781] LHASA Rat des Bezirkes Halle n°9522, Konzeption zu dem am 28.04.1967 an der Volkshochschule in Ratingen (BRD) zu haltenden Vortrag über : « Probleme der bildenden Kunst in der DDR ».

Lors d'une réunion de la cellule du parti au sein du VBK de Potsdam[782], des critiques se font entendre autour du tableau. « Certains détails sont en quelque sorte dématérialisés. À certains endroits et de façon tout à fait arbitraire, la couleur n'a plus aucun rapport avec le dessin, l'éclairage n'a aucun sens. De l'image ressort une atmosphère froide (*unterkühlte*), qui empêche le spectateur de ressentir la richesse des affects et de pleinement s'approprier, intellectuellement et émotionnellement, l'œuvre ». La différence de tonalité est en effet visible entre un tableau antiformaliste comme celui de Wieland Schmied et le tableau de Neubert. Mais ce sont surtout dans les colonnes de *Bildende Kunst* que les plus vives controverses autour de l'œuvre s'expriment[783]. Le critique S. H. Begenau, par ailleurs historien du Bauhaus, souligne le caractère « construit, rationnel, froid » de cette toile, qui « n'a pas l'attrait de la couleur picturale (*Farbigkeit*) ». « Les personnages sont comme des marionnettes dont on verrait les fils qui les retiennent ». Comment faut-il comprendre ces jugements formulés sur le ton du reproche ? Les critiques ne sont-elles pas une façon de faire entendre des idées qui ne pourraient être dites sur le mode de l'éloge ? Begenau cite le peintre polonais Lenica, qui est alors l'un des principaux représentants de l'art concret et qui aurait déclaré que « cette image est si parfaitement construite que le contenu est pour moi sans importance ». Ce jugement, cité à dessein, s'approche peut-être plus de l'opinion de Begenau que le ton de l'ensemble de l'article ne le laisse entendre.

Les images suscitent de vives réactions, mais la position construite autour de Neubert au sein du champ artistique est avantageuse et lui permet de pouvoir s'appuyer sur différents soutiens. La conjugaison de thématiques socialistes avec un réalisme qui intègre et dompte divers courants modernistes s'avère une stratégie payante. Son portrait de métallurgiste de 1968 (fig.95), superposition d'un portrait antiformaliste et d'un tableau abstrait, est directement acheté par le conseil d'Etat de RDA. En 1969, *Discussion d'innovateurs* (fig.99) rend encore plus manifeste l'audace mesurée de l'art de Neubert. La thématique est parfaitement socialiste. Dans les usines de RDA, les « innovateurs » sont des salariés qui proposent des améliorations dans l'organisation de la production ; si la proposition est approuvée par la direction, l'ouvrier est récompensé financièrement. Image de la démocratie socialiste, où les ouvriers s'investissent dans la marche de l'entreprise et sont plus qu'une simple main-d'œuvre, la toile met face-à-face, à droite, des travailleurs aux larges mains brunes et, à gauche, des ingénieurs aux longs doigts blancs et gris. La toile est l'hybridation

[782] BHLA SED Bezirksleitung Potsdam Rep 530 n°3237 Tagesordnung f die Berichtswahlversammlung am 11. Mai 1963.
[783] Siegfried Heinz Begenau, « Zu Willi Neuberts Bild *Parteidiskussion* » in *Bildende Kunst*, n°7, 1963, p.343-348.

du réalisme des années 1950 avec de nombreux éléments modernistes. Comme dans *Discussion au parti* (fig.93), le tableau n'a pas de profondeur, il est construit autour de la diagonale au centre. Sur la table recouverte de papiers blancs, outre les angles saillants des papiers cornés, sont dessinés des signes abstraits directement copiés d'une image de Kandinsky. Il faut également regarder l'homme à la cigarette, dont les traits du visage se réduisent à quelques coups de pinceau, dont les doigts sont démesurément longs et dont l'épaule droite disparaît dans des volutes brunes, rouges et blanches. Le fond de la salle est un ensemble hétéroclite de formes et de couleurs. Or plusieurs institutions très différentes les unes des autres sont intéressées par cette peinture qui est à l'origine une commande du syndicat et des fonderies de Thale en Saxe-Anhalt où réside Neubert. Le syndicat remet à Neubert la somme de 16 000 marks, prix incroyablement élevé, bien supérieur à celui défini par les directives sur les honoraires, preuve que le syndicat a été particulièrement satisfait de cette toile. Mais dès 1969 la Galerie Nationale demande au syndicat de lui céder la peinture, afin de pouvoir la montrer à Berlin-Est[784]. Le syndicat en fait ainsi don à la Galerie Nationale[785]. Les toiles de Neubert offrent un exemple des possibilités de construction des positions médianes entre ouverture et diversité et antiformalisme.

Divisions du champ et géographie de l'art.

Chaque camp place les œuvres qu'il défend en regard d'autres œuvres, choisies en d'autres lieux plus ou moins distants. Le rapprochement entre des œuvres géographiquement éloignées doit leur donner sens et mettre en valeur leurs qualités respectives. Mettre en rapport un tableau créé dans un atelier de Halle avec un tableau fait par un autre artiste de Halle, avec un tableau réalisé à Moscou ou avec un tableau réalisé à Milan peut donner une vision différente de la même image. La définition des espaces dans lesquels les œuvres sont inscrites est l'un des enjeux du champ. À l'aide des outils de la géographie de l'art, qui a appris à se montrer prudente quant à la dénomination de la localisation de l'art et à interroger l'association d'une image à un lieu[786], nous voulons comprendre quels espaces sont dessinés et à quelle échelle (locale, nationale ou internationale). Il s'agit en outre d'interroger des

[784] Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv (SMB-ZA), VA 5592, W. Geismeier an W. Beyreuther (16.07.1969).
[785] Ibid., Übergabesprotokoll des Bundesvorstandes FDGB zu SMB (05.09.1969).
[786] Thomas DaCosta Kaufmannn, *Toward a geography of art*, University of Chicago Press, Chicago, 2004, 490 p. ; Dario Gamboni, *Kunstgeographie*, Desertina Verlag, Disentis, 1987, 236 p.

expressions courantes dans le langage de l'époque comme dans celui de l'historiographie actuelle, telles « école de Leipzig », « art de RDA » ou encore « art des pays socialistes ».

Modernisme et localisme : villes et nation en art.

L'ouvrage de synthèse destiné au grand public que publie en 1978 un des principaux acteurs de l'ouverture, Lothar Lang, insiste sur l'importance des écoles d'art urbaines en RDA[787]. L'émergence de formes défendues par les partisans de l'ouverture et la diversité s'accompagne en effet de la création d'écoles artistiques relatives à une ville.

Les écoles urbaines et le partage territorial du modernisme.

L'école de Leipzig en est l'exemple le plus précoce et le plus illustre[788]. L'expression est inventée dès 1965 par le jury de la septième exposition de district. Les caractéristiques de cette école seraient une attention particulière au dessin au détriment de la couleur, une réappropriation de la Nouvelle Objectivité ainsi que de l'art de Max Klinger et une attention particulière à la narration. L'école de Leipzig serait l'héritière du savoir-faire local séculaire en matière d'illustration de livres ; le point d'ancrage de cette identité locale est l'école des beaux-arts, « l'école des arts graphiques et des arts du livre ». L'idée d'école est progressivement reprise par les critiques, les fonctionnaires, les industries mécènes comme Wismut, les galeristes de Leipzig, sans oublier les artistes eux-mêmes[789]. Les œuvres sont donc inscrites à une échelle locale et mises en rapport les unes avec les autres.

[787] Lothar Lang, *Malerei und Graphik in der DDR*, Leipzig Edition, Leipzig, 1978, 290 p. Une telle façon de présenter l'art est-allemand est reprise dans les rééditions, après la chute du Mur. Dans ses mémoires écrites en 2009, Lothar Lang se targue d'avoir su découvrir ces écoles, notamment l'école de Leipzig et l'école de Berlin. Lothar Lang, *Ein Leben für die Kunst : Erinnerungen*, Faber & Faber, Leipzig, 2009, 335 p.

[788] La constitution de l'école de Leipzig a été précisément analysée dans le catalogue suivant : *60, 40, 20 – Kunst in Leipzig seit 1949*, Karl-Siegbert Rehberg et Hans-Werner Schmidt (dir.), Museum der Bildenden Künste Leipzig, Seemann, Leipzig, 2009, 383 p. Avant la constitution de l'école de Leipzig au milieu des années 1960, il existe des précédents intéressants. Dès la fin des années 1950, les partisans de la voie de Bitterfeld comme Kurella veulent faire de Leipzig le bastion de la nouvelle culture socialiste. Ils ne parlent pas d'école de Leipzig, mais estiment que Leipzig est la capitale artistique la plus proche du triangle de la chimie, région industrielle à la pointe de la voie de Bitterfeld. Quand Leipzig devient au contraire le symbole de l'ouverture et de la diversité au cours des années 1960 et abandonne la voie de Bitterfeld, la supposée proximité géographique disparaît et Buna, Leuna et Bitterfeld paraissent bien éloignés de Leipzig. Preuve que les notions de proximité et de distance géographiques sont relatives aux enjeux.

[789] Tino Heim et Paul Kaiser, « Verdeckete Konflikte, offene Brüche. Die Leipziger Schule als genealogisches Projekt » in *60, 40, 20 – Kunst in Leipzig seit 1949*, Karl-Siegbert Rehberg et Hans-Werner Schmidt (dir.), Museum der Bildenden Künste Leipzig, Seemann, Leipzig, 2009, 383 p. (p.116-122).

Dans les autres villes, le besoin d'identité artistique se fait ressentir et les écoles de Berlin, de Halle et de Dresde apparaissent. Berlin se découvre une tradition cézannienne[790], la ville d'Halle serait marquée par l'esthétique de *Brücke* (du fait de la présence de la collection du musée Moritzburg), à Dresde revient l'héritage de l'impressionnisme et l'amour de la couleur. S'opère ainsi un partage territorial de la modernité et l'histoire de l'art est mise au service de l'invention de traditions artistiques locales. La diversité artistique est comme prise en charge et garantie par son inscription dans l'éparpillement urbain en RDA.

Les expositions de district, qui, lors de leur création en 1954, ont pour mission de présenter un simple panorama de la production artistique dans un district, reçoivent progressivement la mission de montrer les particularités de la production dans tel ou tel district. Il est intéressant de lire comment les expositions de district de 1979 sont présentées dans différents districts. Lorsque le VBK de Halle fait l'analyse de l'exposition, il met en avant que « la délicatesse picturale des expressionnistes apparaît clairement chez les peintres du district. Elle est nuancée par une grande précision dans le dessin, qui ne peut pas être expliquée seulement par la copie des maîtres et par la réception du paysage artistique de Leipzig »[791]. L'exposition du district d'Erfurt témoigne, selon ses organisateurs, de « l'empreinte de la tradition de l'école de Weimar » des années 1890[792]. L'exposition à Karl-Marx-Stadt, au club Pablo Neruda est ainsi jugée par le parti. « Karl-Marx-Stadt affiche un profil artistique particulier. Ce qu'il y a de caractéristique ici est son refus de la narration, la volonté de faire un art alittéraire (*aliterarisch*). Beaucoup d'images n'appellent pas au commentaire. Il y a très peu de représentation de figures humaines. De toute évidence, les artistes veulent se démarquer de l'école de Leipzig »[793]. Même si cette tendance ne correspond pas à la ligne générale du parti (la défense de la représentation de la figure humaine), le rapport ne condamne pas fermement cette évolution : les membres du parti comprennent le besoin de se démarquer des écoles des deux capitales saxonnes voisines. En 1985, le parti note que « le développement de l'art à Karl-Marx-Stadt doit souligner de façon bien plus importante les traditions et les particularités du territoire »[794]. Notons l'apparition de la notion de territoire, tout à fait nouvelle dans le vocabulaire artistique.

---

[790] Jörg Makarinus, « « Cézannismus » in der Berliner Malerei. Versuch einer Erklärung » in *Bildende Kunst*, n°5, 1987, p.223-227.
[791] AAdK VBK Halle n°19, Analyse der Bezirkskunstausstellung Halle (1979).
[792] AAdK VBK ZV n°5078, Analyse der Bezirkskunstausstellung Erfurt (1979).
[793] StA Chemnitz, SED Bezirksleitung Karl-Marx-Stadt IV/D-2/9.02/509, Gespräch über die Werke der Bezirkskunstausstellung 1979 am 8.11.1979 im Pablo-Neruda-Klub.
[794] Ibid., Plan der kulturellen Entwicklung bis 1990, (20.12.1985).

La formulation d'écoles urbaines peut être replacée dans un temps plus long de la géographie de l'art[795]. Le cas particulier de Berlin mis à part, c'est Dresde qui est depuis le dix-huitième siècle la métropole artistique du territoire qui devient après 1945 celui de la RDA. Au cours des années 1950, Dresde continue de jouer son rôle de métropole (coupée de ses rivales, désormais ouest-allemandes, Munich et Düsseldorf). Depuis 1946, les expositions nationales sont organisées à Dresde, et non à Berlin ou Leipzig. Le changement qui se produit à partir des années 1960 (et qui est peut-être l'un des véritables enjeux de l'apparition des écoles artistiques en RDA) est la fin de la suprématie dresdoise et le rééquilibrage au profit de Berlin et surtout Leipzig. Un acteur majeur de la vie artistique locale, Gerhard Kettner*, professeur et à plusieurs reprises recteur à l'école des beaux-arts de Dresde, livre certains commentaires sur ce rééquilibrage dans les rapports qu'il remet à la Stasi, dont il est informateur à partir de 1979. En 1982, alors qu'il relate les « opinions quant à la neuvième exposition nationale »[796], il s'attarde essentiellement sur « l'évidente surreprésentation des artistes de Leipzig » dont il tient Heisig* pour responsable. Il en vient à faire les louanges du berlinois Walter Womacka*, qui « a été très apprécié » et qui serait « un contrepoids face à la mystification venue de Leipzig ».

L'art « allemand », entre réalisme et expressionnisme.

La définition d'écoles liées aux principaux centres urbains n'est pas sans conséquence sur la qualification de l'art à l'échelle nationale. Les années 1950 ont posé comme une évidence que l'art allemand est réaliste, fidèle à « l'héritage réaliste allemand ». Or les partisans de l'ouverture et la diversité, sans remettre en cause la notion de réalisme, remettent au centre la notion ô combien délicate d'expressionnisme. Comme le montre une étude sur l'expressionnisme en RDA[797], « expressionnisme » ne renvoie pas seulement à un ensemble de références formelles et au courant artistique existant entre 1905 et 1923, il est un marqueur beaucoup plus large. Il est synonyme tout à la fois d'expression intérieure et de libération, de modernité et de spécificité allemande. Les différentes modernités incarnées par chaque ville ne seraient alors que les ramifications partant d'un tronc commun appelé expressionnisme.

[795] Le livre de Robin Lenman analyse la répartition des centres et des périphéries dans l'Allemagne du dix-neuvième et vingtième siècle. Robin Lenman, *Artists and society in Germany : 1850-1914*, Manchester University Press, Manchester, 1997, 273 p.
[796] BstU, Bezirksverwaltung Dresden, Archivierte-GMS-Akte n°659/90, GMS « Mumsdorf », Stimmungen und Meinungen zur IX.DKA (02.11.1982).
[797] Ulrike Niederhofer, *Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität der SBZ und der DDR 1945-1989*, Peter Lang, Francfort sur le Main, 1996, 549 p.

Dés 1957, le graveur René Graetz, après avoir visité différents pavillons des démocraties populaires à la biennale de Venise, affirme dans *Bildende Kunst* qu'il faut reconnaître que ce qui est appelé réalisme est très différent d'un pays à un autre et varie « selon les mentalités et les tempéraments de chaque peuple ». Or selon lui, la particularité de l'art allemand tient à son expressionnisme[798]. Graetz est alors condamné à une autocritique pour avoir remis en cause l'universalisme du réalisme socialiste. Mais le problème est posé : « expressionnisme » sert à désigner un tempérament qui serait typiquement allemand, il serait un horizon indépassable des artistes allemands. En 1961, le musée de Moritzburg ouvre une exposition sur l'art « allemand » de la première partie du vingtième siècle et accorde une large part à l'expressionnisme[799]. En 1962, un fonctionnaire du conseil de district de Halle, dans un rapport sur « les conceptions idéologiques des artistes », note que « tous les artistes estiment qu'il est indispensable de consacrer au moins une partie de son travail à l'expressionnisme, qui serait le meilleur moyen d'améliorer sa pratique »[800]. Il ne condamne pas cette opinion, il finit en citant la formule d'Engels qui appelle au passage de l'empire de la nécessité à l'empire de la liberté, ce qui entre étrangement en écho avec l'amour expressionniste de la liberté. En 1964, l'un des plus fervents partisans du réalisme jdanovien, Ullrich Kuhirt*, concède que l'art allemand est marqué par l'« expressivité dans le réalisme »[801]. Dans ce processus de valorisation de l'étiquette expressionniste, un artiste est particulièrement valorisé, Max Beckmann. Une rétrospective en son honneur est fermée juste avant son ouverture en 1961, mais les partisans de l'ouverture et la diversité n'hésitent pas à se revendiquer de Beckmann et en font l'une des principales sources d'inspiration visuelle, ce qu'établit très précisément une thèse en histoire de l'art de 1984 à l'université de Leipzig[802].

Même si le mot expressionnisme n'est pas systématiquement appliqué pour parler des créations contemporaines (et ne devient jamais le synonyme de l'incarnation d'un esprit nordique et germanique comme il a pu l'être dans les années 1920 et 1930), il reste une catégorie présente et perpétue l'association entre art allemand et expressionnisme qui parcourt

[798] René Graetz, « Was ich in Italien lernte » in *Bildende Kunst*, n°3, 1957, p.194-195.
[799] *Deutsche Malerei und Grafik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Galerie Moritzburg, Halle, 1960, 79 p.
[800] LHASA Rat des Bezirkes Halle n°4129, Ideologische Konzeption bildende Kunst Halle (13.05.1962).
[801] Ullrich Kuhirt, « Expressivität im Realismus » in *Bildende Kunst*, n°11, 1964, p.563-568. Kuhirt, dans un tout autre contexte, invente le terme qu'utilise plus tard Rainer Zimmermann pour désigner l'art de la génération allemande née au début du siècle qui chercherait une voie moyenne entre réalisme et expressionnisme. Cf Rainer Zimmermann, *Expressiver Realismus : Malerei der verschollenen Generation*, Hirmer, Munich, 1994, 480 p.
[802] Barbara Roeske, *Beckmanns Einfluss auf die DDR-Malerei. Ein Beitrag zum Problem der Bildstabilität,* thèse à l'université Karl Marx de Leipzig, 1984, 132 p.

le vingtième siècle[803]. Si l'étiquette « expressionnisme » est maintenue en RDA, c'est peut-être parce qu'elle offre une base commune aux deux Allemagne, contrairement au réalisme (lorsque la RDA participe officiellement à la sixième Documenta en 1977, le texte introductif présent dans le catalogue, rédigé par Lothar Lang, insiste sur la prégnance de l'expressionnisme dans l'art est-allemand[804]). Une citation est de ce point de vue intéressante, même s'il est difficile d'en saisir le sens exact. Dans un rapport de 1966 de la cellule du parti à l'intérieur de l'école des beaux-arts de Leipzig, les membres du parti font part, sans la condamner, de l'influence croissante parmi les étudiants de l'expressionnisme « qui se révèle chez beaucoup d'artistes, qui, comme dirait Hegel, regardent « derrière le rideau qui doit cacher ce qu'il y a à l'intérieur » »[805]. La signification de cette réécriture très libre d'un passage de *La Phénoménologie de l'Esprit* d'Hegel n'est pas explicitée, mais le rideau dont il est question pourrait être le rideau de fer et la vérité intérieure cachée l'expressionnisme.

Le camp antiformaliste et l'espace soviétique.

Dans les années 1950, l'art soviétique, nous l'avons vu, peine à offrir un modèle fiable à l'ensemble du bloc. Nous voulons montrer ici que la distance face à l'art soviétique perdure dans les années 1960 et 1970, malgré le renouveau de cet art. L'URSS et le bloc ne sont pas constitués comme des espaces artistiques par le camp antiformaliste. Notre hypothèse est que l'une des faiblesses du camp antiformaliste est de ne pas pouvoir s'appuyer sur une géographie de l'art, à la différence du camp de l'ouverture et la diversité qui trouve dans l'émergence des écoles locales à la fois un substrat et un moteur essentiels à son développement.

La rencontre manquée avec le renouveau du réalisme soviétique dans les années 1960.

Même si le nombre d'expositions s'est considérablement réduit depuis l'époque stalinienne, le réalisme soviétique n'est pas inconnu en RDA, il continue à faire l'objet de

[803] L'équation entre Allemagne et expressionnisme est opérée par les Allemands eux-mêmes, mais aussi par des étrangers quand ils parlent de l'art allemand. Cf. Laurence Bertrand Dorléac, « L'expressionnisme en point aveugle de l'histoire de l'art » in Isabelle Ewig et Martin Schieder (dir.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Akademie Verlag, Berlin, 2006, 410 p. (p.167-181).
[804] Lothar Lang, « Zur DDR Malerei der siebziger Jahre » in *Documenta 6. Band 1 : Einführung, Malerei, PLastik/Environment, Performance*, Dierichs, Cassel, 1977, 323 p.
[805] StA Leipzig SED Bezirksleitung Leipzig n°IV/A/2/9/2/362, Berichterstattung der Parteileitung der HGB in der Parteiorganisation (08.06.1966).

nombreux articles dans la presse et, nous l'avons dit, l'URSS reste la première destination des délégations d'artistes. L'évolution du réalisme soviétique à partir de la fin des années 1950 vers ce qui a été appelé le réalisme contemporain puis le réalisme sévère[806] est bien documentée par les journaux est-allemands. Les articles sont soit des traductions d'articles russes, soit des articles écrits par des Allemands de l'Est qui ont visité l'URSS. Les articles traduits mettent en valeur la nouveauté de cet art, austère, sans action dramatique, qui a abandonné l'adulation pour les figures politiques et qui explore désormais les zones d'ombre de l'histoire soviétique (fondation des kolkhozes, épisodes sombres de la grande guerre patriotique)[807]. Les articles écrits par les Allemands de l'Est sont partagés. Pour la seule année 1963, on peut lire dans *Bildende Kunst* trois longs articles signés par Horst Jähner, l'historien de *Die Brücke*, à propos des principaux représentants du réalisme sévère, Teri Salachov, Leonid Kabatschek et Keli Gorsev[808]. Jähner s'efforce de restituer les enjeux de la simplicité grave et sévère de la peinture soviétique. D'autres Allemands de l'Est se montrent beaucoup plus critiques. Le peintre Wolfgang Frankenstein, quand il revient de Moscou en 1962, émet publiquement des réserves (fig.96)[809]. Il s'en prend notamment à l'une des œuvres phares du réalisme contemporain, *Celui qui soulève la bannière* de 1958 de Keli Gorzev. Le tableau est une plongée sur un manifestant qui ramasse le drapeau qu'un autre manifestant abattu a laissé tomber ; il conjugue deux motifs puissants de l'art socialiste, le camarade mort et la haine pour l'ennemi de classe[810]. Les reproches adressés à l'art soviétique du début des années 1950 reviennent : l'attachement à un trop grand naturalisme (Frankenstein attire l'attention sur la représentation minutieuse de la plaque d'égout, du tissu rouge du drapeau et de chaque pavé

[806] « Réalisme contemporain » est l'expression utilisée lors des débats qui se déroulent à Moscou en 1958-1959 pour la définition d'un nouveau réalisme socialiste. L'expression « style sévère » est inventée ultérieurement, en 1969, par le critique Alexandre Kamenski pour désigner le réalisme soviétique du début des années 1960. Cf. Susan E. Reid, « The Exhibition *Art of Socialist Countries* Moscow 1958-9, and the Contemporary Style of Painting », *in* David Crowley et Susan E. Reid (dir.), *Style and Socialism. Modernity and material culture in post-war Eastern Europe*, Berg, Oxford, 2000, 213 p. (p.101-133) ; Susan E. Reid, « Toward a new (Socialist) Realism. The Re-Engagement with Western Modernism in the Khrushchev Thaw » in Rosalind P. Blakesley et Susan E. Reid (dir.), *Russian art and the West. A century of dialogue in painting, architecture and the decorative arts*, Northern Illinois University Press, DeKalb, 2007, 246 p. (p.217-239). Les débats de 1959 lors de la conférence internationale des pays socialistes ont été publiés et traduits en RDA : Verband Bildender Künstler Deutschlands, *Sozialistische Kunst und Wirklichkeit. Aus der Diskussion der Theoretischen Konferenz anlässlich der I.Internationalen Kunstausstellung sozialistischer Länder in Moskau*, Berlin, 1959, 89 p.

[807] Iwan Gorin, « Über das Heroisch-Dramatisch in der sowjetischen Malerei » in *Bildende Kunst*, n°9, 1964, p.455-460.

[808] Horst Jähner, « Die Angestrebte Vereinfachung. Atelierbesuch bei Tair Salachow in Baku » in *Bildende Kunst*, n°6, 1963, p.301-309 ; « Helden des Alltags. Atelierbesuch bei Leonid Kabatschek in Leningrad » in *Bildende Kunst*, n°8, 1963, p.404-413 ; « Eine gedankenreiche Malerei. Atelierbesuch bei Geli Korshev in Moskau » in *Bildende Kunst*, n°9, 1963, p.462-467.

[809] Wolfgang Frankenstein, « Zu einigen Tendenzen in der sowjetischen Malerei. Über die Allunions-Kunstausstellung in Moskau » in *Bildende Kunst*, n°6, 1962, p.283-290.

[810] Il s'agit du panneau central d'un triptyque appelé *Les communistes*, mais les trois panneaux ont été créés séparément. Cf *Raising the banner. The art of Geli Korzhev*, Museum of russian art, Minneapolis, 2007, 144 p.

de la rue) et surtout « le goût de la monumentalité », qui se traduirait ici par « le fétichisme du drapeau ». Aux yeux d'un Allemand autorisé à écrire dans *Bildende Kunst*, l'art soviétique ne sait pas se défaire d'une monumentalité outrancière. Frankenstein compare le tableau avec *La mort du commissaire* de 1927 de Kouzma Petrov-Vodkin, afin de montrer qu'il manque « l'expression du but humaniste de la lutte » que Petrov-Vodkin parvient à saisir. Alors qu'en URSS Gorzev se place dans la continuité de Petrov-Vodkin et veut reprendre le crédit artistique dont jouit cet artiste dans l'ensemble du monde socialiste, Frankenstein s'emploie à dissocier les deux. L'image de Gorzev devient cependant une icône dans l'ensemble du monde socialiste ; en 1970 à Berlin-Est, lors de l'Intergrafik, est exposée l'œuvre d'un graveur mexicain qui reproduit le mouvement du manifestant soulevant la bannière à côté d'un camarade mort (fig.97). Le naturalisme est ici abandonné, à la place des pavés russes, sont gravées de multiples branches d'étoiles ; d'après le titre, le motif est désormais une métaphore de la situation politique en Amérique Latine.

L'opposition entre Korsev et Petrov-Vodkin apporte la preuve que seul le réalisme soviétique des années 1920 continue d'être jugé légitime et intéressant en RDA. Alors que les « maîtres » de l'époque jdanovienne sont déjà tombés dans l'oubli et que les artistes dominants dans les années 1960 et 1970 sont boudés, Petrov-Vodkin et Deïneka incarnent toujours l'âge d'or du réalisme soviétique, désormais disparu. Lorsqu'en 1971 un amateur est-allemand veut placer la reproduction d'un tableau soviétique derrière le portrait d'un soldat soviétique (fig.98), il choisit *La Défense de Petrograd* de Deïneka de 1927, tableau exposé à Berlin-Est en 1947 et depuis régulièrement reproduit.

Le partenaire soviétique.

Progressivement, au cours des années 1960 et 1970, l'URSS n'apparaît plus comme un partenaire solide dans la défense de l'antiformalisme. Cette opinion est rarement rendue publique, mais semble néanmoins répandue dans les rangs antiformalistes, comme en témoigne un rapport écrit pour la Stasi par Dieter Rex[811]. Rex* est un artiste de Halle fortement engagé dans la cause antiformaliste dont il est l'un des avocats jusque dans les années 1980. Depuis 1976, il est en lien avec la Stasi, dont il devient informateur en 1979 sous le pseudonyme Kunst.

En 1976, il livre à la sécurité d'Etat un rapport sur ce qu'il a vu lors de son dernier voyage en URSS et retenu de la lecture des textes du vingt-cinquième congrès du PCUS de

[811] BstU Abteilung XX, VIII 1633/80, Informationsbericht des IMV-Kandidaten « Kunst » (Merseburg, 02.03.1976).

février 1976. Il rappelle les différences institutionnelles dans l'organisation des arts en URSS et en RDA, « les unions d'artistes en URSS et en RDA ne peuvent tout simplement pas être comparées ». La distance entre les artistes et le parti serait plus grande en URSS : « j'ai eu l'impression qu'il y avait de grandes différences entre ce que pense le parti et ce que pensent les artistes ». Il affirme qu'en URSS prédomine encore le modèle « de l'artiste individuel, c'est-à-dire un artiste qui peint d'abord une toile et essaye seulement ensuite de la vendre ». Le lien entre l'artiste et la classe ouvrière ne serait pas aussi fort en URSS qu'en RDA, le principe des commandes n'étant pas aussi répandu. « Discuter avec les travailleurs autour des œuvres est chez nous une évidence, alors que c'est très rare en URSS ». En d'autres termes, le véritable pays du réalisme socialiste est la RDA et non l'URSS.

Dans le même temps, le rapport contient également des allusions aux conflits au sein du champ artistique est-allemand et à la domination croissante de l'ouverture et la diversité. « Ce serait trop simple de couper court en disant que tel ou tel artiste cherche sa propre voie et s'essaye à différents moyens. Ce sont là les arguments qui avaient autrefois cours à l'Ouest et qui sont utilisés par les artistes qui ont de considérables difficultés idéologiques ». Le document poursuit un but évident, convaincre les officiers de la Stasi de lutter contre l'ouverture et la diversité, à l'inverse de ce qui se déroulerait en URSS. Le double but du rapport (marquer la différence avec l'URSS et gagner l'appareil de répression à sa cause) est bien résumé dans sa conclusion. « Je n'ai pas l'intention de critiquer les différentes orientations artistiques en URSS ou de vouloir condamner sa façon de gérer certaines choses, mais j'ai pu constater qu'aussi bien en URSS qu'ici en RDA, le PCUS doit mener un dur combat idéologique, qu'il conduira assurément avec succès ».

Isolement des antiformalistes est-allemands au sein du bloc.

Les pays frères du bloc ne sont guère mieux traités, certains Allemands de l'Est leur adressent le même reproche qu'à l'URSS, ne pas défendre avec assez de vigueur le réalisme antiformaliste. Le paysage artistique dans chaque démocratie populaire s'est beaucoup diversifié dans les années 1960 et 1970, selon une chronologie différente dans chaque pays. Mais dans l'ensemble la situation est plus ouverte qu'en RDA. Le monde de l'art polonais s'éloigne dès 1956 du problème réaliste et n'y revient plus par la suite, consacrant au contraire l'art concret et laissant se développer art conceptuel et performances. La situation est similaire dans la Tchécoslovaquie libérale d'avant la normalisation amorcée en 1969, dans la Roumanie des premières années Ceausescu (de 1965 à 1971, avant les Thèses de Juillet qui

isolent le pays[812]), ou dans la Hongrie de Kadar, où le monde de l'art se tourne vers d'autres formes que la peinture figurative.

Artistes et fonctionnaires est-allemands se heurtent dès lors à l'incompréhension quand ils se rendent dans d'autres pays. En 1974 par exemple, une délégation de fonctionnaires et artistes du district de Halle se rend à Katowice en Pologne (où elle offre à l'administration locale un cycle de gravures *Lénine et les syndicats*), puis à l'usine Félix Dzerjinski de Tarnow, avec laquelle est associée l'usine allemande de Leuna[813]. Là, une exposition d'entreprise est organisée où sont amenés 6 900 salariés, à qui sont montrées aussi bien des œuvres réalistes socialistes (Willi Neubert, Willi Sitte, Dieter Rex, Hans Rothe) que des œuvres d'un réalisme moins partisan (Carl Marx, Otto Möhwald). Un fonctionnaire du conseil de district de Halle rapporte que les Allemands de l'Est « ont tout de suite cherché à organiser une discussion, à laquelle aurait pris part notre délégation, des artistes polonais et les travailleurs des usines »[814]. Mais leurs homologues polonais se montrent réticents. « La présidente de l'union des artistes n'a pas pris au sérieux cette volonté de discuter. Elle a déclaré en substance que les artistes polonais peignent comme ils l'entendent, de façon réaliste ou abstraite ». On ne peut savoir dans quelle mesure le fonctionnaire déforme en le traduisant le propos de la présidente de l'union et pourquoi cette dernière coupe court à tout échange. La principale raison est probablement que la RDA et la Pologne, géographiquement proches mais à l'opposé dans le spectre des politiques culturelles socialistes, offrent des situations qui se prêtent en réalité mal à la comparaison. L'épisode est l'une des multiples expériences qui fait ressentir aux Allemands de l'Est leur isolement dans le bloc.

Les rencontres internationales entre pays socialistes sont une autre occasion de désappointement. Le fonctionnaire de la Maison Centrale pour le Travail Culturel envoyé à la rencontre des pays socialistes à Szeged en Hongrie en 1967 adresse un rapport au parti à son retour[815]. Devant les œuvres provenant de Tchécoslovaquie, Pologne, Hongrie et Bulgarie, il regrette « qu'aucune ne montre l'amitié avec l'URSS, la solidarité avec le Vietnam, la vie socialiste et le visage de la personnalité socialiste ». Il estime que 50% des œuvres sont « des créations individualistes-formalistes », 30% « des créations symbolistes » et seulement 20%

[812] Il est intéressant de constater que lors d'une réunion internationale d'artistes en Bulgarie en 1970, c'est la délégation roumaine qui défend la « liberté » artistique, condamne le réalisme comme conservateur et plaide pour suivre l'exemple de la Documenta de Cassel de 1968. AAdK VBK ZV n°281, Bericht von Willi Neubert und Ingrid Beyer über ihre Reise in die Volksrepublik Bulgarien (22.06.1970).
[813] LHASA, Leuna-Werke n°27731, Protokoll über die 6.Sitzung der Beratergruppe zur Durchsetzung der Auftragskonzeption (27.06.74).
[814] LHASA Rat des Bezirkes Halle, n°6606, Information (26.08.1974).
[815] BArch SAPMO, Zentralleitung SED, DY 30 n°IV A /2/9.06/95, Studienaufenthalt des Genossen Filbrandt in der Volksrepublik vom 10.-14..9.1967.

des « créations réalistes ». Nous ne savons pas ce qu'il entend par ces termes, mais les qualificatifs montrent que, du point de vue du fonctionnaire, les œuvres ne correspondent pas aux exigences socialistes, à la différence des images est-allemandes. Rapprochées physiquement dans un lieu, à Szeged, les œuvres sont cependant éloignées les unes des autres par le regard porté sur elles. L'art antiformaliste de RDA est construit comme un bastion du réalisme antiformaliste. « Notre collection paraissait unie, puissante et portée par un réel humanisme. Elle est un ensemble optimiste et harmonieux et a été applaudie par tous ». En se rendant quelques jours plus tard dans une maison de la culture à Dubnica en Tchécoslovaquie, le même fonctionnaire fait un constat similaire : les images exposées sont « symbolistes-figuratives » et « incompréhensibles »[816]. La RDA, gardienne du temple antiformaliste, est une gardienne bien esseulée. Elle ne peut valoriser sa production antiformaliste en la mettant au regard d'autres œuvres.

Les positions médianes, de part et d'autre du rideau de fer.

La dernière partie du champ, celle qui regroupe les propositions médianes entre antiformalisme et art de la diversité, a sa propre géographie de l'art. C'est essentiellement au miroir des œuvres réalistes des périphéries du bloc, que les artistes de ce camp placent leurs œuvres. Les deux principaux pays concernés sont à nouveau l'Italie et le Mexique. Les images italiennes et mexicaines, attentivement regardées lors des années 1950, nous l'avons dit, sont maintenant prises comme point de comparaison et même imitées.

Le dialogue visuel avec le realismo.

Discussion d'innovateurs (fig.99) n'a pas manqué d'être comparé avec le réalisme italien. Le tableau est en effet ostensiblement inspiré d'un tableau de Renato Guttuso, *La Discussion* de 1959-1960 (fig.100). D'un tableau à l'autre, nous voyons la même scène de discussion représentée en légère contre-plongée, la même composition structurée autour d'une diagonale blanche qui sépare les interlocuteurs.

Le sujet de *La Discussion* de Guttuso est différent de celui de *Discussion d'innovateurs* : il est l'aboutissement d'une longue série de dessins commencés en 1956 et consacrés aux discussions politiques au sein du PCI autour du vingtième congrès du PCUS et de la répression du soulèvement hongrois, deux sujets qui ont profondément divisé le parti de

[816] Ibid., Bericht und Auswertung des Studienaufenthaltes in der CSSR vom 21.-27.09.1967.

Togliatti[817]. L'homme debout les mains sur la table à gauche est d'ailleurs un autoportrait de Guttuso, qui n'a pas désapprouvé l'intervention soviétique et qui a eu bien du mal à défendre cette position face à d'autres intellectuels italiens. Le tableau mêle plusieurs débats puisqu'à côté des manchettes de journaux portant les mots « Moscou » (*Mosca*) et « prolétariat » (*proletario*), on peut voir près du cendrier la reproduction d'un détail de *La Grande Parade sur fond rouge* de Fernand Léger (1953) ou encore la couverture d'un numéro d'*Isskustvo*, la principale revue d'art soviétique qui circule dans l'ensemble de l'Europe communiste. Il est difficile de savoir ce qui était perçu de l'acuité politique du tableau de Guttuso depuis la RDA. Quoiqu'il en soit, le tableau est bien connu, souvent reproduit, présenté comme une œuvre majeure de son auteur. Mais il a été acheté dès 1960 par la Tate Gallery de Londres et ne quitte plus dès lors l'Angleterre. Quand une rétrospective de l'œuvre de Guttuso est organisée à Berlin-Est et Leipzig en 1967[818], l'œuvre ne peut pas être présentée, ce que les commissaires est-allemands regrettent amèrement[819]. Viennent en RDA plusieurs dessins préparatoires (fig.101 et 102). Neubert, qui n'a pas voyagé à Londres, n'a pas vu le tableau qu'il érige en modèle.

Les critiques d'art est-allemands ont vu les similitudes entre les deux toiles, mais se sont ingéniés à les séparer[820]. Dans un livre sur Neubert, Kuhirt insiste sur les différences. Le tableau de Guttuso serait propre à la société capitaliste travaillée par des intérêts de classes antagonistes, alors que celui de Neubert serait l'expression d'une société socialiste, où les couches sociales collaborent à la construction du socialisme. Chez le premier « la discussion sert à renforcer le front de classe dans le combat contre l'ennemi idéologique, il s'agit des questions fondamentales de la classe. Le groupe de discussion de Neubert en revanche reflète l'effort collectif pour renforcer le pouvoir de la classe ouvrière et reflète donc une étape bien plus avancée dans le processus historique »[821].

Or plus que les différences, c'est la communauté d'enjeux qui nous semble ici prévaloir. Revenons sur la diagonale blanche au centre des deux toiles. Dans les deux cas des signes s'en détachent : chez Guttuso des journaux, chez Neubert des ébauches de dessin industriel et des formes semblables à celles des tableaux de Kandinsky. Guttuso pour sa part colle les morceaux de journaux sur la toile. Bien des éléments dans la peinture rappellent

[817] Alexander Höbel (dir.), *Il PCI e il 1956. Scritti e documenti dal XX Congresso del PCUS ai fatti di Ungheria*, La Citta del Sole, 2006, 200 p.
[818] *Renato Guttuso. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen aus den Jahren 1940 bis 1966*, Galerie Nationale de Berlin, 1967, 34 p.
[819] Peter H. Feist, « Zum neueren Schaffen Renato Guttuso » in *Bildende Kunst*, n°7, 1967, p.294-298.
[820] « Diskussion vor Kunstwerken. Mitglieder unseres Redaktionsbeirates diskutieren vor Originalen » in *Bildende Kunst*, n°3, 1970, p.120-124.
[821] Ullrich Kuhirt, *Willi Neubert*, VEB E.A. Seemann Verlag, Leipzig, 1969, 17 p. (p.14).

d'ailleurs l'esthétique cubiste, la représentation de formes géométriques irrégulières dans le coin supérieur droit ou les couleurs grises et ocres de l'ensemble de la toile. Dans *Discussion d'innovateurs*, une telle esthétique cubiste ne se retrouve pas, mais les dessins industriels n'en apparaissent pas moins étranges. Ils se détachent de la masse des papiers posés en désordre et des angles saillants. Autrement dit, dans les deux cas, les objets mêmes du débat (l'actualité internationale d'une part, les améliorations de la production d'autre part) ont droit à un traitement particulier par rapport à la représentation réaliste de l'ensemble. L'objet du débat est comme étranger à la toile, comme s'il échappait à chacun des interlocuteurs.

Et il faut s'attarder sur l'effet produit par cette diagonale. Les dessins préparatoires de Guttuso, qui viennent à Berlin-Est et Leipzig en 1967 et que Neubert a très probablement vus (fig.101 et 102), ne cessent de travailler de différentes manières cette ligne qui partage les interlocuteurs et offrent des pistes de réflexion quant à l'effet sur le spectateur. La solution choisie par les deux artistes en 1959-1960 puis en 1969 est celle d'une fracture. Dans *La Discussion* de 1959-1960, la ligne brise véritablement l'image, mettant en doute la possibilité d'un accord entre les deux parties ; en haut à gauche un homme ignore la scène, les bras croisés et le corps affaissé sur la table, peut-être fatigué des conversations sans fin ou résigné à la vacuité des querelles. Dans *Discussion d'innovateurs*, la fracture est moins nette et chacun est attentif à ce qui est dit ; le personnage qui parle, à la différence des autres protagonistes, n'est pas exactement autour de la table, son corps s'avance sur l'espace de la table, au centre de l'attention. Cependant la diagonale marque bien une barrière entre ingénieurs et ouvriers, elle visualise une frontière sociale. La parole n'est pas empêchée ou contrariée, elle doit plus exactement franchir toute l'étendue de l'espace social. On peut faire l'hypothèse que Neubert utilise Guttuso pour dire la part de l'inconciliable qui éloigne les interlocuteurs les uns des autres. Neubert avec Guttuso élabore ainsi une commune réflexion sur ce que signifie l'acte de discuter et sur la construction d'un objet de discussion qui divise. Il contribue par là à la mise en scène de la culture de la discussion au sein du communisme, sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre 7 (fig.147-150). En somme, Neubert fait beaucoup plus que « faire référence » à Guttuso, il utilise le tableau pour avancer sa propre réflexion artistique et politique.

Le dialogue visuel avec le muralisme mexicain.

L'art mexicain, l'autre pôle de modernité communiste à côté de l'Italie, est également réapproprié en RDA à cette époque[822]. L'exemple le plus éloquent est fourni par José Renau* à Halle-Neustadt. José Renau est un républicain espagnol de Valence, qui part en exil au Mexique en 1939[823] ; là, il collabore étroitement avec Siqueiros et réalise notamment des parties entières de la vaste fresque en pyroxyle sur ciment *Portrait de la bourgeoisie* à la maison des syndicats de Mexico (fig.180)[824]. En 1958, il quitte le Mexique pour la RDA et se voit confier en 1968 la réalisation de trois grandes fresques dans le quartier nouveau de la ville de Halle, Halle-Neustadt, construit pour accueillir les populations ouvrières de la région de Halle (fig.103). Il s'agit de deux peintures verticales de 36 mètres de haut sur une résidence étudiante et d'une peinture horizontale de 43 mètres de long sur la cantine de cette résidence. À l'aide d'un matériel local (des carreaux de faïence de Meissen identiques à ceux utilisés par Lingner en 1952 à Berlin), il crée des œuvres monumentales qui s'éloignent du réalisme antiformaliste. Même si les formes ne sont pas directement copiées de Rivera, Siqueiros ou Orozco, les peintures reproduisent des œuvres mexicaines sur la mise en scène de l'énergie et intègrent la question du déplacement du spectateur, problème inhérent au muralisme. Dans un article de 1975 de *Bildende Kunst*[825], quelques dessins préparatoires sont publiés (fig.104). Le premier visualise par un trait le « rythme » des trois œuvres prises dans le même élan et le second place deux personnages qui marchent à côté de la décoration.

La parole des muralistes mexicains est désormais une parole d'autorité, recueillie avec soin. En 1970 Siqueiros effectue une visite officielle en RDA. Il jouit d'une grande réputation : lorsqu'il a été emprisonné en 1960-1964, un vaste mouvement de solidarité, largement suivi, s'est organisé à l'Est. En 1975 sont rassemblés et traduits ses écrits[826]. Le discours qu'il tient à l'Académie des Arts de Berlin-Est en 1970 est publié en allemand dans *Bildende Kunst* et largement diffusé, on le retrouve dans les archives de la plupart des sections

[822] D'autres réappropriations du muralisme mexicain en Europe sont documentées avec précision, la décoration par Roger Somville de la station Hankar dans la banlieue de Bruxelles est ainsi bien connue. Cf. Gabriele Sprigath, « Die Schlacht von Hankar. Eine Wandmalerei von Roger Somville in Brüssel » in *Bildende Kunst*, n°4, 1976, p.153-158.

[823] Luis Suarez, « José Renau in Mexiko » in *Bildende Kunst*, n°8, 1968, p.409-416.

[824] Jennifer Jolly, « Art of the collective : David Siqueiros, José Renau and their collaboration at the mexican electricians' syndicate » in *Oxford Art Journal*, n°31, 2008, p.129-151. Jolly décrit les conflits au sein du collectif d'artistes et les changements au cours de la réalisation, après la signature du pacte germano-soviétique (la fresque n'est alors plus une attaque contre le fascisme, mais contre le capitalisme en général) et après l'attentat manqué contre Trotski en mai 1940 (Siqueiros qui a participé à l'attentat est alors arrêté et c'est Renau qui mène à terme le chantier).

[825] Eva-Maria Thiele, « Neue Wandbilder von José Renau in Halle-Neustadt » in *Bildende Kunst*, n°5, 1975, p.225-229.

[826] David Alfaro Siqueiros, *Der neue mexikanische Realismus : Reden und Schriften zur Kunst*, Verlag der Kunst, Dresde, 1975, 319 p.

locales du VBK[827]. Dans ce discours, Siqueiros commence par rappeler certaines lignes directrices de l'art communiste : la création d'un art pour le peuple, la prédilection pour les formes d'art dites populaires, c'est-à-dire les œuvres murales et les œuvres graphiques (il retrace à cette occasion l'histoire de l'Atelier d'Art Populaire au Mexique). Mais l'objet de sa venue est d'établir des relations entre la RDA et le Mexique autour de la peinture murale et de ses problèmes techniques (conservation des pigments face à l'humidité, élaboration de couches intermédiaires, utilisation du pyroxyle, de silicone et des couleurs acryliques). « J'ai trouvé ici en RDA les preuves d'une recherche fructueuse de nouveaux procédés et de nouveaux matériels – ce sont là des résultats qui méritent d'être applaudis ». Siqueiros fait peut-être référence ici à la fresque qui orne le palais de la culture à Dresde que Gerhard Bondzin achève en 1969 ou à la peinture murale de 1969 *Eloge du communisme* de Ronald Paris à l'administration centrale des statistiques.

Ainsi, dans le cas du réalisme italien comme dans celui du muralisme mexicain, la mise en perspective internationale a une triple fonction : explorer certains problèmes picturaux et politiques communs, affirmer un internationalisme socialiste et renforcer les positions médianes dans le champ est-allemand en plaçant les toiles à côté de modèles prestigieux.

Cuba et l'idée d'art populaire.

La RDA s'enthousiasme-t-elle pour l'art cubain comme elle s'enthousiasme pour l'art mexicain ? L'arrivée au pouvoir de Fidel Castro à Cuba en 1959 a pu éveiller dans les milieux artistiques socialistes européens de grandes attentes. Les déclarations de Castro selon lesquelles « notre ennemi est l'impérialisme et non l'art abstrait » entretiennent certaines espérances[828]. Mais, en RDA, de telles déclarations ne sont pas répercutées. En outre l'art cubain n'a pas fait naître de grands noms.

Néanmoins, son influence n'est pas pour autant négligeable. Regardons par exemple *Chili 73* (fig.106), gravure réalisée par Lothar Kittelmann, amateur de Karl-Marx-Stadt, mécanicien de profession, dont le nom apparaît régulièrement dans les registres des bazars de la solidarité. La gravure réalisée à la suite de la chute de Salvador Allende en septembre 1973, est à la rencontre de deux influences. Elle s'inspire des gravures expressionnistes de *Brücke*, le visage anguleux dont n'apparaissent que le front, les joues, le nez et les yeux vides est celui

[827] AAdK, VBK Halle n°5, Siqueiros Rede an der Akademie der Künste Berlin (17.02.1970).
[828] David Craven, *Art and revolution in latin america, 1910-1990*, Yale University Press, New Haven, 2002, 228 p.

d'une gravure de Schmidt-Rottluff. Mais elle a aussi pu s'inspirer des gravures cubaines connues en RDA, notamment dans les festivals que Kittelmann fréquente. Les gravures politiques de Carmelo Gonzales (fig.105) font partie de celles qui sont le plus souvent reproduites. Elles se caractérisent par leur format vertical et étiré et la mise en scène de l'oppression politique, comme *Prisonnier politique de la dictature* de 1961 qui remémore l'époque de la dictature de Batista. Kittelmann accentue la verticalité en renversant la figure et participe à l'internationalisme par les images.

Le développement des gravures populaires faites par des amateurs cubains et l'essor de l'Association des Graveurs de Cuba (*Asociación de Grabadores de Cuba*) sont décrits avec précision en RDA[829]. Ce sont essentiellement les amateurs qui font le voyage vers Cuba. Le cercle d'amateurs d'Erfurt voyage ainsi à Cuba en 1964 ; les amateurs y créent près de 200 œuvres, dont le tiers est offert aux cercles d'amateurs cubains, entamant ainsi un cycle de dons et de contre dons et une collaboration qui dure jusque dans les années 1970[830]. Si Cuba a eu un effet en RDA, c'est essentiellement en appuyant l'idée d'art populaire et en proposant un équivalent à la voie de Bitterfeld qu'aucune démocratie populaire de l'Est n'offre à la RDA.

Les amateurs, le champ artistique et la valeur du réalisme.

Quelle est la position des amateurs dans le champ artistique ? Quelle place s'accordent-ils et quelle place leur est-il accordé dans le champ ? Même si, par définition, ils n'appartiennent pas aux grandes institutions centrales de la vie artistique que sont le VBK et les écoles des beaux-arts, les amateurs sont néanmoins portés par la voie de Bitterfeld, qui leur donne une position dans le champ et valorise leur production. C'est cette position ambivalente que nous voudrions examiner ici.

[829] Gerhard Pommeranz-Liedtke (dir.), *Kubanische revolutionäre Graphik*, Verlag der Kunst, Dresde, 1962, 29 p.
[830] AAdK ZfK n°562, Zirkel für bildnerisches Volksschaffen beim zentralen Klub und des Kombinats Umformtechnik Erfurt an das ZfK Direktor Herrn Dr Morgenstern, 06.08.1971.

Hors champ.

Beaucoup d'éléments contribuent à minimiser l'effet de la voie à Bitterfeld et à placer les amateurs et leurs créations à l'extérieur du champ, qui reste dès lors le terrain exclusif des professionnels.

L'exclusion par l'hommage.

En 1961, le prix artistique du FDGB est remis au cycle de gravures sur linoléum *Un jour dans les usines de cuivre de Mansfeld* réalisé par Hans Ticha (fig.107). La manière de graver peut être qualifiée de primitive : les lignes de gravures sont irrégulières, les figures simples, la perspective n'est pas tout à fait absente – la coulée trace une ligne de fuite – mais pour le moins sommaire. En décernant un prix artistique à ce cycle, le jury du FDGB décide donc de consacrer une certaine manière de graver, qui serait le témoignage d'une spontanéité, d'une authenticité et d'une proximité avec la réalité représentée (qui en l'occurrence est tout à fait factice, Hans Ticha n'étant pas salarié de Mansfeld, mais étudiant en histoire à l'université Karl Marx de Leipzig[831]).

Des œuvres similaires sont présentes pendant l'exposition nationale de Dresde de 1962, qui ouvre pour la première fois une section d'art amateur. Le jugement d'un critique d'art sur ces œuvres témoigne du mélange de valorisation et de mépris pour des objets jugés immatures ; le texte n'est pas destiné à être publié, c'est une analyse adressée à la Maison Centrale pour le Travail Culturel. « Wolfgang Ittrich (*Le port de Wismar*) et Martin Streithorst (*La centrale de Klingenberg*) se lancent dans une voie originale, celle de la représentation dite naïve et primitive : la juxtaposition d'objets isolés dessinés avec précision mais sans être unis dans un seul espace. Dans *Le port de Wismar*, on voit une juxtaposition d'escaliers, de caisses, de mâts de charge, de câbles, d'écoutilles. Au lieu de voir une caisse, nous voyons une planche sur une planche sur une planche. L'image de Martin Streithorst est plus travaillée au niveau des couleurs et donc plus différenciée et évocatrice (…). Mais la position marginale de son auteur se voit dans le traitement désordonné de la matière et la méconnaissance des règles de la peinture. Tout ce qui est évanescent, insaisissable et atmosphérique, Streithorst l'a rendu avec une linéarité propre aux arts graphiques, tout ce qui est plan et solide, il l'a à l'inverse dissolu dans une manière picturale »[832]. Le jugement statue

[831] L'exploration de ce style primitiviste est de la part de l'amateur Hans Ticha un calcul porteur. Il finit par intégrer le VBK en 1973, après avoir été à l'école des beaux-arts de Weissensee.
[832] AAdK ZfK n°569, Analyse des Standes des künstlerischen Laienschaffens anhand der Ausstellungen in Erfurt und Dresden 1962/63.

ainsi la moindre valeur d'images qui ne respectent pas les critères les plus simples : bonne utilisation des règles élémentaires de la composition, maîtrise du dessin et des couleurs, connaissance des particularités de chaque technique. Ces formes naïves fournissent la preuve que les amateurs ne sont pas aptes à participer au débat sur le réalisme et justifient leur mise à l'écart.

Il n'est probablement pas anodin que la question de l'art naïf refasse surface dans ces années parmi les historiens d'art. Le critique et historien d'art Peter Michel y consacre en 1974 plusieurs articles publiés dans la revue pour amateurs *Bildnerisches Volkschaffen*[833]. Il cite les différents éloges de la naïveté chez Schiller, Herder ou Brecht et écrit l'histoire de la valorisation (*Wertung*) de l'art naïf au tournant du dix-neuvième et du vingtième siècle. Mais cette valorisation n'est pas sans poser problème. S'il est reconnu à l'artiste naïf l'aptitude de créer un art de qualité en dehors des critères admis par les professionnels, l'artiste affiche néanmoins un rapport au monde spontané (*unbefangen*) et dénué de sens critique (*unkritisch*), que Peter Michel condamne.

Jugements classificatoires sur les amateurs.

Les archives du VBK contiennent quelques protocoles de commissions d'admission, qui sont un observatoire privilégié pour comprendre la construction de la marginalité dans laquelle les amateurs sont placés. Précisons que, dans ces protocoles, une variable n'apparaît jamais, la loyauté politique. Il est certain que la docilité est une condition indispensable de l'entrée au VBK, mais les jugements sur la qualité des œuvres étaient aussi pris en compte.

Rappelons que l'admission au VBK se fait en deux temps : d'abord l'acceptation comme candidat, puis l'acceptation comme membre à part entière. Les diplômés d'une école des beaux-arts sont immédiatement acceptés comme candidats. Des autodidactes peuvent demander à être candidats et doivent alors soumettre quelques œuvres à la commission d'admission de leur district (composée de membres du VBK). Mais leurs chances d'obtenir le statut de candidat sont alors minimes. D'après les statistiques du VBK de Berlin en 1985, seuls trois amateurs sur quinze sont acceptés comme candidats[834]. Et les rares amateurs qui franchissent cette étape préliminaire ont ensuite moins de chances de devenir membres que

[833] Peter Michel, « Die Naiven – Verklärung der Realität I » in *Bildnerisches Volksschaffen*, n°2, 1974, p.59-65 ; « Die Naiven – Verklärung der Realität II » in *Bildnerisches Volksschaffen*, n°3, 1974, p.99-105 ; « Die Naiven – Verklärung der Realität III » in *Bildnerisches Volksschaffen*, n°4, 1974, p.139-146 ; « Die Naiven – Verklärung der Realität IV » in *Bildnerisches Volksschaffen*, n°5, 1974, p.185-192.
[834] AAfK VBK Berlin n°47, Statistik zu den Aufnahmen 1985 Sektion Malerei/Grafik.

leurs rivaux diplômés des écoles. Au VBK de Leipzig en septembre 1964[835], la commission d'admission examine neuf dossiers de candidats. Les trois candidats amateurs sont immédiatement refusés, en raison de « la qualité insuffisante » de leur peinture qui reste de « la peinture du dimanche » (*Freizeitmalerei*). Parmi les six autres candidats venant d'une école des beaux-arts, deux sont acceptés, les quatre autres refusés au motif que leur art est trop proche de celui des amateurs, c'est-à-dire dilettante et sans individualité.

À la fin des années 1980, les protocoles d'admission sont plus fournis et contiennent des justifications d'une dizaine de lignes, où les mêmes jugements dépréciatifs se font entendre[836]. Les justifications de refus ramènent les candidats à la supposée médiocrité des amateurs. « Les travaux sont au meilleur des cas du travail d'amateur », « il manque une puissance (*Potenz*) artistique », « les travaux démontrent que le candidat ne sait pas ce qu'est une image », « les travaux sont au mieux de la peinture du dimanche qui ne correspond pas aux exigences de l'art professionnel », « il manque à la peinture un travail intellectuel (*geistig*) et une profondeur ». Les jugements ne sont pas sans rappeler certains jugements scolaires, qui posent la valeur sur le mode de l'évidence, sans en expliquer le contenu. Les protocoles des commissions prouvent que les jugements sur la pauvreté de l'art amateur sont récurrents et qu'ils reposent sur une perception immédiate et spontanée de ce qui oppose professionnalisme et amateurisme. Les jugements négatifs sur les amateurs ont un pouvoir de classement, dans la mesure où ils établissent qui est autorisé à être au VBK (et les autres possibilités d'ascension sont réduites à partir du début des années 1960 avec la fermeture des Facultés pour Ouvriers et Paysans). Néanmoins les amateurs continuent en nombre à poser leur candidature. Ce qui laisse penser que les chances d'accès au monde professionnel ne leur semblent pas nulles et qu'il y a un décalage entre les chances objectives de devenir professionnel et les ambitions entretenues par la voie de Bitterfeld.

Le partage des expositions et des galeries.

Épisodiquement, des professionnels formulent des plaintes face à ce qui est perçu comme une intrusion des amateurs dans le champ artistique. Dès avant la conférence de Bitterfeld, en 1954, le catalogue d'une exposition d'art amateur à Berlin rapporte que « les artistes (professionnels) demandent sans cesse ce que peuvent bien valoir les créations des amateurs. Ils reprochent aux amateurs leur intrusion dans l'art véritable et le dépassement des

[835] StA VBK Leipzig n°021, Entscheidungen über Neuaufnahmeanträge (15.09.1964).
[836] AAdK VBK ZV n°364, Aufnahmekommission. 89/90.

frontières de la création amateur (*Überschreitung der Grenzen des Laienschaffens*) »[837]. Il n'est pas impossible que ces propos, rapportés par les organisateurs du mouvement amateur, aient été déformés ou exagérés pour dénoncer les réflexes corporatifs du VBK.

Mais on trouve des réactions similaires en octobre 1959, à l'occasion du quatrième congrès du VBK qui suit la conférence de Bitterfeld[838]. Y est débattue la signification de cette mise à égalité, affirmée par Walter Ulbricht à Bitterfeld, puis à nouveau devant la Chambre Populaire quelques jours avant le congrès où il proclame qu'« il n'y a aucune différence fondamentale entre l'art professionnel et l'art populaire ». Au cours de la séance de préparation du congrès, un peintre du VBK propose de reformuler cette phrase afin qu'elle ne soit pas présentée comme telle au congrès et il affirme qu'il est évident que personne n'entend nier les différences entre professionnels et amateurs. « Il est important de reprendre ce texte, parce que j'ai pu constater une certaine amertume parmi les artistes professionnels »[839]. Lors du festival des travailleurs, qui doit être le lieu de l'union des professionnels et des amateurs, « certains artistes ont exprimé clairement qu'ils ne veulent pas que leurs œuvres soient exposées à côté de celles des amateurs »[840]. Le refus du prix artistique du FDGB par certains professionnels est peut-être aussi un refus du rapprochement entre art professionnel et art amateur.

Les réactions du corps professionnel vont parfois jusqu'à la mobilisation pour la défense des intérêts des professionnels. En 1978, une pétition contre l'intrusion des amateurs est rédigée, preuve que le problème se pose toujours, alors que la voie de Bitterfeld ne figure plus dans l'agenda politique depuis une dizaine d'années. Le conseil de gestion de la Galerie Nord à Dresde, composé de dix artistes du VBK, proteste en effet contre la tenue d'une exposition d'amateurs qui est imposée à la galerie[841]. La lettre est envoyée au conseil de district de Dresde, au ministère de la culture et à la présidence du VBK. Les artistes avancent plusieurs raisons. Premièrement, les nombreux artistes de Dresde manquent de lieux d'expositions, il serait donc malvenu de les priver d'une occasion supplémentaire de montrer leur art. Deuxièmement, selon les pétitionnaires, les amateurs disposent déjà de lieux pour exposer, comme les maisons de la culture et les salles des écoles. Troisièmement, « nous savons par expérience, à quel point il est difficile de faire d'une galerie un lieu ayant la réputation de présenter des œuvres d'une grande qualité artistique » ; l'exposition d'amateurs

[837] AAdK, Katalog n°54.89, Zentrale Laienkunstausstellung Berlin vom 3. Bis 16.Juni 1954.
[838] AAdK, VBK ZV n°80, Sitzung der Kulturkommission der SED (19.10.1959).
[839] Ibid.
[840] SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°23899, 2.Arbeiterfestspiel, Bericht über den 5.Juni 1960.
[841] AAdK VBK ZV n°181, Galerie Nord Dresden an den Rat des Stadtbezirkes, (02.03.1978).

nuirait donc à la réputation de la galerie, pire, elle l'assimilerait à une vulgaire galerie du Kulturbund. Parmi les signataires se trouvent des artistes de tout horizon, y compris certains dirigeants de cercles d'amateurs.

Toutefois, les mobilisations de ce type sont en réalité peu fréquentes, non pas parce que les professionnels tolèrent les initiatives des amateurs, mais parce que les incursions de ces derniers sont rares. Les amateurs, quoique encouragés, ont rarement constitué une menace pour le groupe professionnel des artistes. Ils se conforment largement à la situation périphérique dans laquelle ils sont placés.

*Images de l'*amor fati.

La même année que le cycle de Hans Ticha, est primé un autre cycle, *Je suis un policier* d'Helmut Pohling, policier de profession, dont l'une des gravures le montre en train de jouer avec des enfants dans un parc de Berlin (fig.108). La gravure suit les stéréotypes de la scène de genre, avec ce qu'elle contient de didactisme et de moralisme. Mais ce que dit le cycle (et ce qui a été récompensé par le jury), c'est aussi l'amour de l'artiste amateur pour son métier et pour la position sociale qu'il occupe. L'activité artistique ne concurrence en rien l'activité professionnelle, mais vient au contraire la consacrer. Dans ce cycle se superposent parfaitement l'amour de l'ordre et l'*amor fati*, l'amour de la destinée sociale. L'articulation entre l'activité professionnelle et l'activité artistique est un problème récurrent parmi les amateurs. S'ils sont peu nombreux à affirmer avec l'ardeur d'Helmut Pohling leur adhésion à l'ordre social, beaucoup paraissent satisfaits de leur condition. L'*amor fati* n'est d'ailleurs pas nécessairement vécu dans la souffrance et la résignation et il ne faut pas voir dans tout amateur un être brisé qui aspire sans succès à devenir professionnel[842]. Ce constat est d'autant plus vrai que nombre d'amateurs ont un rapport très épisodique à la pratique artistique.

Les archives évoquent peu l'*amor fati*, attitude ordinaire et attendue. C'est la déviance par rapport à cette normalité qui est documentée, éclairant tous ceux qui ne sont pas satisfaits de leur place sans pouvoir cependant accéder au monde professionnel, ceux qui peuplent les intermondes sociaux. Citons trois exemples. Dans le district de Potsdam, un courrier interne au SED évoque l'un des membres du parti, le camarade Oether, directeur politique dans une

[842] Dans son étude sociologique sur les écrivains amateurs en France, Claude Poliak appelle à la « prudence face à l'ethnocentrisme des élus qui sont convaincus que tout le monde se bat en permanence pour en être » et rappelle que « le goût de la nécessité ne se confond pas nécessairement avec l'amertume ». Claude F. Poliak, *Aux Frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*, Economica, Paris, 2006, 305 p. (p.302).

coopérative de Neuruppin et par ailleurs artiste amateur[843]. « Le camarade Oether est doué, il lui manque toutefois beaucoup de rudiments pour être au niveau d'un artiste indépendant (*freischaffend* – c'est-à-dire professionnel). Il surestime beaucoup ses capacités (…). Il peint essentiellement des paysages. Il est incapable d'inventer de nouveaux motifs par lui-même et ne peut créer librement. L'expression politique est défaillante. Il voit dans le fait de peindre un moyen de gagner sa vie (parfois il peint près de deux toiles par jour) ». Mais ce qui est le plus préjudiciable (et ce qui justifie que le parti se penche sur l'affaire), c'est qu'il se montre un bien mauvais membre du parti : il n'assiste pas aux réunions, il ne met pas de drapeau rouge sur le rebord de sa fenêtre au premier mai ou lors des congrès du parti, il ne remplit pas ses charges de directeur politique. Bien pire, « il essaye de tirer profit de sa fonction » afin de faire avancer sa carrière artistique, instrumentalisant le titre de membre du parti et faisant ainsi préjudice à l'ensemble de l'appareil. Oether ne remplit pas ses obligations professionnelles et se voit alors rappelé à l'ordre.

Le second cas porte sur un écrivain amateur habitant à Gräfenhainichen, au nord de Bitterfeld. Dans une lettre au syndicat de 1964, il explique son parcours chaotique et ses errances professionnelles[844]. Ne parvenant pas à entrer dans l'union des écrivains, il multiplie les postes, tour à tour policier, bibliothécaire, employé d'une maison de la culture, ouvrier à la production. Avant 1961, il part deux fois en RFA, mais revient en RDA car il ne trouve pas le succès à l'Ouest. Il dit avoir occupé au total 21 emplois. Au moment où il écrit la lettre en 1964, il est depuis cinq ans mineur dans les usines d'extraction de lignite et demande l'aide du syndicat, sa santé se détériorant dans ce travail. « Sans compter qu'après le travail, la fatigue est telle qu'il est bien difficile de trouver du temps pour le travail artistique ». Au lieu de répondre à cette demande d'aide, le FDGB transmet la lettre à la direction de l'usine où l'écrivain amateur est employé ; la lettre est perçue comme un acte de déloyauté et l'amateur se voit désormais interdire tout temps libre pendant ses heures de travail pour écrire. Il envoie alors une seconde lettre au FDGB pour lui reprocher avec amertume de l'avoir ainsi exposé et condamné à sa situation.

Le troisième cas, celui d'Ulf Raecke, est documenté par deux sources : un entretien de 1967[845] et le dossier de la Stasi pour laquelle Raecke est informateur[846]. L'entretien est

[843] BHLA, SED Bezirksleitung Potsdam Rep 530 n°1848 SED Kreisleitung Neuruppin an die Abteilung Kultur Bezirksleitung der SED (15.7.58).
[844] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°5106, Brief von Otto Hildebrandt an Bundesvorstand (11.03.1964).
[845] L'entretien est réalisé par un étudiant en esthétique et théorie culturelle qui écrit un diplôme de fin d'études à l'université Karl Marx de Leipzig sur les amateurs. AAdK ZfK n°567, Diplomarbeit zum Thema « Rolle und

consacré au récit de ses déboires, à ses nombreuses tentatives restées veines pour entrer dans une école des beaux-arts ou au VBK et à sa permanente insatisfaction face à son activité professionnelle de lithographe. Son travail dans un cercle d'amateurs d'Erfurt (fig.109) ne le satisfait guère plus. Il doit se contenter d'exposer dans les festivals des travailleurs, où ses peintures font ostensiblement la démonstration de son savoir-faire et cherchent à éliminer toute trace de ce qui est alors perçu comme de l'amateurisme (fig.110). Le dossier de la Stasi, quant à lui, montre à quel point son amour de l'art qui ne trouve pas à s'épancher dans une activité professionnelle le met en porte-à-faux par rapport à ses collègues de travail et l'isole de ses supposés semblables. Comme toujours pour les amateurs, le temps dégagé pour l'activité artistique est l'objet d'âpres négociations. Alors qu'il souhaiterait avoir une journée par semaine, il n'obtient finalement qu'une journée toutes les deux semaines[847]. D'après le rapport de 1973 d'un informateur, « Stephan », dont on devine qu'il est salarié dans la même entreprise que Raecke[848], ce dernier « ne se sent pas bien dans l'entreprise. Les collègues n'apprécient pas du tout qu'il s'absente pendant la semaine. Certains ont dit « qu'il sabote le communisme ». Il n'est pas très mobilisé dans son travail (…) et il le dit lui-même « tout ça n'est pas très important ». Il travaille souvent pour lui pendant le temps de travail. Il prend des feuilles et des cartons et commande des cadres ». En résumé, Raecke a la réputation « de ne pas être fiable » (*unzuverlässig*), la fiabilité étant une qualité primordiale dans le monde de l'entreprise. Après plusieurs années d'échecs, Raecke finit par être accepté comme candidat au VBK en 1976, puis comme membre à part entière ; il est alors jugé par ses nouveaux collègues peintres comme un collègue agréable et digne de confiance (*zuverlässig*)[849].

Les apparences de l'égalité.

Contrairement à certains fonctionnaires, artistes professionnels et amateurs qui définissent l'art amateur comme extérieur au champ, d'autres n'entendent pas le confiner à la périphérie et prétendent à l'égalité effective avec les professionnels proclamée par la voie de

Möglichkeiten des bildnerischen Volkschaffen bei der ästhetischen Erziehung der Menschen und der Herausbildung sozialistischer Persönlichkeit » erarbeitet von Heinz Walther (April/Mai 1968).

[846] BStU IM-Vorgang Erfurt, IX 1035/84 « Johannes ». Sa principale action au service de la Stasi consiste en 1984 à prêter son atelier à Erfurt qui est en face d'une église, afin que la Stasi puisse observer « des groupes marginaux (*Randgruppen*), notamment des groupes d'homosexuels ». À partir de 1986, il rend également compte des réunions de la section du VBK aux officiers de la Stasi.

[847] Ibid., lettre de Fred Habermann à la Kaderleitung Druckerei Fortschritt Werk II (16.5.1971) et réponse du 25.5.1971.

[848] Ibid., Bericht IMV « Stephan », 27.02.1973.

[849] Ibid., mündlicher Bericht des IMV « Rubens » über Ulf Raecke.

Bitterfeld. En 1962, au terme du festival des travailleurs d'Erfurt, un fonctionnaire de la Maison Centrale pour le Travail Culturel rappelle : « si l'on accepte l'idée que les créations des professionnels et des amateurs suivent la même orientation aussi bien dans le contenu que dans la forme et évoluent dans des conditions différentes de celles offertes par la société de classes antagonistes, alors il faut exiger le développement de façon planifiée d'un art socialiste unique »[850].

L'égale maîtrise artistique.

Certaines œuvres s'efforcent en effet de ne rien laisser paraître ni de leur origine ni de la position sociale de leur auteur. Le dessin à l'encre de Chine représentant un maçon en 1967 (fig.111) ou le monotype réalisé un an plus tôt représentant une femme plongée dans ses pensées (fig.112) ne contiennent aucune trace de naïveté ou de primitivisme. Dans le portrait de maçon réalisé par Rudi Kail, peintre en bâtiment, les traits du modèle sont parfaitement individualisés, l'éclairage et les ombres sont rendus par le rapprochement des traits. Dans la seconde image, Ivo Janacek, instituteur, trace d'un trait assuré les formes de la jeune femme et se permet de noircir, grâce à la technique du monotype, la partie droite de l'image. Ces deux amateurs viennent du même cercle, celui que Walter Dötsch* dirige à Bitterfeld. Dötsch, cheville ouvrière de la voie de Bitterfeld (fig.92), a sans cesse plaidé pour une égale pratique de l'art par les professionnels et les amateurs. Dès 1955, il défend ce point de vue lorsqu'il est invité à décrire le début du cercle dans une « monographie de cercle », finalement non publiée[851]. Il explique comment il conçoit le travail des amateurs qu'il dirige. « [Au départ] les différents éléments sont simplement posés les uns à côté des autres sur la planche, mais ils sont répartis de façon convenable. Nous voulons ainsi abandonner les habitudes des amateurs qui ne sont pas précis dans la représentation des détails et qui préfèrent laisser de grandes plages noires, typiques des mauvais portraits d'amateurs. Quand les collègues [amateurs] sauront dessiner exactement les proportions et chaque partie du visage, ils reconnaîtront que le gribouillage des parties sombres n'est pas utile. Certes Matisse nous a montré que l'on peut modifier les proportions dans un portrait ; mais c'est un résultat auquel on ne peut s'attendre qu'à partir du moment où l'artiste a réussi à saisir l'essentiel. On ne peut pas dès le départ procéder ainsi dans un cercle d'amateurs. » L'allusion à Matisse peut surprendre. Matisse est un angle mort dans les débats du champ artistique, il n'est ni attaqué ni revendiqué par aucun

[850] AAdK ZfK n°569, Ausstellung des künstlerisch Laienschaffen in der bildende und angewandte Kunst, des 4. Arbeiterfestspieles 1962 in Erfurt.
[851] AAdK ZfK n°561, « 4 Zirkelmonographien » (1955).

des camps. Dötsch utilise cette référence extérieure pour attirer l'attention sur la particularité des amateurs : la « simplicité » d'un Matisse est l'aboutissement d'une complexité que les amateurs doivent parcourir à leur tour et qu'ils ne peuvent pas spontanément imiter étant donné leur position fragile dans le champ.

D'égales conditions d'apprentissage.

La question de l'apprentissage est au cœur des préoccupations de ceux qui placent art amateur et art professionnel à égalité. Il s'agit pour eux de donner aux amateurs un enseignement comparable à celui donné dans les écoles des beaux-arts. L'acquisition de savoir et de savoir-faire par les amateurs doit se plier aux contraintes spécifiques que présentent la forme des cercles et l'irrégularité des séances d'exercices.

Un manuel à l'attention des dirigeants de cercles avertissait déjà en 1952 : « art professionnel et art amateur ne sont pas deux choses différentes. Il y a simplement des artistes professionnels et des artistes amateurs. Le résultat du travail de chacun est de l'art, il n'y a pas deux arts. Donner à la création des amateurs le signe de la naïveté, met dès le départ des limites au travail du cercle et entrave les capacités des travailleurs-artistes. C'est pourquoi c'est une lourde erreur que de renoncer à l'apprentissage de l'anatomie et des couleurs dans les cercles »[852]. Le manuel détaille très concrètement ce qu'il faut apprendre aux amateurs : le respect des proportions, la disposition des éléments sur la planche, la façon de tenir un pinceau et un crayon, la différenciation des traits (large, fin, clair, sombre, estompé), la connaissance des contrastes entre les couleurs. Un autre manuel, publié au milieu des années 1960 se veut encore plus précis. « Il faut plutôt utiliser de la gouache, car les contraintes techniques sont moindres. Les corrections se font plus facilement et ce matériau ne suppose pas une maîtrise préalable du geste artistique, à la différence de l'aquarelle. Le directeur du cercle ne doit pas être obnubilé par la perfection technique et ne doit pas s'attacher à la pure maîtrise des matériaux. Nous avons pu constater (par exemple dans le cercle de l'usine IFA de construction de moteurs à Karl-Marx-Stadt) qu'une trop grande attention à la belle technique se fait au dépend de la composition »[853].

Un point retient particulièrement l'attention, celui de l'apprentissage du dessin anatomique. Dans les écoles des beaux-arts, les étudiants disposent de squelettes, de moulages et de modèles vivants pour s'exercer (fig.113.a). Dans les cercles d'amateurs, les squelettes et

[852] AAdK ZfK n°564, « Laienkunst » vom Institut für Volksforschung beim ZfK (August 1953).
[853] Sta VBK Leipzig n°117, Prinzipielle und methodische Gesichtspunkte für das Laienschaffen auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Le document, non daté, se trouve au milieu d'archives de 1965-1966, il est probable qu'il date de cette même période.

moulages en plâtre sont rares, la présence d'un modèle est exceptionnelle car elle est coûteuse. Pour répondre à ce problème, Gottfried Bammes publie en 1964 un manuel d'apprentissage du dessin anatomique, *Die Gestalt des Menschen*[854]. Depuis 1960, Bammes est professeur de dessin anatomique à l'école des beaux-arts de Dresde, mais il dirige également depuis 1946 deux cercles d'amateurs, celui des usines sidérurgiques de Döhlen et celui des fonderies de Dölzschen[855]. Le manuel devient rapidement un ouvrage de référence et se trouve dans la plupart des ateliers des cercles. En 1969, Bammes publie un ouvrage complémentaire, *Der nackte Mensch*[856]. Les ouvrages, fruits de la longue expérience de leur auteur dans les cercles d'amateurs, décomposent chaque étape de l'apprentissage, le dessin d'une articulation (fig.113.b) ou le contraposto (fig.113.c). Le but est de suppléer le manque des infrastructures des cercles d'amateurs et de leur donner les mêmes moyens que les étudiants en art. Les manuels reproduisent des croquis d'amateurs, afin de leur fournir des exemples de ce qui peut être fait dans les cercles (fig.113.d). Bammes devient un grand avocat en RDA du dessin anatomique qui lui semble trop négligé par le modernisme (dans ses manuels, il dénonce l'apprentissage de l'anatomie aux Etats-Unis en montrant les insuffisances d'un manuel américain de 1946, qui ne donne pas les moyens d'un véritable apprentissage selon lui – fig.113.e). On le sait, les dessins anatomiques et la façon de représenter le nu apprennent beaucoup sur les préoccupations d'une époque et d'un monde artistique[857]. En RDA, le corps dessiné devient le lieu d'une démonstration d'égalité, l'objet dont chacun peut se saisir pour faire la démonstration d'une égale maîtrise artistique. De même une série de manuels d'une vingtaine de pages est éditée à la fin des années 1960 pour présenter les différentes techniques de l'art. Le manuel consacré à la technique de la gravure sur bois de 1968 visualise le geste de la main en train de graver, ainsi que les différents types de traits possibles dans une gravure (fig.114).

---

[854] Gottfried Bammes, *Die Gestalt des Menschen. Hand- und Lehrbuch der Anatomie für künstlerische Darstellung unter besondereren Berücksichtigung der ihr eigenen Aufgaben, Ziele und methodologischen Problem*, Verlag der Kunst, Dresde, 1964, 577 p.

[855] Dans une conférence de 1952, il décrit comment il travaille dans les deux usines de la banlieue de Dresde. Il prétend qu'il y a un grand intérêt parmi la population ouvrière, que les directions des entreprises ne savent pas et ne veulent pas exploiter. Il regrette que du fait du faible soutien des directions, les amateurs ne disposent pas des mêmes outils que les professionnels. AAdK ZfK n°194, Arbeitstagung auf dem Gebiet der angewandten und bildenden Kunst - durchgeführt vom Zentralhaus für Laienkunst in Leipzig. (15.02.1952).

[856] Gottfried Bammes, *Der nackte Mensch, Hand- und Lehrbuch der Anatomie für künstlerische Darstellung unter besondereren Berücksichtigung der ihr eigenen Aufgaben, Ziele und methodologischen Problem*, Verlag der Kunst, Dresde, 1969, 386 p.

[857] *Figures du corps : une leçon d'anatomie à l'Ecole des beaux-arts*, Philippe Comar (dir.), Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, Paris, 2008, 509 p.

L'audace esthétique.

Comme Ivo Janacek et le monotype représentant la jeune femme perdue dans ses pensées, les amateurs peuvent faire preuve d'une audace visuelle, qui contredit la marginalité où tout contribue à les placer. En 1969, le conseil de la ville de Dresde commande un cycle sur un événement historique souvent célébré en RDA, la résistance au putsch Kapp de 1920 (en mars 1920, le général Kapp tente de renverser la République de Weimar avec le soutien d'une partie de l'armée, mais un mouvement de grèves largement suivi par l'ensemble des syndicats l'en empêche). Un amateur, Peter Güttler, architecte de profession, habitué du cercle du palais de la culture à Dresde, honore la commande par un cycle de lithographies qui frappe par sa hardiesse (fig.115).

L'audace est tout d'abord dans le propos historique, dans le récit qui est fait du putsch Kapp. Güttler ne raconte pas seulement le déclenchement du putsch et la prise de pouvoir à Berlin par les corps francs d'Hermann Ehrhardt (fig.115.a) et la résistance ouvrière en Saxe et Saxe-Anhalt, mais il montre aussi la participation des régions ouest-allemandes, principalement la Ruhr, à la résistance contre Kapp. Güttler évoque également les échecs de la résistance contre Kapp. Après la fuite du général en Suède le 17 mars 1920, les soldats qui ont rejoint le putsch ne sont pas punis, ce sont au contraire les ouvriers qui ont rejoint l'Armée Rouge de Ruhr qui sont désarmés, emprisonnés et parfois exécutés. À Bielefeld, c'est une nouvelle vague de terreur blanche qui s'abat sur le monde ouvrier (ce que représente Güttler sur l'une des feuilles – fig.115.b).

Mais c'est surtout sur le plan formel que Güttler se montre hardi. L'image de la prise de pouvoir à Berlin se construit ainsi à partir d'une accumulation d'éléments déformés ou vrillés. Sont concentrés un tank, un soldat aux jambes fluettes, une porte de Brandebourg qui s'affaisse, un travailleur torse nu au regard baissé et soumis. La lithographie est grattée à de nombreux endroits, des éléments étrangers sont insérés par exemple des Reichsmark au bout du canon. Sur la planche représentant les suites du putsch à Bielefeld, l'homme d'affaire grimaçant est grotesque, sans toutefois être caricaturé. Son chapeau sort du cadre alors que les deux travailleurs enchaînés vus de dos au premier plan semblent se soumettre aux limites du cadre, passant sous le joug de l'homme d'affaire comme ils se conforment aux contraintes des limites du cadre.

Le critique d'art qui écrit le rapport sur le douzième festival des travailleurs où est exposé le cycle est décontenancé, ne retrouvant ni le primitivisme ni la démonstration appliquée des règles de l'art auxquels il peut s'attendre pour le travail d'un amateur. « Peter Güttler renonce à donner des éléments de localisation et emprunte de nouvelles voies par

rapport aux précédents cycles sur le putsch Kapp. Par sa mise en scène, il travaille à une généralisation de la portée politique du putsch Kapp »[858]. Mais l'audace est acceptée et reconnue ; d'autres exemplaires du cycle sont achetés par le musée Junge Kunst à Francfort. Preuve que les amateurs peuvent eux aussi produire la valeur de leur art et, sous certaines conditions, déplacer les frontières de l'art amateur et le périmètre du champ artistique.

Le rôle des directeurs de cercle.

Dans la définition de l'art amateur comme inférieur ou égal à l'art professionnel, ceux qui dirigent les cercles (*Zirkelleiter*) jouent un rôle premier. Ils orientent les activités, posant des limites à l'activité des amateurs ou bien encourageant leur plein épanouissement. D'après les statistiques de la Maison Centrale pour le Travail Culturel en 1981[859], il y a alors en RDA 2 971 directeurs de cercles. 300 d'entre eux sont membres du VBK (dans les statistiques de 1969, ils étaient 291 – fig.84) ; régulièrement le syndicat se plaint auprès du VBK que trop peu d'artistes s'investissent dans ce genre d'activité. Le niveau d'études des directeurs de cercle est très variable : 506 sont diplômés d'une école supérieure, 363 d'une école professionnelle, 749 sont sans qualification et 1 353 n'ont pas de qualification mais ont fréquenté « l'école spéciale des directeurs de l'art populaire ». En effet dans les années 1960 sont créées des formations pour ceux qui s'improvisent directeur de cercle (le plus souvent ce sont des amateurs qui prennent la tête du cercle). Ces formations se déclinent sous des formes multiples, s'adaptant à un public très divers. À partir de 1977 par exemple des ateliers de plusieurs semaines ont lieu tous les ans, ils sont organisés chaque année autour d'un thème[860] et dirigés par un professeur d'une école des beaux-arts. En 1977 le thème est la nature morte, en 1978 le paysage, en 1979 l'aquarelle, en 1980 la technique de la lasure, en 1981 le nu, en 1982 le portrait, en 1983 le paysage industriel, etc.

L'art réaliste en ses matériaux.

Il n'est pas anodin que les œuvres d'amateurs citées soient dans l'immense majorité des linogravures, des gravures sur bois, des gouaches, des dessins ou des lithographies et non des peintures. Ce sont là les matériaux privilégiés des amateurs.

[858] AAdK ZfK n°520, Analyse der Ausstellung des bildnerisches Volkschaffens in Rostock zu den 12.Arbeiterfestspiel.
[859] AAdK ZfK n°565, Einschätzung der Verwirklichung der Hautpaufgaben des Fachgebietes bildnerisches Volksschaffen 1976 bis 1980 (12.02.1981).
[860] AAdK ZfK n°716, Protokoll über werkstatt Malerei/Grafik am 14./15.5.77 in Bad Berka.

L'accès au matériel différencie les professionnels entre eux, mais différencie surtout les amateurs des professionnels. La voie de Bitterfeld, nous l'avons dit, a donné aux amateurs plus de moyens : ateliers, presses, papiers, toiles, couleurs. Mais les amateurs ne disposent pas pour autant du même matériel que les professionnels et la frontière entre amateurs et professionnels se visualise également dans les matériaux. La valeur esthétique d'une œuvre se révèle tout simplement dans les matériaux employés. Et la simple possibilité d'acheter du matériel est différente pour les amateurs et les professionnels : le matériel de bonne qualité est vendu dans des magasins de fournitures spécialisés (*Künstlerbedarf*), où seuls les membres du VBK sont autorisés à acheter. D'après le rapport final sur le festival des travailleurs de Potsdam en 1966[861], « de nombreux collectifs d'amateurs ont à nouveau émis le souhait d'avoir un lieu où ils puissent acheter divers matériels ».

La prédominance des arts graphiques.

Lors d'une exposition d'art amateur à Karl-Marx-Stadt en 1961[862], 18% des œuvres exposées sont des linogravures, 13% des gravures sur bois, le reste étant des dessins, du fusain, des eaux-fortes et des monotypes. La peinture à l'huile ne représente que 6% des images. Dans une commission d'admission du VBK, il est noté à propos d'un candidat rejeté « qu'il doit aussi maîtriser la peinture. C'est là un problème typique des autodidactes – l'apprentissage dans les cercles ne donne aucune expérience avec la peinture à l'huile »[863]. Considérés comme des techniques adéquates à l'apprentissage, gravure et dessin apparaissent également comme mieux adaptés aux amateurs. Et la formation dispensée aux dirigeants de cercles non professionnels montre l'importance qui leur est accordée[864]. Une formation de quatre semaines en 1960 laisse une grande place à l'aspect pratique : 10% des enseignements portent sur la politique culturelle, 15% sur la « théorie de l'art » (technique, composition, théorie des couleurs, perspective), 70% sont des exercices pratiques et 5% sont consacrés à des examens. Lors de la présentation des techniques, seulement deux heures sont consacrées à la peinture (aquarelle, tempera, peinture à l'huile), alors que huit sont consacrées à la gravure, l'eau-forte, la gravure sur bois et sur linoléum et trois heures aux arts appliqués. Lors des enseignements pratiques, le dessin et la gravure sont privilégiés et un seul exercice est prévu

[861] AAdK ZfK n°517, Abschlussbericht über Ereignisse des Einsatzes des zentralen Kabinetts der besten Erfahrungen in der Konsultationsstelle für Kulturarbeit der 8.Arbeiterfestspiel in Potsdam und der Vorbereitungen der 9.Arbeiterfestspiel in Dresden (24.10.66).
[862] AAdK Katalog n°62.35, Kunstausstellung 1961 des Bezirkes Karl-Marx-Stadt in Verbindung mit dem Kunstpreis.
[863] AAdK VBK ZV n°364, Aufnahmekommission (1989).
[864] AAdK ZfK n°564, Ausbildung unserer Zirkelleiter (1960).

pour l'analyse des couleurs de la peinture. Les dirigeants de cercle sont donc conduits à donner à leurs collègues amateurs une plus grande familiarité avec les arts graphiques.

Les amateurs et la couleur.

La peinture et les couleurs restent ainsi des matériaux difficiles d'accès. Certaines couleurs comme le rouge ou le bleu sont particulièrement rares. La couleur la plus répandue est un vert de mauvaise qualité, qui domine les quelques huiles sur toile d'amateurs disponibles. Le peintre amateur Franz Niebuhr qui réalise *Au Marché de Schwerin* en 1962 (fig.116) utilise jusqu'à l'empâtement cette couleur pauvre parfois mélangée avec du blanc. Une nature morte (fig.117) réalisée par Margret Ehlers, amateur à Erfurt, éducatrice de métier, dont le nom apparaît souvent dans les listes des participants aux festivals des travailleurs et bazars de la solidarité, peut être vue comme une réflexion sur les différentes couleurs et leur rareté. À côté du bouquet de fleurs, où sont utilisés parcimonieusement rouge et bleu, elle place des pinceaux et quelques rares tubes de couleurs. L'ensemble du tableau est dominé par une couleur verte sans qualité. Le vert est décliné, très clair dans la représentation de l'arrière-plan et de la table, il est assombri dans la représentation du tissu du coin inférieur droit. Au cœur de cet ensemble vert, quelques touches de couleur rappellent que les amateurs n'ont pas accès de la même façon à toutes les couleurs.

La question de l'accès aux couleurs est d'une telle importance, qu'elle apparaît dans les dossiers de la Stasi. Dieter Rex*, membre du VBK, dirige le cercle d'amateurs de l'entreprise Buna ; il est par ailleurs informateur pour la Stasi, et remet régulièrement des rapports sur la situation générale à Halle. Dans un rapport de 1973[865], après avoir assuré « qu'aucun artiste du VBK n'avoue publiquement des opinions négatives sur la RDA », il s'attarde sur la question de l'utilisation d'une couleur en particulier, le blanc de plomb (*Bleiweiss*). « Le blanc de plomb donne un blanc très dense, résistant et abondant. Mais cette couleur est très toxique et elle est pour cette raison évitée par beaucoup d'artistes. La couleur, qui se trouvait aussi sous forme de poudre, était très répandue dans les ateliers jusqu'en 1945. Le blanc de plomb est également utilisé par les peintres du bâtiment, la couleur a tendance à s'obscurcir légèrement à la suite d'une trop grande exposition à la lumière, mais elle se conserve très longtemps. Le blanc de plomb n'est plus commercialisé sous ce nom. Il s'appelle maintenant *Kremserweiss*, mais continue de circuler ». Or il apparaît que ce sont les amateurs qui utilisent ce matériel toxique. Rex affirme que les amateurs de son cercle ne

[865] BStU, GMS Akte, Abt XX VIII, n°1633/80. Durchgeführtes operatives Gespräch mit freischaffenden Maler Dieter Rex (25.6.1973).

l'utilisent pas, mais que d'autres amateurs y ont recours faute de trouver des couleurs blanches de bonne qualité.

L'accès aux couleurs est en réalité indissociable de la possibilité de se déplacer en dehors de la RDA, étant donné que la production de peintures sur le territoire est-allemand est peu importante. Le principal producteur dans le bloc est l'URSS. Kurt Hager* fait le point sur cette question pour le comité central en 1982. « Nous n'avons pas besoin de nous lancer dans une production interne de peintures à l'huile et de brosses ; il faudrait importer les pigments et cela alourdirait les coûts de production. À chaque voyage en URSS, nos artistes achètent des couleurs. Ils apprécient beaucoup la qualité de la production soviétique. D'après ce que nous avons entendu, les autres pays socialistes font de même. L'usine de Podolsk [au sud de Moscou] travaille d'ailleurs avec des machines est-allemandes »[866]. La différence entre professionnels et amateurs se fait alors d'autant plus ressentir, les professionnels se déplaçant beaucoup plus que les amateurs. *Moi en Union Soviétique* (fig.118) a été réalisé en 1979 après le voyage en URSS d'Harmut Schultz, peintre amateur, employé dans une usine de Bernburg en Saxe-Anhalt. Autant qu'un autoportrait et une image de ses impressions de voyage dans un style naïf, le tableau est le portrait des couleurs acquises en Union Soviétique, couleurs qui sont pour un amateur de RDA rares et précieuses. Plus généralement, cet autoportrait de l'amateur le crayon à la main montre l'ambivalence de la position des amateurs en RDA, qui sont encouragés à se hisser dans le champ artistique par de réelles opportunités, mais qui sont sans cesse renvoyés à l'indignité de leur situation.

Conclusion : Champ artistique et autonomie dans une société socialiste.

L'utilisation du terme « champ artistique » est-elle pertinente pour décrire la situation dans les démocraties populaires ? Le contexte socialiste n'est-il pas trop éloigné de l'exemple historique qui a été à la base de la théorie des champs, la France de la seconde moitié du dix-neuvième siècle[867] ? Le point a été discuté, entre autres, pour la période jdanovienne en URSS et pour le champ littéraire en RDA[868]. Ici le terme de champ a servi à montrer la polarisation

[866] SAPMO Zentralkomitee der SED, DY 30 n°18888, Informationsbericht für den Monat November 1982.
[867] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1998 (édition originale 1992), 567 p. ; Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°89, 1991, p.3-46.
[868] Antoine Baudin et Léonid Heller, « Le réalisme socialiste comme organisation du champ culturel » in *Cahiers du monde russe et soviétique*, n°34, 1993, p.307-343 ; Ute Wölfel (dir.), *Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR,* Königshausen und Neumann, Würzburg, 2005, 232 p.

des positions qui s'opère dans les arts plastiques à partir des années 1960 en RDA et la constitution de différents camps, phénomène nouveau par rapport aux années 1950. Chacun définit la valeur artistique selon différents critères. Pour rendre compte des différentes positions, nous avons reconstitué les intérêts et justifications de chacun.

C'est la notion d'autonomie qui apparaît la moins pertinente lorsqu'il est question des démocraties populaires. Dans le contexte socialiste, l'idée d'une totale indépendance par rapport aux autorités n'a guère de sens. Mais le point sur lequel il faut insister pour les années 1960-1970 est la différenciation entre les autorités. Au risque de généraliser, on peut dire que le camp de l'ouverture et la diversité est soutenu par les conseils de districts et les musées, alors que le camp antiformaliste se trouve lié au syndicat et aux entreprises. Il faut voir ces institutions comme des co-agents de la division du champ ; les différentes autorités ne sont pas extérieures au champ, mais en font partie. Il est difficile de situer d'autres institutions comme le ministère de la culture ou le VBK qui reste fidèle à sa mission de défendre le groupe professionnel des artistes. Il reste le parti qui continue de surplomber l'ensemble, définissant en dernière instance ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas et continuant de s'arroger le droit de pouvoir intervenir à n'importe quel moment dans n'importe quelle affaire, ce qui sape toute idée d'autonomie.

Si le terme d'autonomie garde un sens, c'est en réalité pour le monde amateur, pour qui la question du temps autonome est primordiale[869]. L'amateur est par définition celui qui partage son temps de travail entre le travail artistique et une activité professionnelle, alors que l'artiste professionnel dans une démocratie populaire est celui qui peut employer tout son temps à l'art. Dans cette perspective, avec la voie de Bitterfeld et les multiples aménagements accordés aux amateurs (toujours objets de négociations), la RDA a offert une grande autonomie à cette partie du monde artistique que sont les amateurs.

[869] Bernard Lahire donne une présentation des différentes significations du terme d'autonomie et insiste sur la notion de temps autonome pour comprendre les conditions pratiques d'exercice de l'art. Cf. Bernard Lahire, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Editions la Découverte, Paris, 2006, 619 p.

Chapitre 6 : Trajectoires sociales et formes artistiques.

La métaphore du champ artistique a l'avantage de mettre en évidence les lignes de clivages qui structurent le monde de l'art, mais elle a l'inconvénient de rendre difficilement compte d'une trajectoire, aussi bien sociale qu'artistique. De plus une description extérieure et objectivante donne à l'espace social une transparence qu'il n'a pas dans la réalité, les acteurs qui y sont impliqués parvenant plus ou moins bien à distinguer les enjeux.

C'est pourquoi il est maintenant nécessaire de reconstituer des trajectoires, de se placer du point d'un acteur et dans la temporalité d'une carrière. L'analyse de quatre exemples (Willi Sitte, Heinrich Witz, Robert Rehfeldt et Willi Decker) doit permettre de comprendre comment différents acteurs composent avec les lignes de clivages précédemment définies, de quelles manières ils subissent les contraintes qu'elles présentent et comment ils savent profiter des possibilités, exploiter les ressources dont ils disposent, ressources qu'ils sont capables de mobiliser mais aussi d'inventer[870]. Les quatre artistes, trois professionnels et un amateur ont été retenus en raison de la diversité des cas qu'ils présentent et de la richesse des archives trouvées à leur sujet. Ils ont en commun d'être nés entre 1921 et 1931 et d'être originaire de milieux sociaux modestes.

Retrouver les acteurs est aussi une façon de retrouver l'épaisseur des œuvres, au-delà des étiquettes mises sur les images. S'attarder sur le rapport entre l'artiste et son propre travail doit apporter de nouveaux éclairages sur la construction de la valeur. À travers le récit d'ascensions, de déclassements, de trébuchements, d'incertitudes et d'investissements successifs dans telle ou telle forme artistique doivent apparaître les différentes façons dont s'articulent trois réalités différentes : un champ artistique, un individu et une œuvre d'art. Autrement dit, une histoire faite chose, une histoire faite corps[871] et une image.

[870] Quelques éléments sur les stratégies des artistes en RDA sont donnés dans : Paul Kaiser, « Die Grenzen der Verständigung. Künstlerstrategien und individuelle Handlungsräume im staatlichen Auftragswesen der DDR » in *Enge und Vielfalt*, p.447-474.
[871] Pierre Bourdieu, « Le mort saisit le vif » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.32, n°32-33, 1980, p.3-14.

Willi Sitte, la puissance au miroir du portrait des parents.

Willi Sitte est peut-être aujourd'hui l'artiste est-allemand qui suscite les commentaires les plus tranchés, le plus grand nombre d'invectives comme d'éloges[872]. Tenu par certains comme un artiste majeur, il est considéré par d'autres comme un peinture illustratif sans aucune originalité, porté par le régime socialiste. Il est en effet celui qui reste le plus associé au régime politique de la RDA, plus encore que les trois autres « grands » (Bernhard Heisig, Werner Tübke et Wolfgang Mattheuer)[873]. Du fait de sa position institutionnelle très forte en RDA, son nom apparaît dans un très grand nombre d'archives ; il a écrit une autobiographie[874], constitué un fonds d'archives personnelles à Nuremberg, et fondé son propre musée à Merseburg.

Parmi une production picturale abondante, nous avons choisi de suivre un motif récurrent, le portrait de ses parents. Nous connaissons quatre portraits, en 1962, 1963, 1967 et 1974 (fig.119 et 122-124). Le portrait des parents est fréquent dans l'art socialiste (même si les artistes préfèrent habituellement le portrait individuel de la mère ou du père au portrait des deux parents réunis). Le fonds Sitte contient de nombreux discours et documents administratifs, mais Sitte a peu commenté ses propres œuvres et notamment les portraits de ses parents.

Sitte est né en 1921 à Chrstava (Kratzau en allemand), dans la région tchécoslovaque germanophone des Sudètes. D'après les récits biographiques ultérieurs[875], son père serait un charpentier de formation reconverti dans le maraîchage, sa mère une femme de chambre. Le père aurait été l'un des fondateurs en 1921 de la cellule locale du KPČ, le parti communiste tchécoslovaque, et en 1936 Sitte aurait rejoint les jeunesses communistes (à ce titre il aurait participé à la protestation contre l'annexion des Sudètes en 1938). En 1945, chassés de

[872] Les rebondissements autour d'une exposition avortée à Nuremberg en 2000 témoignent de la virulence des sentiments anti- et pro-Sitte. Sitte a versé son fonds d'archives au musée national germanique de Nuremberg en 1993 et il était prévu qu'une rétrospective lui soit consacrée pour ses 80 ans en 2001. Le conseil scientifique a finalement reporté *sine die* la rétrospective. Les partisans de Sitte ont crié à la censure, notamment dans les colonnes de *Neues Deutschland*. Au lieu d'une exposition, un colloque est organisé pour débattre de la carrière de Sitte « en tant que fonctionnaire de la culture ». La question principale est alors de savoir si Sitte a été effectivement l'informateur « Guttuso » de la Stasi, ce que l'intéressé continue encore aujourd'hui à nier. Même si les organisateurs se défendent d'une telle intention, il est difficile de ne pas voir dans le colloque, bien différent de la rétrospective prévue, une forme de tribunal pour juger la personne de Sitte et sa « responsabilité » avant 1989. Cf. G. Ulrich Grossmann (dir.), *Politik und Kunst in der DDR. Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum*, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nuremberg, 2003, 200 p.

[873] « La bande des quatre » (*Viererbande*) est une expression inventée à la fin des années 1970 pour désigner ces quatre peintres, sans cesse exposés et exportés.

[874] Willi Sitte, *Willi Sitte – Farben und Folgen. Eine Autobiographie*, Faber und Faber, Leipzig, 2003, 405 p.

[875] Les renseignement viennent des publications suivantes : *Willi Sitte. Epochenbilder : Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Altes Museum, Berlin-Est, Henschelverlag, Berlin, 1986, 192 p. ; Wolfgang Hütt, *Willi Sitte*, Verlag der Kunst, Dresde, 1972, 250 p.

Tchécoslovaquie, les parents de Sitte s'installent dans une coopérative de production agricole à Oberorschel en Thuringe, dont le père prend la direction.

Meine Eltern I *(1962)*.

À la fin de la guerre, Sitte s'installe à Halle et adhère dès 1946 au SED. Dans les premières années, il connaît aussi bien les réprimandes que la reconnaissance. D'une part, ses œuvres proches de l'art de Picasso lui valent de violentes attaques et l'obligent à quelques autocritiques. D'autre part, il reçoit en 1954 le prix artistique de la ville de Halle pour un portrait de Marx et Engels, il est chargé d'exécuter d'importantes commandes (pour commémorer par exemple la bataille des peuples de 1815[876] ou le massacre de Lidice[877]) et il obtient un poste de professeur en 1959 à Burg Giebichenstein. Dans les années 1950, qui sont donc le véritable moment d'ascension sociale, il ne réalise pas le portrait de ses parents.

La première version du portrait des parents (fig.119) de 1962, qu'il réalise à l'âge de quarante ans, se place à ce point de sa carrière où son pouvoir est déjà fort, mais pas encore entièrement consolidé. Par cette toile, Sitte s'oriente manifestement vers l'antiformalisme, alors dominant. L'image abandonne les références marquées à Picasso que Sitte affectait dans les années 1950 (les très discrets collages de papiers autour des œufs sont comme une allusion à peine visible à la période antérieure). Elle présente l'activité professionnelle des parents, qui travaillent à la comptabilité des œufs produits. Sitte place sur le mur une photographie représentant la coopérative agricole avec la mention sur le cadre : « LPG F. Scholz Oberorschel 1961. Vors. E. Sitte » (coopérative F. Scholz 1961, président E. Sitte).

L'apparente simplicité heureuse de la scène est troublée par quelques détails : la main étrangement grande de la mère, le mouvement inexpliqué de la main droite du père et enfin l'expression distraite et indéchiffrable du visage du père, que regarde la mère, à la fois avec amusement et inquiétude. Mais c'est surtout par la référence qu'il convoque que Sitte donne à son tableau une profondeur inattendue. Le tableau se place en effet dans la continuité d'un tableau d'Otto Dix de 1924 (fig.121), qui est lui même la seconde version d'un tableau de 1921 (fig.120)[878]. La première version de 1921 présente des parents terrifiants, fantomatiques

[876] Willi Sitte, *Untergang der napoleonischen Armee in der Völkerschlacht*, 1956, huile sur toile, 103x138 cm, musée militaire de Dresde.
[877] À partir des esquisses, Gisela Schirmer a décrit la création de ce triptyque aujourd'hui disparu. Gisela Schirmer, *Willi Sitte – Lidice. Historienbild und Kunstpolitik in der DDR*, Reimer, Berlin, 2011, 157 p.
[878] Le tableau de 1921 occupe une place particulière dans la carrière artistique de Dix : en pleine période dada, Dix se réoriente vers le réalisme, renouant avec des formes qu'il avait abandonnées depuis 1912 (*Selbstbildnis mit Nelke*, 1912, huile sur papier, 73x50 cm, Detroit Institute of Arts).

et hagards[879]. Sur le tableau de 1924, le pinceau impitoyable de Dix place les parents terribles côte à côte sur le canapé, sur une banquette qui paraît bien étroite. Les mains noueuses et épaisses sont cloutées sur les genoux comme si les deux personnes étaient placées derrière la vitre d'un entomologiste. Les tableaux de Dix ont été interprétés dés leur création comme le regard d'un fils devenu artiste sur une condition sociale monotone et harassante dont il s'est échappé[880].

Peut-on faire l'hypothèse d'une même démarche dans le tableau de Sitte de 1962 ? Les parents sont bien moins terrifiants que ceux de Dix, mais la composition est similaire et la position des visages de la mère et du père est semblable. Dans la section du VBK de Potsdam en 1963, l'un des artistes traduit, à travers les formules habituelles qu'offre le langage critique de l'époque, les interrogations du tableau : « Sitte représente ses parents, des êtres réels qui lui sont proches. Les deux portraits sont de beaux témoignages de notre art réaliste. La représentation de l'espace et des détails, qui entourent ces deux visages expressifs, dément cependant le réalisme (*Realistik*). Il assemble des détails qui n'ont pas de relation entre eux et des couleurs dénuées de toute vie. La chaleur humaine, qui émane des deux personnages, est en partie retenue »[881]. La référence aux tableaux de Dix n'est pas relevée, mais leur emprise sur celui de Sitte est perçue.

Elternbildnis II, Meine Eltern III *(1963-1967).*

Le tableau rencontre cependant une large approbation et participe à la consolidation définitive de la puissance de Sitte. La toile est présentée à la cinquième exposition nationale de Dresde. Le SED ne propose pas moins de 10 000 marks pour l'acquérir[882] et il la prête ensuite à la galerie nationale de Berlin. Les deux versions suivantes, de 1963 (fig.122) et 1967 (fig.123) confirment ce succès. L'une est achetée par le musée Moritzburg de Halle, l'autre directement par la galerie nationale. La valeur monétaire des œuvres de Sitte ne cesse d'augmenter au cours des années 1960 et atteint des niveaux extraordinaires. En 1965, le

[879] La comparaison entre les dessins de 1920 (conservés au musée Leopold Hoesch de Düren) et le tableau de 1921 montre bien la distance parcourue par Dix, qui fait en 1921 de ses parents des êtres blafards, ce qui n'est pas le cas en 1920.
[880] Gunter Otto, *Otto Dix, Bildnis der Eltern : Klassenschicksal und Bildformel*, Fischer Taschenbuch Verlag, Francfort sur le Main, 1984, 93 p.
[881] BHLA SED Bezirksleitung Potsdam C Rep 530 n°3237, Tagesordnung für die Berichtswahlversammlung am 11. Mai 1963.
[882] Hsta Dresden, SED Bezirksleitung Dresden n°60, Ankaufsvorschläge aus der V. DKA. (20.09.1962).

syndicat commande pour 30 000 marks une œuvre de cinq mètres de long commémorant le soulèvement des ouvriers de Leuna en mars 1921 et la répression qui s'en suivit[883].

D'un point de vue formel, la version de 1963 fait la preuve de l'aptitude de Sitte à produire un tableau parfaitement antiformaliste, désormais sans équivoque ; la référence appuyée à Dix et tout geste incompréhensible ont disparu. La version de 1967 en revanche démontre une réorientation vers des positions médianes dans le champ artistique, vers une hybridation entre une thématique socialiste et des audaces formelles mesurées : coulures blanches, mélange des couleurs, visibilité des touches et du travail de la brosse. La stratégie visuelle est proche de celle que nous avons décrite dans le cas des images de Neubert. Sitte se place désormais sous le patronage de Lovis Corinth (il réalise en 1966 un tableau intitulé *Hommage à Lovis Corinth*[884] et ses archives personnelles mettent en avant son abondante correspondance avec les héritiers de Corinth qui habitent New York).

Depuis 1961, l'image donnée des parents a évolué. Dans le tableau de 1963, le père est concentré sur son travail et la mère pose pendant l'activité quotidienne du soin des bêtes. Dans celui de 1967, les parents sont en habits du dimanche, souriants et détendus. Ils ne sont plus soumis à l'objectivation sociale présente dans le tableau de 1961, la crainte des origines qu'apportait la référence au tableau de Dix s'est dissipée.

Meine Eltern IV *(1974)*.

Au moment où le quatrième tableau est réalisé, en 1974, la puissance de Sitte est désormais entière. Vice-président du VBK en 1970, il en devient président en 1974, poste qu'il occupe jusqu'en 1988. Il accède quelques années plus tard aux plus hautes positions politiques : en 1976, il est élu député à la chambre du peuple et en 1986 il entre au comité central du parti. La reconnaissance lui vient également de l'Ouest – il est le premier artiste de RDA à avoir une rétrospective officielle en RFA (à Hambourg en 1974). Sa fortune personnelle est telle qu'il n'a pas besoin de vendre systématiquement ses tableaux ; cette quatrième version reste dans son atelier et est aujourd'hui au musée de Merseburg.

Désormais au cœur des appareils politiques, Sitte fait du portrait de ses parents un hommage éclatant au communisme. La toile est maintenant dominée par la couleur rouge. Pour la première fois, il fait allusion dans l'image à l'activité politique de son père : il reproduit la carte de membre du KPČ de 1921, date à laquelle son père est entré au parti (et à

[883] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°5106, Kunstdepot der FDGB (1967). Il s'agit du tableau, *Leuna 1921*, 1965-1966, huile sur panneau, 270x480 cm, Galerie Nationale, Berlin.
[884] Willi Sitte, *Hommage à Lovis Corinth*, 1966, huile sur panneau, 120 x 200 cm, galerie Merseburg.

laquelle il est né). Sitte rend hommage au régime socialiste, qui a su donner l'opportunité à un enfant de maraîcher de devenir président de l'union des peintres. Destin familial et destin politique sont confondus ; à côté du visage du père, Sitte place le portrait d'un homme plus âgé, très probablement le grand père de Sitte, dont le récit des origines fait un socialiste de la première heure.

Les quatre tableaux témoignent du passage progressif d'une origine sociale encore redoutée à un origine sociale transformée en récit et en ressource pour celui qui ne la subit plus mais sait au contraire l'utiliser. Les quatre tableaux, qui sont tous de grande taille, ne sont pas des œuvres intimistes. Ils ne sont pas offerts aux deux personnes qu'ils mettent en scène. Ils sont des manifestes visuels sur l'origine sociale ainsi que des images du champ artistique, dont ils reflètent et accompagnent les évolutions en général et révèlent la capacité de leur auteur à épouser ses évolutions en particulier. L'analyse des tableaux confirme qu'une même origine peut être mobilisée différemment selon la position de l'acteur dans le champ et que ce n'est pas tant l'origine sociale en soit qui importe, mais l'origine en fonction de l'état du champ et de l'action de celui qui la subit[885].

Heinrich Witz, splendeur et misère d'un courtisan.

Heinrich Witz est aujourd'hui largement oublié. Dés les années 1970, ce peintre, fréquemment exposé au début des années 1960, a disparu du monde artistique, sans que personne ne s'en inquiète, tant sa peinture paraît à tous de mauvaise qualité. Si bien que ses tableaux sont aujourd'hui difficilement visibles et même parfois introuvables. Witz a incarné la figure du peintre médiocre porté à bout de bras par le régime. C'est ce qui fait tout l'intérêt du cas Witz, de son apogée au début des années 1960 et de sa disparition dans les années 1970.

Un succès soudain.

Après des études à l'école des beaux-arts de Leipzig, Witz travaille pour l'usine de Wismut en 1959-1961, au moment où l'entreprise commence à constituer sa grande

[885] « L'origine sociale n'est pas, comme on le croit parfois, le principe d'une série linéaire de déterminations mécaniques, la profession du père déterminant la position occupée, qui déterminerait à son tour les prises de position : on ne peut ignorer les effets qui s'exercent à travers la structure du champ, et en particulier à travers l'espace des possibles offerts, et qui dépendent principalement de l'intensité de la concurrence, elle-même liée aux caractéristiques quantitatives et qualitatives du flux des nouveaux entrants ». Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1998 (édition originale 1992), 567 p. (p.423).

collection. Il fournit à la voie de Bitterfeld et à l'antiformalisme l'un de ses manifestes, *Le nouveau commencement* (fig.125) de 1959[886]. Lauréat du prix artistique de RDA de 1960, le tableau représente la rencontre entre deux brigades, la poignée de main entre les deux hommes scelle la collaboration à venir entre les brigades. Les robes de soirée, les costumes, les verres de champagne doivent témoigner de la nouvelle aisance dans laquelle vit le monde ouvrier dans le socialisme. Le tableau remplit toutes les exigences du camp antiformaliste. Heinrich Witz entretient alors une importante correspondance avec Alfred Kurella*, où il dénigre nombre de ses collègues qui s'orientent vers l'ouverture et la diversité[887]. La promotion de Witz est très rapide ; dès 1959, il est élu président du VBK de Leipzig et au bureau central du VBK. Rapidement il acquiert une grande liberté. En 1962, il signe un contrat très avantageux avec le FDGB, d'une durée de trente mois renouvelable. Le FDGB lui verse 1 000 marks par mois et en contrepartie Witz s'engage à créer des œuvres d'un montant de 12 000 marks[888].

La déviation caravagesque.

Fort de cette liberté, Witz emprunte alors une voie originale, que l'on peut qualifier de caravagesque et qui marque une inflexion notable par rapport au *Nouveau commencement*. *Ceux qui cherchent à comprendre les travailleurs* (fig.126) ressuscite en effet un caravagisme qui a pour modèle *La Cène à Emmaüs* de 1606[889]. Le clair-obscur, la façon de faire émerger les formes de l'obscurité environnante, ainsi qu'un hiératisme dans les poses sont des éléments qu'on ne retrouve dans aucune autre image est-allemande de l'époque. La signification de la scène est moins évidente que celle du *Nouveau commencement* : les jeunes hommes en costume, probablement des ingénieurs chargés de connaître les pratiques ouvrières, s'agitent devant un ouvrier plus âgé en gilet, impassible et muet. Ils s'essayent à comprendre cet homme mis à la place du Christ, qui apporte la vérité de sa main ouverte.

La Délivrance de Lapkin (fig.127) confirme cet étrange investissement dans le caravagisme ; ici Witz s'intéresse moins au clair-obscur qu'à la tension dramatique

[886] Karsten Borgmann et Christa Mosch, « Heinrich Witz. Der neue Anfang » in *Auftrag : Kunst, 1949-1990*, p.119-125.
[887] La correspondance de Witz est citée dans Karl-Siegbert Rehberg, « Mitarbeiter an einem Weltbild : die Leipziger Schule » in *Kunst in der DDR, eine Retrospektive der Nationalgalerie*, Eugen Blume et Roland März (dir.), Nouvelle Galerie Nationale, G-und-H-Verlag, Berlin, 2003, 355 p. (p.45-59).
[888] BArch SAPMO DY 34 n°10949, Dauersvertrag zwischen FDGB Bundesvorstand und Heinrich Witz (1962).
[889] De ce point de vue, la lecture que Eckhart Gillen fait de l'ensemble de la production de Witz, qu'il qualifie de néo-classique, n'insiste pas assez, nous semble-t-il, sur les inflexions et évolutions chronologique à l'intérieur de cette production. Eckhart Gillen, *Feindliche Brüder ? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst, 1945-1990*, Nicolai, Berlin, 2009, 511 p. (ici p.163-167).

théâtralisée. Le tableau relate un épisode édifiant de l'amitié germano-soviétique : Lapkin, soldat de l'Armée Rouge, blessé pendant la guerre, est recueilli et soigné par des Allemands communistes. Le moment représenté est l'arrivée d'un soldat de l'Armée Rouge qui vient secourir Lapkin dans une Allemagne libérée par les Soviétiques. Witz reprend la figure caravagesque du martyr, mais la saisit non pas dans un moment de souffrance ou d'effroi, mais dans le moment de la délivrance. Des éléments de l'image sont étranges, comme le mouvement de la femme assise au côté de Lapkin, dont on ne sait s'il est un mouvement de recul ou de surprise, ou l'improbable et gigantesque étoffe qui surplombe le martyr en convalescence. Quoi qu'il en soit, le choix du caravagisme s'avère un mauvais calcul : le tableau est refusé par le jury de la cinquième exposition nationale de Dresde en 1962 et reste dans les réserves du FDGB[890]. En 1962, Witz perd également les postes de responsabilité qu'il occupe au VBK.

Jugements négatifs.

Les tableaux de Witz font l'objet d'une appréciation très négative par le monde de l'art. Dès 1963, lors de l'exposition des œuvres du FDGB à Berlin, celles de Witz sont critiquées, le rapport parle même d'incident (*Vorfall*) autour des toiles[891]. Le critique d'art Pommeranz-Liedtke, connu pour ses articles sur l'art italien, mexicain et cubain, qualifie les peintures de Witz de « peinture de salon du dix-neuvième siècle » et de « kitsch ». Il déclare selon le rapport : « lorsqu'on me demande si la peinture de Witz s'inspire de la peinture soviétique, je dis non, c'est simplement de la mauvaise peinture allemande ». Un autre rapport du FDGB sur la même exposition de 1963 relate comment les élèves de l'école des beaux-arts de Weissensee sont amenés par leurs professeurs devant les toiles de Witz pour voir un exemple de mauvaise peinture ; les étudiants demandent alors pourquoi cet artiste en particulier est critiqué, alors que d'autres sont épargnés[892].

La construction de la mauvaise qualité se laisse observer lors des discussions autour du tableau *Hermann Duncker*, que nous n'avons malheureusement pas retrouvé, même en reproduction[893]. Une commission du VBK est réunie expressément pour établir la valeur

[890] Henry Schumann, « Leitbild Leipzig – Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig von 1945 bis Ende der achtziger Jahre » in *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990*, p.480-557.
[891] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°10949, FDGB Bundesvorstand Abteilung Kultur, an Wolfgang Beyreuter, 08.11.1963.
[892] Ibid., Aussprache mit Herbert Bischoff, Institutleiter der Hochschule, und Heinz Hermann, Leiter des Bezirkshauses für Kulturarbeit Dresden, 30.10.1963.
[893] Hermann Duncker (1874-1960) est un des principaux théoriciens du socialisme et communisme allemand : il fait partie des fondateurs du KPD en 1919, des organisateurs des MASCH. Emprisonné, puis parti en exil sous le nazisme, il devient universitaire en RDA. Nombre de rues, écoles, et maisons de la culture portent son nom.

artistique et monétaire de ce tableau que possède le FDGB[894] ; elle est composée d'un critique d'art et de deux artistes. Le jugement prononcé est sans appel. La composition manque d'« unité », le centre du tableau est une diagonale vide et sombre, le coussin dans le coin à droite distrait l'attention du spectateur. « Les figures sont simplement mises les unes à côté des autres ; elles n'ont aucune relation les unes avec les autres dans l'espace. Il n'y a aucune nuance dans l'emploi des couleurs ». Le tableau est jugé « dilettante », ce qui est probablement le jugement le plus sévère qu'un artiste professionnel puisse entendre en RDA. L'un des artistes de la commission, Günter Brendel, « pense qu'il est inapproprié que Witz choisisse des thèmes que de toute évidence il n'est pas capable de traiter. C'est faux de dire que Witz est critiqué parce qu'il fait des images d'histoire. Il est critiqué parce qu'il ne sait pas traiter ces thèmes ». Ce jugement n'est pas formulé par un artiste de l'ouverture et la diversité mais par un artiste connu pour son antiformalisme et ses scènes de chantiers urbains (dont la qualité est d'ailleurs mise en doute par de nombreux artistes au sein du champ artistique).

Qu'un tableau soit sévèrement critiqué par des pairs n'a rien d'exceptionnel, y compris pour des faiblesses formelles. Mais ce qui fait basculer Witz dans l'inacceptable (et donc le pousse en dehors du champ), est la façon dont il ne respecte pas les enjeux du champ : ce qu'il propose ne peut pas trouver sa place dans le champ artistique est-allemand : sans reprendre le réalisme jdanovien, ses peintures n'ont ni la simplicité de l'antiformalisme ni l'audace mesurée, qui suit les sentiers habituels tracés par exemple par un Corinth ou un Beckmann. En d'autres termes, la faiblesse de Witz est essentiellement de ne pas avoir saisi les enjeux du champ qui se dégagent dans ces années-là.

La proximité compromettante avec le pouvoir.

Si Witz subit, plus qu'aucun autre, les foudres de ses pairs, c'est également en raison de ses relations avec le pouvoir politique. Il ne parvient pas à trouver l'équilibre entre distance et proximité qui est attendu dans le monde artistique. De ce point de vue, le cas Witz est un contre-exemple intéressant pour comprendre le capital politique des artistes et la façon de le faire fructifier.

Witz s'enorgueillit d'avoir le soutien d'Ulbricht, dont il a réalisé un portrait aujourd'hui perdu. Dans un courrier au FDGB en janvier 1971 (alors qu'Ulbricht est encore secrétaire général du parti), il rappelle cette proximité. « Le camarade Ulbricht m'a dit « je

[894] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°10949, Beratung über das Gruppenbildnis von Heinrich Witz « Hermann Duncker » zur Erarbeitung eines Gutachtens, (26.05.1965).

sais que vous êtes beaucoup critiqué, mais j'aime vos images », lorsqu'il posait pour son portrait et il me l'a répété plusieurs fois »[895]. Witz cherche à être un peintre de cour, ce qui est une double faute. D'une part, tout laisse à penser que ni Ulbricht ni plus tard Honecker n'ont véritablement désiré avoir autour d'eux une cour d'artistes – la défiance de ces hommes pour le personnage social de l'artiste ne doit pas être sous-estimée et Ulbricht ne semble rien avoir fait pour protéger Witz lors de sa déchéance au milieu des années 1960. D'autre part, la figure du peintre de cour va à l'encontre de l'existence du groupe professionnel des artistes et de la solidarité professionnelle qu'elle implique.

La manière caravagesque de Witz est perçue par ses collègues comme la preuve de cette mauvaise proximité avec le pouvoir, d'une inféodation aux puissants. Les incidents pendant l'exposition de 1963 prennent notamment pour objet l'image d'une scène de discussion entre Ulbricht et des ouvriers (qui n'a pas pu être retrouvée non plus). C'est la façon dont Witz représente le rapport entre Ulbricht et les personnes qui l'entourent qui est vivement critiquée. « Le principe fondamental de la peinture religieuse, le principe de l'adoration (*Anbetung*), est ici très fort. C'est du catholicisme marxiste »[896].

Déclassement.

Une fois la mauvaise réputation de Witz établie à partir du milieu des années 1960, sa déchéance est rapide : ses œuvres ne sont plus reproduites dans la presse ni exposées (celui qui est censé être le peintre attitré d'Ulbricht n'a droit à aucune exposition personnelle). Peut-on trouver meilleure preuve de la force du champ artistique que sa capacité à exclure l'un de ses membres frappé d'indignité ?

Dans la collection artistique du FDGB aujourd'hui aux archives de Beeskow, se trouvent certains des tableaux tardifs que Witz réalise à Magdeburg (à la fin des années 1960, Witz quitte Leipzig, qui se constitue en bastion de l'ouverture et de la diversité, pour s'installer à Magdeburg). Toute prétention caravagesque a disparu, le réalisme de *Jeune femme d'Afrique du Sud* de 1967 (fig.128) est beaucoup plus sage. Mais de tels efforts ne portent pas leur fruit. En 1971 le FDGB lui retire son soutien et ne reconduit pas son contrat ; Witz écrit alors plusieurs lettres au département culturel du FDGB[897]. Certes il reconnaît que ses tableaux ont suscité des critiques, « mais il n'a jamais été établi que je suis incapable de remplir mon contrat ». Il réaffirme son attachement au réalisme socialiste et rappelle le rôle

[895] Ibid., Heinrich Witz an FDGB Bundesvorstand, 12.01.1971.
[896] Ibid., FDGB Bundesvorstand Abteilung Kultur, an Wolfgang Beyreuter, 08.11.1963.
[897] Ibid., Heinrich Witz an FDGB Bundesvorstand, 12.01.1971.

joué par *Le nouveau commencement*. « Il faut faire des œuvres qui expriment de façon tellement convaincante ce que le système socialiste apporte de nouveau qu'elles contribuent par là à faire advenir les changements ». Il dénonce ce que font ces collègues, dont l'art resterait étranger aux travailleurs et serait aussi formaliste que l'art capitaliste. Enfin il annonce la préparation d'une grande toile sur le mythe de Caïn, voulant manifestement rivaliser avec les artistes de l'ouverture et la diversité. Les responsables du FDGB lui déconseillent fortement de se lancer dans une entreprise aussi risquée et lui préconise de faire en échange une toile autour de la lutte anti-impérialiste des Vietnamiens[898] ; par cette remarque, ils cherchent probablement moins à censurer Witz qu'à lui faire voir l'état du champ artistique (seuls les artistes bien installés comme Mattheuer (fig.86) peuvent prendre le risque de faire un tableau sur un sujet biblique comme Caïn).

Witz se coupe dès lors de la vie artistique : il ne fréquente plus les assemblées du VBK et ne termine plus les commandes. En 1973, une notice interne au FDGB stipule que le syndicat ne doit à l'avenir plus passer aucune commande avec lui[899]. Witz écrit à Kurella pour se plaindre de la situation au VBK (mais Kurella en 1973 n'a alors qu'une influence réduite). Son nom réapparaît dans le courrier du VBK en 1976. À cette date, Witz adresse une longue lettre manuscrite à Willi Sitte[900]; il raconte comment il est devenu portier dans une entreprise de Magdeburg (alors qu'il est toujours membre du VBK), ce qui l'empêche de travailler ses œuvres. Il demande un meilleur atelier. Le VBK de Magdeburg fait savoir à l'échelon central du VBK qu'il doute de la possibilité d'un nouveau départ pour Witz[901]. Le problème est désormais présenté comme un problème personnel et psychologique. Tout en assurant vouloir tout faire pour que Witz « reprenne pied sur le plan économique, mais surtout sur le plan artistique », le VBK de Magdeburg demande un jugement « médical »[902]. « Je pense que le cas Witz relève de la maladie et doit être traité par des médecins spécialisés. Le VBK peut aider, mais nous ne sommes pas psychothérapeutes ».

Ce sont les archives de la Stasi qui fournissent les documents les plus tardifs à son sujet[903]. En 1985, suspecté de faire partie d'un groupe pacifiste, Witz est observé. La Stasi rassemble à cette occasion des rapports plus anciens dans lesquels son nom est mentionné. On y lit la prégnance du rejet de son art par l'ensemble des artistes. L'informateur « Geyer » en 1976 « estime que Witz est bien en deçà des exigences du VBK. Par ailleurs il ne vient plus

[898] Ibid., DY 34 n°10949, FDGB Bundesvorstand an Heinrich Witz, 07.04.1971.
[899] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°10950, Aktennotiz, (22.05.1973).
[900] AAdK VBK ZV n°181, Heinrich Witz an Willi Sitte, (07.06.1977).
[901] Ibid., Reginald Richter an Horst Kolodziej, (27.08.1976).
[902] AAdK VBK ZV n°181, VBK Magdeburg an Horst Kolodziej, (27.08.1976).
[903] BstU Halle Archiviertes Material zu einer KK-erfassten Person n° 4047/86.

aux réunions de section et il n'a plus aucun contact avec les artistes »[904]. L'informateur « Bonn » parle en 1986 avec condescendance de cet artiste qui « s'est contenté de toujours refaire les mêmes tableaux »[905] (ce qui est faux). « Je me souviens encore d'une peinture de 1960, dont tous les artistes se moquaient ; ils disaient que c'était une publicité pour du champagne » (il s'agit probablement du *Nouveau commencement*). L'informateur « Alsleben » raconte en 1985[906] : « on se moque de lui en disant qu'il était le peintre de cour et de maison d'Ulbricht, qu'il diffamait ses collègues, qu'il voulait toujours être du bon côté (…). Il peignait de façon très vériste, naturaliste ; à la façon des maîtres flamands [?], avec une grande précision. Mais les collègues le méprisaient pour ça ».

Robert Rehfeldt, la conduite de la déviance.

Witz représente un cas original de carrière déviante, une déviance construite par le groupe professionnel contre l'un de ses pairs politiquement très orthodoxe. Le cas de Robert Rehfeldt* présente une déviance d'une tout autre nature. Rehfeldt est marginalisé car il réalise des œuvres éloignées de toute figuration, dans une position similaire à celle de Carl Friedrich Claus (fig.89) ou A. R. Penck (fig.90). Mais, ce qui est intéressant dans la trajectoire de Rehfeldt, c'est la manière dont il compose tout au long des années 1960 et 1970 avec cette déviance, comment il parvient à en éviter les écueils, pour finalement se faire accepter dans le monde de l'art et poursuivre sa passion artistique.

Les circuits alternatifs.

Débutant ses études à l'école des beaux-arts de Charlottenburg à Berlin-Ouest en 1948, Rehfeldt s'installe en 1953 à Berlin-Est, tout en continuant sa formation de l'autre côté de la frontière. Quand la frontière devient un mur en 1961, il garde des contacts avec le réseau artistique de Berlin-Ouest et entre au VBK en 1963. Depuis son atelier de Pankow, Rehfeldt se fait connaître comme un pionnier de formes artistiques éloignées de toute peinture figurative[907]. Photographies abstraites au début des années 1960, sérigraphies et impressions répétées d'un même cliché, art postal à partir de 1967 (il organise la première exposition d'art

[904] Ibid., Bericht des IMS « Geyer », Magdeburg, (19.07.1976).
[905] Ibid., Bericht von « Bonn » (17.02.1986).
[906] Ibid., Bericht von « Alsleben » (18.12.1985).
[907] *Robert Rehfeldt : Malerei, visuelle Poesie, Mail-Art, Grafik, Objekte, Video,* Ephraim-Palais, Berlin, Galerie Zielke, Berlin, 1991, 95 p. ; Lutz Wohlrab, *Robert Rehfeldt – Kunst im Kontakt*, Wohlrab, Berlin, 2009, 96 p.

postal en RDA en 1986)[908], art vidéo à l'aide de caméras super 8 pendant les années 1970 : cette liste (incomplète) montre à quel point il s'intéresse à des formes d'expérimentation qui ne sont pas celles habituellement rencontrées en RDA. Rehfeldt dirige un cercle d'amateurs, le cercle Palette Nord à Pankow, qui regroupe des Berlinois intéressés par ces activités totalement nouvelles[909]. Ses créations sont parfois exposées, notamment dans la galerie Arkade, galerie du SKH de Berlin-Est (une première exposition en octobre 1966 est interdite par le SED juste avant son ouverture, une seconde peut avoir lieu en 1975[910]) et à la galerie Prater de Berlin-Est en 1980. Les possibilités d'exposition sont plus importantes dans les autres démocraties populaires. Voyageant et exposant fréquemment en Pologne, Hongrie et Yougoslavie, Rehfeldt participe à la construction d'un réseau à l'intérieur du bloc (l'art postal vise, entre autres buts, la construction d'un tel réseau[911]). Il fait figure de précurseur de l'art alternatif qui se développe en RDA dans les années 1980 (cf. chapitre 8) et dont il fournit l'un des slogans qu'il écrit sur une carte postale : « l'art est quand il émerge malgré tout » (*Kunst ist wenn sie trotzdem entsteht*).

Son goût pour l'éclectisme et ses contacts avec l'extérieur ne pouvaient manquer d'attirer une surveillance policière. En 1963, la Stasi le contacte avec l'espoir d'en faire l'un de ses informateurs[912]. D'après le rapport de cette rencontre, Rehfeldt montre son atelier et sa cave où il dit organiser fêtes et carnavals, mais il ne parle pas de ses collègues et reconduit avec courtoisie les officiers sans leur donner la moindre information. Il passe alors du statut d'informateur potentiel à celui de suspect. Jusqu'en 1989, ses activités sont rapportées, mais son dossier à la Stasi est en réalité mince (il comprend essentiellement des copies de cartons d'invitations pour des vernissages). Rehfeldt ne semble pas avoir été l'objet d'une opération de répression.

Les soutiens de Rehfeldt.

Rehfeldt consacre une partie de sa production, aujourd'hui largement oubliée, à des œuvres qui conviennent mieux aux enjeux du champ est-allemand. Présenter cette part a pour

[908] Kornelia von Berswordt-Wallrabe (dir.), *Mail art : Osteuropa im internationalen Netzwerk, drei Tage rund um alternative Kommunikation*, Staatliches Museum, Schwerin, 1996, 126 p.
[909] Anke Scharnhorst, « Trojanische Pferde im sozialistischen Kulturbetrieb ? Die Zirkel als private « Akademien neben den Akademien » » in *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990*, p.616-629.
[910] L'exposition est critiquée dans la presse pour sa « totale incompréhension du marxisme ». Dietmar Eisold, « Gewogen und zu leicht befunden. Zu einem Katalogtext von Jürgen Schweinebraden » in *Bildende Kunst*, n°7, 1975, p.359.
[911] Kornelia Röder, *Topologie und Funktionsweise des Netzwerks der mail art. Seine spezifische Bedeutung für Osteuropa von 1960 bis 1989*, Salon Verlag, Cologne, 2008, 303 p.
[912] BstU, Hauptabteilung XX Allgemeine Personenablage n°14908/92, Kontakt mit dem freischaffenden Grafiker Rehfeldt, berlin Pankow (1963).

but de comprendre comment un même artiste peut réaliser différentes œuvres afin de répondre aussi bien à ses attentes personnelles qu'aux attentes du milieu professionnel auquel il appartient.

Rehfeldt travaille en permanence avec les entreprises berlinoises. En 1959, il réalise par exemple *Usine de chimie le soir* (fig.129), eau-forte qui donne une représentation objective et neutre des bâtiments de l'usine, des canalisations, des rampes d'escaliers, de la fumée. Les figures humaines sont rares, seules quelques silhouettes quittent le site industriel. Dans les années 1970, Rehfeldt continue ce travail, souvent en partenariat avec d'autres collègues artistes. Les archives du VBK de Berlin ont ainsi conservé de nombreux contrats de commandes entre Rehfeldt et des entreprises berlinoises, notamment une entreprise privée de travail du quartz en 1971[913] ou encore une entreprise du peuple de construction de machines à air comprimé en 1973[914]. Dans le premier cas, le collectif d'artistes auquel Rehfeldt appartient doit non seulement réaliser une peinture murale pour la façade de l'usine, mais aussi servir de conseiller pour l'élaboration d'affiches de propagande dans l'entreprise, la rédaction du journal de brigade et l'achat de « lampes, mobiliers, bureaux, table de conférence » ; les artistes ont par ailleurs le droit de récupérer des résidus de matériel en quartz pour leur propre travail personnel. Dans le second cas, Rehfeldt et deux autres collègues doivent réaliser dix gravures en couleur pour la nouvelle salle de la maison de la culture de l'entreprise, sur le thème « Berlin hier et aujourd'hui ». Les dix gravures sont évaluées à 10 000 marks et « doivent former la base d'une galerie d'entreprise ». Malheureusement aucune image n'a pu être trouvée de ces œuvres, ni les gravures ni les peintures murales effacées après 1990. Néanmoins, dans les œuvres d'atelier de Rehfeldt, on trouve des peintures comme *Le palais de Friedrichstadt* (fig.130), qui dépeint l'un des lieux de spectacle de Berlin-Est au bord de la Spree. Il est possible que les images créées pour l'entreprise soient similaires.

Rehfeldt participe par ailleurs à des actions menées par le syndicat. Il prend ainsi part à l'action de 1962, organisée afin de vendre des œuvres graphiques à la population est-allemande[915]. Il s'agit là d'une des nombreuses initiatives du FDGB qui propose des œuvres d'artistes renommés à des prix très bas, entre 20 et 40 marks, « des œuvres graphiques qui ont une grande valeur artistique (*hochwertige*) à des prix abordables (*volksstümlichen Preisen*) ». Aux côtés d'artistes réputés, Rehfeldt participe à cette action qui confère une grande

[913] AAdk, VBK Berlin n°137, Auftrasgvertrag (29.11.1971).
[914] AAdK VBK Berlin n°121, Auftragsvertrag (14.05.1973).
[915] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°8467, Zentrale Werkstätten für bildende Kunst (1962). Le FDGB veut créer des habitudes d'achat : il institue un prix de collectionneur (*Sammlerpreis*) pour les acheteurs réguliers et un prix courant, le premier étant légèrement inférieur au second (par exemple 40 marks au lieu de 44 marks).

légitimité dans le contexte socialiste : elle permet la mise en scène du « grand » artiste qui sait vendre ses œuvres à bas prix et rendre sa grandeur à la mesure de chacun.

Rehfeldt entretient même des relations avec les hautes autorités. En 1975, lorsque le ministère de la culture décide de commémorer la guerre des paysans de 1525 par l'édition d'une cassette contenant 33 œuvres graphiques des artistes les plus renommés, il demande à Rehfeldt d'exécuter l'une des planches. La guerre des paysans est l'un des principaux lieux de mémoire en RDA, elle est interprétée comme la naissance de la lutte des classes en Allemagne. Le ministère choisit des artistes très différents les uns des autres et le nom de Rehfeldt côtoie ceux d'artistes antiformalistes (comme Lea Grundig ou Gerhard Gossmann) et ceux d'artistes de l'ouverture et la diversité (comme Wolfgang Mattheuer ou Arno Rink). 150 cassettes sont réalisées et distribuées sur l'ensemble du territoire de la République. Dans la planche qu'il soumet, *Hommage à Thomas Müntzer – son héritage* (fig.131), Rehfeldt place plusieurs images, une eau-forte représentant un portrait de Müntzer au-dessus d'une masse de piques et faucilles, une eau-forte qui copie un document historique non identifié et une photographie montrant plusieurs hommes dans un champ. On trouve dans la planche un lieu commun du discours socialiste sur les grands événements historiques : les promesses des luttes sociales passées ont trouvé leur réalisation en RDA (en l'occurrence les agriculteurs de RDA ont obtenu ce que réclamaient les paysans de 1525). Si la forme artistique de plusieurs images juxtaposées est unique par rapport aux autres planches de la cassette, la planche de Rehfeldt ne contient aucune idée hérétique ou dissidente. Elle est l'une des œuvres réalistes qui donnent à Rehfeldt une place dans le champ artistique et qui constituent à n'en pas douter les fondements lui permettant de mener par ailleurs ses expérimentations. Rehfeldt offre par conséquent un exemple de conduite réussie de la déviance.

Willy Decker, une carrière d'amateur.

La reconstitution du parcours d'un amateur est moins aisée que pour un professionnel ; les sources sont plus rares, la biographie morcelée, la voie de l'artiste lui-même se fait rarement entendre. L'un des cas les mieux documentés que nous ayons rencontrés est celui de Willi Decker (1927-2008), qui travaille à Eisenhüttenstadt. Des éléments biographiques nous sont parvenus grâce aux archives d'EKO et à celles du syndicat. En 1972 par exemple, le syndicat reçoit des recommandations de la part de plusieurs institutions (EKO, la section locale du syndicat, le théâtre Friedrich Wolf d'Eisenhüttenstadt, le cabinet pour le travail

culturel de la municipalité), afin que Decker reçoive le prix artistique du syndicat, qu'il obtient effectivement[916]. La trajectoire de Decker est remarquable en ce qu'elle épouse totalement le monde amateur, dans ses possibilités et dans ses limites.

Activité professionnelle et activité artistique.

Après des études d'arts appliqués de 1952 à 1955 à Francfort sur l'Oder, Decker s'installe en 1955 dans la ville nouvelle de Stalinstadt en pleine construction et devient membre du SED. Il travaille alors à la section propagande d'EKO : il réalise tracts et affiches, met en pages le journal de l'entreprise, supervise la décoration des fêtes politiques et des manifestations. Dès son arrivée, Decker regroupe les quelques amateurs de la ville dans un cercle, dont il prend la direction. Aucun professionnel ne s'installant dans la ville-industrie, il dirige le petit cercle jusqu'en 1989. Il est par ailleurs impliqué dans d'autres activités collectives. Il est membre du parti et dirige les « groupes de combat » (*Kampfgruppen*) à Eisenhüttenstadt (fig.132). Institués dès 1954, les groupes de combat sont en RDA des groupes paramilitaires formés par les salariés des usines, qui doivent s'entraîner régulièrement afin d'être prêts à défendre la patrie socialiste en cas d'attaque impérialiste ; les entraînements sont généralement très mal acceptés par la population est-allemande, qui est marquée par un profond et réel pacifisme.

Decker est bien intégré dans les circuits économiques de l'art amateur est-allemand. Son nom apparaît fréquemment parmi les vendeurs des festivals des travailleurs et des bazars de la solidarité, le prix des images variant de 20 à 100 marks. En 1975, il vend lors d'un bazar à Berlin pour 210 marks[917]. Certaines de ses gravures sur linoléum sont vendues en Pologne, en Tchécoslovaquie et au Danemark[918]. Il obtient également des commandes. En 1979 par exemple, il signe un contrat avec le FDGB pour réaliser trois gravures consacrées à la « lutte pour la paix et le désarmement du monde » qui sont exposées au dix-huitième et dix-neuvième festival des travailleurs. Pour cette commande, il reçoit 1 500 marks[919].

Ces succès auraient pu faire naître des aspirations à devenir artiste professionnel. La plupart des amateurs qui font une aussi longue carrière dans les rangs des amateurs, parviennent à entrer au VBK après plusieurs rejets. Néanmoins Decker ne semble pas avoir

[916] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°10019. Vorschlag zur Auszeichnung mit dem Kunstpreis des FDGB (1972).
[917] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°17136, Solibazar des bildnerischen Volksschaffen (1974-1975).
[918] HStA Dresden, SED Bezirksleitung Dresden n°IV/C/2.09.02/540, 1.Festival des künstlerischen Volksschaffen sozialistischer Länder 1975.
[919] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°12455, Vertrag zwischen FDGB und Willi Decker (29.05.1979).

candidaté au VBK. Estime-t-il que ses chances sont trop faibles ? Pense-t-il que son art est mieux valorisé dans le circuit amateur qu'il ne le serait dans le monde professionnel ? À ces questions sans réponse, peuvent s'ajouter les interrogations apportées par les œuvres qui nous sont parvenues. Toutes les images connues sont des œuvres portant sur l'actualité politique immédiate et visant à mobiliser la population allemande. Le cycle *Visages de l'Impérialisme* de 1981 est un appel à la solidarité internationale. Il dénonce tout à la fois l'exécution en Amérique latine des opposants dont les corps sont cachés (fig.133), la soldatesque des juntes militaires (fig.134) et la vente d'armes des Etats-Unis en Europe de l'Ouest (fig.135). La gravure *Groupe de combat* (fig.132) exhorte la population d'Eisenhüttenstadt à suivre les entraînements paramilitaires, tout comme la gravure *Manifestation* (fig.136) exhorte à rejoindre les défilés des manifestations socialistes. Il s'agit d'images de propagande, un terme qui n'est certainement pas infamant aux yeux de Decker, mais décrit au contraire son activité professionnelle. De fait, par ces gravures, Decker ne s'éloigne que marginalement de son activité professionnelle, donnant un nouveau témoignage de l'*amor fati* que doivent afficher les amateurs.

La production de la valeur artistique en situation de contraintes.

Néanmoins, les gravures de Decker sont légèrement différentes des affiches de propagande de la RDA des années 1970. Elles ajoutent des éléments artistiques et poétiques, auxquels il faut prêter attention. Le cycle *Visages de l'impérialisme* décline la métaphore du visage, lieu d'une humanité que l'impérialisme nie : les visages des opprimés ne sont plus que des photographies en partie rognées, le soldat de la junte militaire est une silhouette de dos sans visage, la tête de l'homme d'affaires capitaliste tend à se confondre avec la tête de mort à ses côtés. Les gravures mettent également en place un jeu avec les couleurs, la silhouette du soldat est dédoublée par une autre silhouette jaune or, aux contours plus grossiers. La planche *Cadeau des USA à l'Europe de l'Ouest* offre différents dégradés de rouge et de jaune. Decker accorde ainsi une valeur ajoutée à ses images d'art par rapport à son travail professionnel.

Le travail de valorisation artistique de Decker se fait dans des conditions difficiles, ce qu'atteste de façon exemplaire la gravure sur bois *Manifestation* (fig.136). Le motif de la manifestation qui fait face au spectateur est un motif canonique en RDA, magnifié par *L'Internationale* de Griebel de 1929 (fig.55). La foule comprend ici un nombre réduit de personnes, mais elle fait bloc, elle est solidaire, comme le montrent les bras entrecroisés des deux hommes au centre. L'homme à la chemise à carreaux tient fermement le drapeau, qu'une

autre main vient soutenir. Fidèle à la tradition réaliste de Griebel, Decker individualise chaque personne, même si elle reste anonyme.

Mais la gravure a été imprimée au dos d'une réclame publicitaire de grand format. La publicité vante l'industrie chimique est-allemande, dont il est dit depuis le lancement du programme pour la chimie en 1958 qu'elle apporte « pain, abondance et beauté » (*Chemie gibt Brot, Wohlstand und Schönheit*). Le papier, peu épais, laisse voir par transparence la réclame. On lit le slogan *La joie de vivre sortie de la cornue* (*Lebensfreude aus der Retorte*) et la série de petits textes publicitaires, qui célèbrent l'abondance (fig.136.b) ; les textes sont encadrés sur la gauche par la photographie d'une jeune femme présentant des produits et emballages de toutes les couleurs et sur la droite par des photographies de scènes de la vie quotidienne (nous reviendrons sur les images des biens de consommation dans le chapitre 9). Pourquoi ce support pour une gravure sur bois ? Est-ce la conséquence d'une pénurie de matériel ? Est-ce le choix de l'artiste ? Est-ce une nécessité faite choix artistique ? Aucune réponse ne peut être apportée. Mais l'objet n'est pas un essai, il est considéré comme une œuvre à part entière, acquise par la FDJ d'Eisenhüttenstadt. Il n'est d'ailleurs pas exclu que l'impression sur le papier publicitaire soit une idée de l'acquéreur. Le contraste entre la grandeur politique de l'image et la réalité matérielle sur laquelle l'image se pose peut être différemment interprétée. Une lecture ironique (derrière les grandes mobilisations se cache l'accumulation de biens matériels) est peu probable chez un artiste aussi orthodoxe que Decker. On peut lire au contraire dans la superposition des images le mouvement d'élévation qu'apportent art et politique par rapport à la réalité anodine et matérielle : la manifestation et l'art sont ce qui permet de se hisser hors du monde de la simple satisfaction des besoins et envies. Mais les deux faces n'ont peut-être pas été vues comme opposées, elles peuvent représenter les deux faces de la RDA, telle qu'Honecker souhaite la voir, une RDA construite autour des combats politiques et autour d'une politique de développement de la consommation.

Dans tous les cas, la gravure témoigne de la production de la valeur artistique en situation de contraintes ; elle s'avère une image de la concordance parfaite entre les exigences du monde amateur, l'habitus de cet individu tel que les archives le laisse apercevoir et l'objet d'art.

Conclusion : La valeur artistique et la bonne distance au pouvoir.

Dans le chapitre précédent, nous arrivions à la conclusion qu'il fallait différencier les autorités. Ce chapitre apporte une conclusion supplémentaire : la question de la bonne distance des artistes avec les autorités. Les quatre exemples montrent en effet qu'il y a bien des façons d'être proche des autorités. Le reproche fait à la RDA d'avoir entretenu un « féodalisme culturel »[920] et l'attention sur quelques grands noms comme Sitte, Mattheuer, Tübke ou Heisig n'ont jusqu'à présent guère permis de voir ce point.

Le cas de Witz donne la preuve qu'une trop grande proximité avec le pouvoir et l'ignorance des enjeux artistiques conduisent à un isolement par rapport à ses pairs et s'avère à moyen terme préjudiciable. Sitte, à l'inverse, construit sa carrière à mi-chemin entre le champ artistique dont il respecte les règles et les autorités, ce qui doit beaucoup à son succès. Rehfeldt sait se situer au point maximal d'éloignement, au-delà duquel il risquerait de tomber dans une marginalité économique. Le problème se pose différemment pour un amateur comme Decker, qui est, par son statut, aux marges du champ (la plus haute reconnaissance qu'il reçoit est le prix du syndicat, c'est-à-dire une récompense sans valeur). Sa position marginale lui permet de se consacrer pleinement à la cause socialiste et de réaliser des images où chaque élément affiche son amour du socialisme d'Etat, avec lequel il fait corps.

[920] Karl-Siegbert Rehberg, « Vom Kulturfeudalismus zum Marktchaos ? Funktionswandlungen der bildenden Künste nach dem Zusammenbruch des Staatssozialismus » in Eva Barlösius (dir.) *Distanzierte Verstrickungen. Die ambivalente Bindung soziologisch Forschender an ihren Gegenstand*, Sigma, Berlin, 1997, 400 p. (p.1-25).

Chapitre 7 : La valeur du public.

Pour comprendre la construction de la valeur dans les années 1960 et 1970, nul n'a été besoin de s'intéresser à l'opinion du public. Contrairement à ce qui pouvait être proclamé, l'avis du public pèse rarement dans les jugements portés sur les œuvres à l'intérieur du champ artistique et la valeur d'une toile n'est pas déterminée par ses réactions positives ou négatives. Nous entendons ici par public tous ceux qui sont étrangers au monde de l'art, ceux qui ne sont ni critique d'art, ni artiste, ni fonctionnaire dans le domaine culturel, c'est-à-dire une nébuleuse protéiforme, aux contours sans cesse redéfinis en fonction des lieux et des moments.

En 1966, des syndicalistes de Halle soulignent bien ce point lorsqu'ils parlent du « dilemme que représentent les tableaux de Willi Sitte »[921]. Ces tableaux sont « achetés à un très grand prix, mais à aucun moment n'est posée la question de savoir si nous ou nos travailleurs sommes satisfaits de la thématique et de la réalisation technique. Le coût très important, qui accompagne la création d'une bonne œuvre d'art et qui est payé par l'industrie, est justifié seulement si une partie importante des salariés accepte le tableau ». Cette remarque ne signifie pas nécessairement que l'art de Sitte n'est à l'époque pas apprécié, elle dit que l'opinion du monde du travail n'était tout simplement pas prise en compte.

Les années 1950 s'organisaient essentiellement autour du système des commandes ; les individus profanes étaient alors élevés au rang de commanditaires et une égale capacité de jugement était prêtée à tous. Qu'advient-il de cette situation dans les années 1960 et 1970 à l'heure du commerce de l'art encadré et des luttes au sein du champ artistique ? Trois questions doivent permettre d'aborder cet enjeu. Tout d'abord, quelle place les œuvres réservent-elles aux spectateurs ? Ensuite, comment les jugements du public sont-ils alors enregistrés ? Enfin, quels autres usages peut-il être fait des images en dehors de leur appréciation esthétique ?

[921] LHASA FDGB Bezirksvorstand Halle n°4866, Besprechungsnotiz zwischen der Betriebsgewerkschaftsleitung und dem VBK (30.03.1966).

La place du spectateur socialiste.

Avant d'examiner les archives où les opinions du public sont retranscrites, restons devant les images. Quelle place réservent-elles au spectateur ? Comment le public y est-il défini ? Quelles dispositions ont-elles sollicitées ? Avant la réception en elle-même, attardons-nous sur l'esthétique de la réception[922], ou plutôt sur les différentes esthétiques de la réception que le champ artistique propose.

Le spectateur de l'ouverture et la diversité.

Deux tableaux choisis parmi les œuvres de l'ouverture et la diversité permettent d'appréhender le spectateur implicite créé dans cette partie du champ : un tableau très souvent montré, *Celle qui est récompensée* de Mattheuer (fig.137), et un tableau qui à l'inverse a été très peu exposé, *Allégorique-1969* de Willy Wolff (fig.138). Les deux œuvres, malgré leur différence, appartiennent, dans le contexte est-allemand à la même partie du champ artistique, et sollicitent chez le spectateur les mêmes qualités.

Le spectateur de Celle qui a été récompensée *de Mattheuer.*

Celle qui est récompensée (fig.137) fait partie des œuvres canoniques de l'art de l'ouverture et la diversité, réalisée par l'un des artistes les mieux établis. Fréquemment exposée et envoyée à l'étranger, montrée à l'exposition nationale de 1974, la toile est à l'origine une commande du conseil de district de Leipzig, en réalité une vente déguisée en commande, que le conseil de district prête à la galerie nationale de Berlin en 1976. D'après un entretien réalisé en 2002, Mattheuer dit ne pas l'avoir réalisée en collaboration avec des commanditaires ou à la suite d'un travail d'observation dans le monde du travail, il ajoute avoir peu de sympathie pour les idées de partage de la création (et encore moins pour la voie de Bitterfeld)[923] – ce tableau est, il est vrai, l'un des rares où Mattheuer dépeint le monde ouvrier et aborde une thématique socialiste[924].

[922] L'étude de l'esthétique de la réception doit beaucoup aux travaux de Michael Fried et Wolfgang Kemp. Cf. Wolfgang Kemp (dir.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1992, 355 p.

[923] Mattheuer lors de cet entretien dit que le point de départ de *Celle qui a été récompensée* est un portrait de sa mère, femme au foyer (son père est imprimeur). Jutta Held, « Wolfgang Mattheuer im Gespräch » in *Wolfgang Mattheuer : Retrospektive Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen*, Ingrid Mössinger (dir.), Kunstsammlungen Chemnitz, Seemann, Leipzig, 2002, 263 p. (p.25-55).

[924] Il semble qu'après sa création, le tableau n'a pas été classé parmi les œuvres à thématique socialiste. Mattheuer déclare lors d'une réunion de la direction du VBK de Leipzig. « On dit qu'il y a trop peu d'images de

Le titre du tableau indique le sujet : une remise de primes, cérémonie qui ponctue la vie des entreprises est-allemandes. Le spectateur fait face à une vieille femme, les yeux clos et le visage fermé, assise devant une longue table où sont posées quelques fleurs. Sur un fond brun, se projette une ombre dont il est impossible de saisir l'origine. La représentation des pieds de chaises, des jambes de la vieille femme ainsi que de ses souliers est très inhabituelle par rapport aux autres portraits d'ouvriers connus (repensons par exemple au portrait de l'ouvrière tisseuse d'Eva Schulze-Knabe – fig.77). Et les mains, image du savoir-faire ouvrier et parfois de l'engagement politique[925], sont ici invisibles. Le tableau invite à multiplier les questions. Donne-t-il une image du travail harassant ? Ou bien de l'isolement de ceux qui sont récompensés à l'intérieur de l'entreprise[926] ? Faut-il y voir plutôt une piéta socialiste (la figure de la piéta est réhabilitée au même moment par Tübke[927]) ? Le point important est que le tableau se refuse à donner la moindre réponse. Il se construit dans l'opacité, une opacité entière et monolithique, impression qu'accentue la grande taille de l'œuvre ainsi que le dépouillement de la composition.

La passion que Mattheuer proclame pour la peinture romantique permet de mieux comprendre la place ici réservée au spectateur. Selon les propos de Mattheuer, c'est au début des années 1940, lorsqu'il est apprenti imprimeur et doit reproduire *L'abbaye dans un bois de chêne*[928], qu'il a appris à apprécier Caspar David Friedrich. Ce sont dans les paysages de Mattheuer que la filiation avec le romantisme est la plus probante[929]. On retrouve le double mouvement caractéristique du romantisme, la façon d'introduire le spectateur dans l'image, tout en lui refusant le sens et en lui faisant ressentir son étrangeté, le laissant à la porte[930].

---

travailleurs aujourd'hui. Mais *Celle qui est récompensée* est bien l'image d'une travailleuse ». StA Leipzig VBK Leipzig n°136, Protokoll der Vorstandssitzung am 6.November 1974.

[925] Sur l'iconographie de la main dans les images communistes pendant la République de Weimar, cf Gottfried Korff, « Rote Fahnen und geballte Faust. Zur Symbolik der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik » in Peter Assion (dir.), *Transformationen der Arbeiterkultur*, Jonas Verlag, Marburg, 1986, 256 p. (p.86-107).

[926] On sait que ceux qui sont primés peuvent être mis à l'écart par leurs collègues et isolés. Cf. Sandrine Kott, *Le Communisme au quotidien, les entreprises d'Etat dans la société est-allemande*, Belin, Paris, 2001, 411 p. (chapitre 3 : de l'individu à la communauté). Mais cette situation est surtout vraie pour les années 1950, quand sont primés les activistes stakhanovistes. En 1973, à l'âge du travail collectif dans les brigades et de la banalisation des primes, l'ostracisme des primés est plus rare. Par ailleurs, on peut se demander ce que Mattheuer, peu familier du monde de l'usine, connaît alors de cette réalité-là.

[927] Werner Tübke, *Chilenisches Requiem*, 1974, huile sur bois, 54x115 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig.

[928] Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald*, 1809, huile sur toile, 110,4x171 cm, Nationalgalerie, Berlin.

[929] *Wolfgang Mattheuer, Abend, Hügel, Wälder, Liebe. Der andere Mattheuer*, Ursula Mattheuer-Neustädt (dir.), Museum der Bildenden Künste Leipzig, Kerber, Leipzig, 2007, 203 p. ; Christoph Zuschlag, « Hinter den Sieben Bergen, Wolfgang Mattheuer – Malerei als Selbstbefragung » in Annette Tietenberg (dir), *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument : Festschrift für Hans-Ernst Mittig*, Klinkhardt und Biermann, Munich, 1999, 311 p. (p.219-236).

[930] Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Mäander, Munich, 1983, 143 p.

Comme dans les paysages, Mattheuer demande au spectateur de *Celle qui est récompensée* d'accepter l'étendue du mystère, qui n'est pas exactement une incertitude sur le visible, mais plutôt une opacité, épaisse, dense.

*Le spectateur d'*Allegorique-1969 *de Willy Wolff.*

Le deuxième exemple est une toile de Willy Wolff*, *Allegorique-1969*, acquise en 1990 par le musée de Francfort sur l'Oder (fig.138). Wolff (1909-1985) a un parcours atypique, aussi bien au niveau politique qu'artistique. Politiquement, après avoir fréquenté les groupes anarchistes, il devient membre du KPD en 1929 et de l'ARBKD en 1930 ; en RDA, membre du SED, il reste jusqu'à sa mort membre d'un parti qui pourtant n'aide guère à la valorisation de son art et interdit à plusieurs reprises ses expositions. Artistiquement, cet élève d'Otto Dix réalise des œuvres véristes dans les années 1920 et 1930, avant de prendre, à contre-courant, les différentes voies de l'abstraction au début des années 1950 et de s'inspirer ensuite du *pop art* anglais, dont il rencontre les premières manifestations lors de deux voyages à Londres en 1957 et 1958. Willy Wolff est l'une des figures fortes du monde artistique bourgeois de Dresde que nous avons décrit précédemment, invité régulier de la galerie Kühl et du salon Baring (nous avions décrit les ventes qu'il y réalise) et proche collaborateur de Werner Schmidt, qui fait acquérir plusieurs de ses œuvres par le cabinet des estampes de Dresde. *Allegorique-1969*, comme la plupart des œuvres de Wolff, a été présentée à une audience réduite, bien loin de la visibilité dont a pu bénéficier *Celle qui est récompensée*.

Que demande la toile au spectateur ? Soulever ici la question des significations de l'image ne paraît pas pertinent. Le tableau s'offre plutôt comme un jeu sur les couleurs, les lignes et les formes, rectangles, croissants, trapèzes, ovales. C'est également un jeu sur l'histoire de l'art : au-dessus d'un cadre en or l'image présente une figure féminine dénudée, dont la physionomie, la position des jambes et des pieds et les cheveux bouclés, en font un personnage de Cranach l'Ancien sans pour autant être une copie d'un tableau en particulier. Le jeu sur les formes peut être mis en lien avec l'affirmation d'une liberté créatrice, ou encore avec les convictions anarcho-communistes de Wolff[931]. Mais il est certain que plus que l'opacité mystérieuse et mélancolique du tableau de Mattheuer, le tableau de Wolff fait appel à certaines dispositions ludiques du spectateur.

Le dossier que la Stasi établit sur Willy Wolff apporte quelques éléments sur la réception de ses œuvres en situation. En 1975 le club Pablo Neruda de Karl-Marx-Stadt (une

[931] *Willy Wolff zum Hundertsten*, Gisbert Porstmann et Sigrid Walther (dir.), Städtische Galerie Dresden, Dresde, 2006, 179 p.

galerie du Kulturbund) lui consacre en effet une exposition (la liste des œuvres n'est pas donnée, on ne sait pas si *Allegorique-1969* y figure). Le vernissage, au cours duquel Wolff est invité à parler, fait l'objet d'un rapport de la part de l'informateur – parmi les soixante personnes présentes, les noms cités laissent reconnaître des partisans de l'ouverture et la diversité[932]. Devant une assistance qui lui est donc favorable, Wolff présente son travail et rappelle les difficultés qu'il rencontre car son art continue d'être taxé de « jeux surréalistes sans conséquence » (*surrealistische Spielereien*). Il se déclare très heureux de rencontrer des personnes compréhensives à Karl-Marx-Stadt, loin du climat de suspicion qui régnerait à Dresde. Il évoque le cercle restreint d'amis et d'acheteurs qui l'entourent et qui, dit-il, lui permettent de suivre sa propre voie. Il rappelle son parcours et ses convictions socialistes intactes ; « j'étais et je reste un combattant, même si c'est à ma façon ». Il se refuse à faire « des images de *Männeken* [des mannequins irréels] et de Matterhorn [des paysages alpins] » et critique tous ceux qui « rentrent dans le rang ». Après ce discours, dont de nombreux passages sont retranscrits mot à mot par l'informateur, une discussion s'engage entre les personnes présentes. La discussion est résumée par l'informateur. Elle porte sur le repli (*Zurückgezogenheit*) auquel Wolff est contraint, mais qui est en définitive profitable à son art. L'un des intervenants dont le nom n'est pas cité, affirme que « chaque artiste crée déjà pour lui, avant d'avoir besoin d'un public. Le public ne peut pas tout comprendre. C'est le jeu poétique qui permet de sortir de cette contradiction et qui assure le progrès de l'art ». L'assistance abonde donc dans le sens d'une image comme *Allegorique-1969* et se conforme à ce qui est attendu du spectateur implicite. Néanmoins une personne dans l'assistance, dont l'informateur dit qu'il est ouvrier d'imprimerie, va à l'encontre du consensus ambiant et affirme que les images ne sont pas bonnes, car elles sont sans objet (*gegenstandlos*). « Elles pourraient être accrochées aussi bien au Chili [de Pinochet] qu'à Berlin-Est. Il manque une prise de parti, la révolution n'est ici pas visible ». À la fin du vernissage, l'informateur entend dire que Wolff « a été très ébranlé par cette remarque, il n'a jamais voulu que son travail soit compris de cette manière ».

La théorisation de la place du spectateur de l'ouverture et la diversité.

La critique d'art est-allemande acquise à l'ouverture et la diversité théorise la place du spectateur. Parmi les dispositions attendues du spectateur figurent sa capacité à faire preuve d'imagination, à réfléchir, à se poser des questions sur l'œuvre, à prendre le temps de

[932] BStU, Dresden AOP 3271/63, Bericht über die Ausstellung im Pablo Neruda Klub Karl-Marx-Stadt (November 1975).

réfléchir. Bref, un spectateur actif et intelligent et qui accepte de voir ses habitudes visuelles bousculées.

Peter H. Feist, professeur d'histoire de l'art à l'université Humboldt de Berlin, est le critique le plus influent sur la question. Il lance le débat en 1966 avec un article au titre retentissant « Notre art doit-il solliciter l'intelligence ? »[933]. L'attaque est dirigée contre l'art adverse, antiformaliste, qui serait simplement illustratif et n'inviterait pas à réfléchir et à imaginer. Mais la critique se tourne aussi contre l'art capitaliste, qui serait un simple divertissement (le *pop art* de Warhol et Lichtenstein est alors visé). Au fil des articles, plusieurs notions complémentaires sont proposées pour désigner les caractéristiques des images défendues par Feist : « images-problèmes » (*Problembilder*), « peinture conflictuelle » (*Konfliktmalerei*), « images-point d'interrogation » (*Fragenzeichenbilder*), « image dialogue » (*Dialogbilder*)[934]. Feist redéfinit le socialisme en art : le propre de l'art dans une société socialiste est d'être exigeant face au spectateur et la mission de la critique d'art est de savoir mettre en valeur les exigences contenues dans une œuvre[935]. Peter H. Feist se réfère aux écrits de Brecht et rejoue la lutte entre Brecht et Luckács de 1937 : il plaide pour un spectateur interrogateur et distancié, contre un spectateur passif et consommateur d'images. De l'autre côté du champ artistique, dans les rangs de l'antiformalisme, c'est une appréhension bien différente du spectateur qui est à l'œuvre.

La dureté de l'art, la douceur de l'antiformalisme.

« Je pensais que la façon dont on approche et dont on aime l'art était personnelle, extraordinairement personnelle (…). Je pensais que c'était de l'ordre de l'émotion (*eine Rührungsgeschichte*). Mais ce n'est pas tout à fait le cas. À certains moments, il y a bien de l'émotion, mais à d'autres moments, il y a aussi une certaine dureté (*Härte*). L'art se caractérise aussi par cette dureté »[936]. Un responsable d'une galerie du Kulturbund à Halle tient ces propos en 1976 lors d'une réunion des galeristes à Berlin ; même s'il ne donne pas

[933] Peter H. Feist, « Muss unsere Kunst intelligenzintensiv sein ? » in *Bildende Kunst*, n°8, 1966, p.434-435.
[934] Peter H. Feist, « Das Kunstwerk als Gesprächspartner » in *Bildende Kunst*, n°3, 1974, p.54-55 ; « Aspekte der Wirkungsforschung. Über dem Dialogcharakter des Kunstwerkes » in *Bildende Kunst*, n°12, 1975, p.610.
[935] Peter H. Feist, *Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft. Versuch eines Abrisses*, Seeman, Leipzig, 1966, 35 p. Feist évoque dans ce court essai de nombreux points bien connus de la critique d'art marxiste : le matérialisme, le primat qu'elle accorde au contenu, la prise de parti. C'est la question de l'exigence face au spectateur qui apparaît véritablement nouvelle (ainsi que l'appel à travailler avec l'ensemble des historiens d'art, y compris Warburg, Panofsky ou Seldmayr).
[936] BArch SAPMO Kulturbund DY 27 n°5917, Erfahrungsaustausch zur Arbeit kleiner Galerien im Kulturbund in der Berliner Stadtbibliothek (Juli 1976).

plus de précision sur ce qu'il entend par dureté qu'il oppose à émotion, il emploie un terme qui nous semble important dans l'appréhension du spectateur par une partie du monde de l'art. Le spectateur implicite n'est ici pas prédisposé à s'engager dans la complexité d'une image, mais voit d'abord dans l'œuvre un objet hermétique, impénétrable, dur. Et l'antiformalisme peut être compris comme le déploiement de stratégies particulières pour contourner ces difficultés et adoucir l'art.

Dépeindre le désamour de l'art.

Au début des années 1960, plusieurs peintres antiformalistes peignent des ouvriers ou des paysans face à l'art. Lorsqu'il est au début des années 1960 au sommet de sa puissance bientôt appelée à disparaître, Heinrich Witz par exemple réalise plusieurs peintures sur le rapport des travailleurs à l'art, notamment en 1961 *Théâtre des travailleurs de Wismut à la campagne* (fig.139) dans le cadre de son contrat avec l'usine de Wismut. Pour comprendre la thématique rurale, il faut rappeler que les activités d'extraction du minerai de Wismut sont dispersées dans une vaste zone et que mineurs et paysans vivent ensemble dans ce paysage de montagnes et de gros villages que l'on distingue à l'arrière-plan de l'image ; remarquons que le tableau ne visualise pas la différence entre ouvriers et paysans, chacun portant des habits de sortie communs à tous. Le fonctionnaire chargé de la culture à Wismut présente ainsi l'œuvre lorsqu'elle est envoyée au festival des travailleurs[937]. « La peinture exprime comment la classe ouvrière aide nos paysans à franchir le passage du je au nous. Et le tableau ne cache rien des conflits que ce passage entraîne. Le théâtre des travailleurs est en train de se mettre en place dans les campagnes, accompagnant les changements que le socialisme apporte dans l'agriculture. Lors d'une représentation, le fils d'un paysan, encore hésitant, est invité à entrer dans le théâtre. À l'intérieur du chapiteau, c'est le passage du je au nous qui s'opère, grâce à la représentation de la pièce *Der Weg zum wir*. La peinture est conflictuelle dans la mesure où elle reflète les doutes qui existent encore quant à la supériorité de la vie socialiste. Le paysan plus âgé au centre incarne le mouvement paysan révolutionnaire passé, dont les buts et les revendications sont maintenant réalisés par la classe ouvrière au pouvoir ». La description prête à l'image de nombreuses significations : elle annonce ce qui est joué à l'intérieur du chapiteau, fige le sens de l'expérience théâtrale (le passage du je au nous) et invente la biographie du paysan âgé aux cheveux blancs[938]. Elle laisse dans l'ombre certaines parties de

[937] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°6968, Industriegewerkschaft Wismut an FDGB Bundesvorstand, (02.06.1961).
[938] On reconnaît dans les traits de ce personnage un portrait d'Alfred Kurella, proche de Witz.

l'image et certains personnages, notamment la femme à la robe bleue au centre qui regarde l'entrée du théâtre sans faire attention à la discussion autour d'elle ou encore les deux figures qui se tiennent à l'écart à gauche, dont l'une regarde le spectateur. L'attention du fonctionnaire se porte essentiellement sur les gestes qui invitent à entrer ou sur le geste de recul de l'homme de face.

Le tableau est éloigné des représentations du public au théâtre qui existent dans le réalisme de Menzel[939] ou de Daumier[940] et qui montrent un public populaire attendant fiévreusement la représentation ou se passionnant pour la pièce en train d'être jouée. Ici, le public est encore à l'extérieur. Le vent s'engouffre dans l'improbable étoffe rouge au-dessus des visiteurs et les pousse vers l'intérieur, mais rien ne permet de deviner si les récalcitrants rentreront finalement. En 1961, dans les premiers jours du festival des travailleurs de Magdeburg où le tableau est exposé, un syndicaliste envoie un courrier à la section centrale à propos du tableau. Il perçoit cette peinture comme une image du désamour de l'art, mais y voit pour sa part une faute politique : « l'image de Witz sur le théâtre des travailleurs est une tentative intéressante de représentation d'un portrait de groupe. Néanmoins le tableau manque ce qu'il y a de plus important dans la thématique du théâtre des travailleurs et de son développement. Nos travailleurs perçoivent ce théâtre comme le leur, ils lui sont liés. Or l'image exprime exactement l'inverse »[941]. Le spectateur tel qu'il est dépeint par Witz ne s'approprie pas l'art, il est même réticent à être dans la position du spectateur. D'autres exemples de peintures de Witz pourraient être cités dans cette perspective, comme *Exposition d'art à Wismut*[942].

La question de la représentation de l'amour ou du désamour de l'art est largement débattue parmi les antiformalistes. En 1966, la revue *Bildnerisches Volkschaffen* publie une série d'articles dans plusieurs numéros consécutifs, mettant ainsi en scène une controverse autour d'un tableau, *Les artistes amateurs dans l'entreprise* (fig.140)[943]. Le tableau aujourd'hui introuvable a été entrepris en 1959 par le cercle d'amateurs de la grande

[939] Adolph Menzel, *Bauerntheater in Tirol*, 1859, 37,5x55 cm, huile sur toile, Kunsthalle, Hambourg.
[940] Honoré Daumier, *Au théâtre*, 1856, 97,5x90,4 cm, huile sur toile, Neue Pinakothek, Munich.
[941] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34, n°23893, Erste Analyse über die gewonnenen Eindrücke bei den 3.Arbeiterfestspiel in Magdeburg.
[942] « Un mineur regarde une peinture que nous ne voyons pas. L'œuvre ne montre ni l'émotion individuelle ni l'approfondissement psychologique, individuel et social que procure l'expérience de l'art ». C'est ainsi qu'est décrit le tableau dans le manuscrit d'un livre de Cay Brockdorff. BArch DR1 n°8014, Cay Brockdorff, « Die Entwicklung der Genre in der Malerei unserer Zeit » (1963).
[943] Les arguments sont résumés dans Hans Becher, « *Laienkünstler im Betrieb*. Analyse eines Tafelbildes » in *Bildnerisches Volksschaffen*, n°1, 1966, p.51-56.

entreprise de construction de machines à outil d'Erfurt, mais terminé en 1965 seulement[944]. Le recours à la peinture à l'huile et la grande taille de l'œuvre (près de deux mètres sur trois), tout à fait exceptionnelle pour un tableau d'amateurs, souligne sa valeur de manifeste : les amateurs rencontrent les travailleurs, leurs supposés semblables. Le tableau est montré au septième festival des travailleurs de Francfort. Le débat mené dans la revue par différents fonctionnaires et éducateurs, aborde à la marge la question de la qualité artistique de l'œuvre, il se focalise essentiellement sur l'image donnée d'un accord immédiat entre les travailleurs et l'art. La poignée de main devant le chevalet consacre une rencontre qui semble s'être faite sans difficulté. Les ouvriers sur la gauche regardent sans rechigner les planches posées au sol, l'un d'entre eux se penche sur l'épaule d'une jeune femme pour regarder ce qu'elle dessine. Une lecture narrative du tableau de gauche à droite fait passer de l'observation des planches par les ouvriers à l'approbation du travail de l'artiste devant le chevalet. Certains intervenants évoquent leur expérience dans les usines pour juger l'œuvre bien idyllique, sans conflit. La familiarité avec l'art est trop immédiate. C'est en ce sens que la théâtralité de la scène manque, aux yeux de certains, son but. L'ethnologue Ute Mohrmann revient sur ce tableau dans son livre sur l'art amateur de 1983[945]. « La simple juxtaposition de plusieurs scènes de discussions ne permet aucune différenciation dans le contenu (…). Le rapport à la réalité et le caractère partisan se résument à un rendu illustratif d'une situation, qui n'est pas typique, mais bien illusoire ». À travers un langage encore marqué par les formules de la critique d'art antiformaliste, Ute Mohrmann condamne le tableau parce qu'il ne parvient pas à rendre compte de la dureté de l'art.

La douceur de l'antiformalisme.

Il est certain qu'une partie de la production antiformaliste cherche à éduquer le spectateur, à lui apprendre les vertus de la classe ouvrière, les grands épisodes de la lutte révolutionnaire ou encore la supériorité du socialisme. Le spectateur est alors placé dans la position de l'ignorant qui doit apprendre et dans la relation pédagogique.

Néanmoins, il nous semble que le didactisme n'est pas le seul lien proposé au spectateur ; insister sur ce point ne rend pas tout à fait compte de la complexité de la relation que l'œuvre antiformaliste établit avec son spectateur. Face au constat d'une dureté de l'art et d'une réticence d'une partie de la population à se plier au rôle du spectateur, certains tableaux

[944] Il s'agit d'une œuvre collective d'Horst Ortloff, décorateur, Paul Fischer, instituteur, et Fred Habermann, dessinateur industriel.
[945] Ute Mohrmann, *Engagierte Freizeitkunst : Werdegang und Entwicklungsprobleme des bildnerischen Volksschaffens in der DDR*, Verlag Tribüne, Berlin, 1983, 294 p. (ici p.107-109).

cherchent à contourner ou du moins à atténuer cette dureté, comme *Propos de table* de Karl-Heinz Jakob de 1964 (fig.141), réalisé à Zwickau. Il n'y a rien à apprendre de cette scène montrant une femme débarrassant une table autour de laquelle sont assis des hommes de différents âges. Même la supposée chaleur humaine souvent prêtée aux milieux ouvriers ne transparaît pas ici et laisse place à une tranquillité apaisante. Le coin droit de la table est laissé libre, donnant une place au spectateur dans une scène de genre sans tension dramatique, une anodine scène de discussion sans esclandre entre des hommes sans qualités. La modestie de l'art antiformaliste s'accompagne d'une grande douceur dans l'approche du spectateur, rien ne dérange, rien n'interroge, rien ne fait ressentir la résistance de l'art. Les couleurs participent de la même démarche. Elles sont sans éclat, chaudes sans être ardentes, tout contraste est évité. Seule couleur à briser le rythme des couleurs chaudes, la veste bleue foncée du personnage de dos qui au premier plan accompagne l'entrée du spectateur dans le tableau.

La douceur n'appartient pas au vocabulaire critique de l'époque, ce n'est pas une qualité souvent prêtée en art. Les thuriféraires de l'antiformalisme insistent peu sur cet aspect. Quand le tableau de Jakob est loué dans *Bildende Kunst*, sont vantées ses qualités pour « représenter les figures humaines sans pathos et cependant avec beaucoup de force »[946]. Néanmoins, il nous semble que c'est une notion qui peut aider à comprendre nombre d'œuvres antiformalistes (nous l'avons déjà mise en évidence pour des œuvres précédemment évoquées – fig.91 et 92).

L'enregistrement des goûts.

Comment le public a-t-il réagi à ces différentes propositions ? À partir des années 1960, les opinions exprimées devant les œuvres sont plus souvent retranscrites. Enquêtes et questionnaires font leur apparition et les protocoles des commissions de commandes deviennent plus étoffés. À la notion de peuple qui prévalait jusqu'alors et qui reste toujours utilisée, s'ajoute celle de public. Le développement de la sociologie de la réception de l'art s'inscrit dans le développement général de la sociologie à l'Est à cette époque[947]. C'est

[946] Wolfgang Hütt, « Farbe und Ausdruck im Werk von Karl-Heinz Jakob » in *Bildende Kunst*, n°3, 1964, p.126-130.

[947] Les études sociologiques doivent en permanence composer avec les mots d'ordre idéologiques, mais elles ont pu établir des résultats différents de ceux qui étaient espérés par le pouvoir, notamment dans l'analyse de la jeunesse et du monde du travail. Cf. Martine Mespoulet, « Quelle sociologie derrière le « rideau de fer » ? » in *Revue d'histoire des sciences sociales*, n°16-1, 2007, p.3-10.

l'enregistrement des opinions que nous voudrions ici interroger, à travers l'examen successif des enquêtes menées pendant les expositions nationales et les expositions de district, des enquêtes réalisées pendant les expositions d'entreprise et les festivals des travailleurs et enfin des protocoles des commissions de commande.

Dans chacun des cas, nous nous attacherons à comprendre pour elle-même la façon dont les opinions ont été suscitées et enregistrées, dans la mesure où aucune procédure d'enregistrement, nous le savons, n'est neutre. L'enquêté se voit poser des questions qu'il n'aurait pas nécessairement formulées d'une telle manière au sujet de thématiques qui ne recoupent pas nécessairement ses préoccupations. La compréhension des réponses données est ainsi inséparable de l'analyse des questions posées.

Un autre point retiendra notre attention, celui des situations au cours desquelles les opinions sont exprimées. Nombre de travaux sociologiques récents soulignent l'importance de ce qui est appelé le contexte d'énonciation des jugements[948]. Les opinions varient selon le lieu dans lequel elles sont formulées (un musée, une galerie, une salle d'une maison de la culture) et selon l'entité qui formule le jugement (un individu, un groupe de pairs, un groupe familial). Ce dernier point paraît d'autant plus important dans les pays socialistes que les visites collectives y étaient nombreuses et institutionnalisées. Pour ne citer qu'un seul exemple, l'exposition de district de Berlin de 1974 a été visitée par 288 groupes répartis de la façon suivante : 93 groupes de salariés d'entreprises, 39 classes scolaires et groupes de pionniers, 35 groupes de cadres du parti, 33 brigades d'ouvriers de la production, 30 groupes de fonctionnaires des ministères, de l'Etat et de l'administration de Berlin, 24 groupes de membres de l'armée et de la police, 23 groupes de fonctionnaires de la culture et 11 groupes de membres de la FDJ[949].

Les enquêtes pendant les expositions nationales et les expositions de district.

Les expositions nationales à Dresde et les expositions de district sont celles qui ont fait l'objet des enquêtes les plus systématiques. Une présentation exhaustive en est donnée par Bernd Lindner dans son ouvrage de 1998 *Verstellter, offener Blick*[950]. Lindner rassemble les résultats des enquêtes qu'il a lui-même dirigées à partir de 1978. À ces résultats, il ajoute

[948] Isabelle Charpentier (dir.), *Comment sont reçues les œuvres ? Actualité des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Créaphis, Paris, 2006, 284 p.
[949] AAdK VBK Berlin n°108, Bezirkskunstausstellung (1974).
[950] Bernd Lindner, *Verstellter, offener Blick : eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995*, Böhlau, Cologne, 1998, 451 p.

d'autres enquêtes commandées par la FDJ, le ministère de l'éducation, l'institut central de recherche sur la jeunesse (*Zentralinstitut für Jugendforschung*) et divers conseils de district. Il dispose ainsi au total de 31 enquêtes auprès de 23 000 personnes, ainsi que d'une grande enquête réalisée en 1973 par l'institut des musées (*Institut für Museumswesen*) auprès de 24 390 personnes.

Les instruments de mesure.

Jusqu'en 1958 et la quatrième exposition nationale, il n'y a pas de questionnaire dans les expositions, si bien que la plupart des propos rapportés semblent inventés pour les besoins de la propagande[951]. La raison la plus plausible à cette absence est toute politique, le moindre décalage entre ce que les autorités et le jury veulent et ce que le public aurait pu dire était vu comme un échec inacceptable. Progressivement au cours des années 1960, des moyens d'enregistrement sont mis en place. La forte augmentation du nombre de visiteurs encourage au développement des sondages. Apparaissent dès lors des questionnaires, où alternent questions ouvertes et questions fermées. Les questions habituelles sont « quelles sont vos trois œuvres préférées ? » (un espace est laissé pour justifier les choix) et « où voudriez-vous voir cette œuvre : chez vous, dans une maison de la culture, dans un musée ? ». Les formulaires sont remis pendant l'exposition aux visiteurs, qui doivent les renvoyer par courrier en indiquant leur âge, sexe et profession. Lindner introduit à la fin des années 1970 la méthode de l'entretien semi-directif : il interroge à leur domicile treize particuliers, passionnés d'art et parfois modestes collectionneurs, repérés grâce aux questionnaires[952].

Notons que questionnaires et entretiens se concentrent sur les opinions individuelles. Les visites de groupes et les opinions collectives n'apparaissent pas dans ces enquêtes, même si les enquêteurs en connaissent l'importance. Les opinions collectives semblent être considérées comme de moindre valeur (et peut-être plus difficiles à enregistrer). En 1972, lorsque le VBK fait un rapport auprès du SED à propos de l'exposition de district de Berlin-Est, il présente comme un progrès l'augmentation de la part des « visites libres » (*freie Besuche*) aux dépens des visites collectives[953]. Quelle que soit la raison de l'absence d'enregistrement des opinions collectives, l'objet des enquêtes est l'individu.

---

[951] Il faut faire une exception pour la première exposition nationale de 1946, où est distribué un questionnaire avec trois questions : « l'exposition vous plaît-elle ? », « Quelles sont les œuvres qui vous plaisent le mieux ? » et « pourquoi vous plaisent-elles ? ».

[952] Bernd Lindner, « Vom Umgang mit Bildern. Gespräche mit Besuchern von Ausstellungen » in *Bildende Kunst*, n°1, 1988, p.41-43 et n°2, 1988, p89-91.

[953] AAdK VBK Berlin n°109, Rohfassung eines Referates für die Parteiversammlung zur Auswertung der Bezirkskunstausstellung 1972.

L'interprétation des résultats avant 1989.

Depuis 1958, la presse locale et nationale a régulièrement fait référence à ces enquêtes pour affirmer l'accord entre l'opinion des visiteurs, les choix des jurys et la politique culturelle des autorités. Mais les enquêtes ont aussi fait l'objet d'évaluations plus précises, notamment lors d'une conférence de 1978 organisée par les historiens et critiques d'art du VBK[954]. Lors de cette conférence sont présentées la structure sociale du public et une synthèse des opinions. Il est mis en avant que le volume croissant de visiteurs se recrute parmi l'*Intelligenz* et les employés[955]. C'est à cette même conférence que sont livrés les résultats de l'enquête déjà évoquée sur les acheteurs d'art dans une galerie berlinoise, enquête qui vient confirmer le rôle moteur de l'*Intelligenz*. À propos des opinions exprimées lors des expositions, l'un des intervenants à la conférence insiste sur l'ouverture du public. « Le public est d'accord pour que les problèmes de notre temps soient traités de façon critique et que l'art ne soit pas un simple embellissement du quotidien »[956]. D'après cette analyse, ce que la critique d'art a baptisé les images-problèmes rencontre donc leur public.

Sont également mentionnés lors de la conférence les avis de certains visiteurs moins enthousiastes face aux œuvres de l'ouverture et la diversité. Ces visiteurs expriment leur incompréhension devant des œuvres qu'ils considèrent comme obscures ; ils regrettent la disparition de « belles œuvres ». Leur profil social n'est pas mentionné. Le point intéressant est l'usage qui est fait de ces résultats par les organisateurs de la conférence. La jeune critique d'art Gabriele Muschter se montre critique face à ce qu'elle présente comme un philistinisme[957], qui ne sait pas prêter attention aux formes artistiques, qui juge les œuvres d'après des critères moraux (*falsch*, *richtig*) et qui réclame sans cesse du réalisme, uniquement compris comme « correspondance avec l'image de la nature » (*Übereinstimmung mit dem Naturvorbild*). Elle rapproche ces opinions des propos tenus par Walter Ulbricht dans *Neues Deutschland* lors de l'exposition nationale de 1958. L'analyse de Muschter est condamnée *a posteriori* par le VBK, le compte-rendu de la conférence n'a droit qu'à une

[954] Heiderlose Engelhardt, Helga Möbius, Gabriele Muschter et Ulrich Rudolph, *Funktionen und Wirkungsweisen der Kunst im Sozialismus : 3. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des Verbandes Bildender Künstler der DDR, Binz 27. März-30. März 1978 ; bearbeitetes Protokoll*, Berlin, 1978, 184 p.

[955] Ulrich Rudolph, « Zum Rezeptionsverhalten von Besuchergruppen auf der VIII. Kunstausstellung » in *Funktionen und Wirkungsweisen der Kunst im Sozialismus* (p.133-137).

[956] Heiderlose Engelhardt, « Erwartungen und Voraussetzungen des Publikums der VIII. Kunstaustellung gegenüber der bildenden Kunst » in *Funktionen und Wirkungsweisen der Kunst im Sozialismus*, p.139-141.

[957] Gabriele Muschter, « Zur Wechselwirkung von Kunstverständnis und Kunstkritik am Beispiel einiger Lesezuschriften zur VIII. Kunstausstellung der DDR an eine Bezirksleitung » in *Funktionen und Wirkungsweisen der Kunst im Sozialismus*, p.143-147.

diffusion limitée, mais Muschter n'est pas inquiétée. Ainsi, dès les années 1970, une critique d'art peut déplorer auprès de ses confrères le manque de goût d'une partie du public. En somme, les enquêtes d'opinions, conçues pour recueillir la parole du public, sont devenues dès l'époque de la RDA l'instrument qui consacre la parole de quelques-uns et confirment l'incompétence des masses, de ceux qui sont incapables de voir la valeur d'œuvres complexes. C'est par la mesure des opinions qu'est consolidée et figée la figure du philistin. Dans les analyses qu'il publie au cours des années 1980, Bernd Lindner se montre plus prudent, il se concentre sur l'engouement pour l'art d'une part toujours plus importante de l'*Intelligenz* et des employés[958].

L'interprétation des résultats après 1989.

Après la chute du mur, Lindner modifie quelque peu l'interprétation des résultats. D'une part, la dimension politique des œuvres problématiques est soulignée : ces œuvres auraient attiré un public toujours plus nombreux car elles permettaient d'aborder des problèmes qui ne l'étaient pas dans la sphère publique. Elles auraient créé « une sphère publique de remplacement » (*Ersatzöffentlichkeit*)[959]. Ce que Lindner ne peut cependant appuyer sur aucune preuve, puisque ni les questionnaires ni les entretiens n'abordaient cette question. D'autre part, Lindner juge désormais sévèrement la politique culturelle de RDA, où le rapport à l'art souhaité n'était pas émancipateur, mais normatif[960].

La responsabilité de ce qui est maintenant désigné sans ambages comme le mauvais goût des masses est désormais imputée aux autorités. Une « conscience conservatrice » qui « se satisfait de ce qui existe déjà »[961] n'aurait pas encouragé la diversification des goûts et la tolérance pour des formes nouvelles, mais aurait au contraire entretenu « l'étroitesse d'esprit »[962]. Couches modestes et autorités politiques se retrouvent ici côte à côte dans l'hostilité à l'art qui serait manifeste dans le réalisme antiformaliste. Selon Lindner, si le public populaire a pu plébisciter ce genre d'œuvres, c'est uniquement par esprit de soumission ; les classes modestes auraient été le docile relais de l'esprit borné du parti, produisant ainsi un « autoritarisme par le bas » (*Obrigkeit von unten*)[963].

---

[958] Bernd Lindner, « Vom Umgang mit Bildern. Gespräche mit Besuchern von Ausstellungen » in *Bildende Kunst*, n°1, 1988, p.41-43 et n°2, 1988, p.89-91.
[959] Bernd Lindner, *Verstellter, offener Blick : eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995*, Böhlau, Cologne, 1998, 451 p. (ici p.209).
[960] Ibid., p.35.
[961] Ibid., p.137.
[962] Ibid., p.134.
[963] Ibid., p.127.

L'exemple donné de ce mauvais goût en partage est *À la plage* de Walter Womacka* (fig.142). Le tableau est plébiscité par les travailleurs dans les questionnaires remplis lors de la cinquième exposition nationale de 1964. Les visiteurs issus des milieux populaires écrivent leur plaisir devant les couleurs vives du tableau et la représentation d'une scène amoureuse chaste entre deux jeunes gens respectables ; l'œuvre est le plus souvent qualifiée de « naturelle » (*natürlich*) et « convenable » (*sauber*)[964]. Les jugements positifs se font entendre également dans les rangs du parti, où l'accent est mis sur la dimension partisane de l'œuvre. Dans une réunion du parti à Potsdam, on entend ainsi : « pourquoi le tableau de Walter Womacka *À la plage* est-il aussi populaire ? Beaucoup d'indices montrent que l'image de Womacka a été la plus appréciée : l'achat de reproductions, les opinions dans le livre d'or et les échos chez nos amis étrangers. L'image exprime la prise de position de l'artiste, son optimisme, son acceptation de la vie, sa joie devant la beauté de notre vie, son désir permanent de faire découvrir cette beauté aux travailleurs à travers son art, de la faire vivre dans le tableau et de la relier aux représentations éthiques de l'homme socialiste »[965]. Pareil enthousiasme explique que le tableau ait été maintes fois reproduit, sous forme de posters et de timbres et qu'il ait été exposé en permanence à la galerie des nouveaux maîtres de Dresde jusqu'en 1989. Or cet enthousiasme, selon Lindner, illustre « l'idéal de l'art allemand qui prévalait depuis 30 ans en Allemagne », c'est-à-dire la survie du mauvais goût qui relie, de l'époque nazie à l'époque socialiste, les masses et les dictatures. Lindner semble ici rejoindre, sans les citer, les thèses de Clement Greenberg dans l'entre-deux-guerres à propos de l'attachement des masses pour le kitsch[966].

Les enquêtes pendant les festivals des travailleurs et pendant les expositions d'entreprise.

Les expositions des festivals des travailleurs et les expositions d'entreprise se distinguent des précédentes par la composition de leur public. Le groupe potentiellement intéressé par les expositions d'art, l'*Intelligenz*, y est réduit, voire absent. Les procédures d'enregistrement sont-elles alors modifiées ? Les mêmes résultats sont-ils enregistrés ?

[964] Ibid., p.129-131.
[965] BHLA SED Bezirksleitung Potsdam Rep 530 n°3237, Protokoll der Beratung mit bildenden Künstlern, Voristzende der Kulturkommissionen sowie Klubhausleiter der Betriebe am 06.02.1963.
[966] Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » in *Art et culture, essais critiques*, Macula, Paris, 1989 (édition originale de l'article, 1939), 301 p. (p.9-28).

Avant les festivals des travailleurs, le mandat pour le prix artistique.

Les festivals des travailleurs à partir de 1959 représentent le moment annuel où les opinions des travailleurs sont enregistrées. Celles-ci sont suscitées avant même le début du festival selon une procédure originale. En effet, dans les entreprises dont l'une des commandes est envoyée au festival, la brigade associée peut envoyer au FDGB un courrier pour vanter les qualités de l'œuvre, afin de l'aider à gagner le prix artistique du FDGB. Les archives du FDGB collectent nombre de ces « mandats ». En 1964, la brigade d'une petite entreprise de fabrique d'outils à Königsee, au Sud d'Erfurt, est ainsi amenée devant un tableau intitulé *Commission de conflits*[967]. Le courrier envoyé au FDGB comprend une présentation du tableau ainsi qu'une liasse de formulaires. La présentation est censée avoir été rédigée par la brigade, elle est signée par chacun des membres : « Nous pensons que le peintre est parvenu à créer une œuvre très réaliste. Jusque dans le moindre détail, comme le petit rideau, le crayon ou encore la table (qui est toutefois recouverte d'une nappe d'habitude), la peinture sait exprimer l'atmosphère qui règne lors d'une séance des commissions de conflits (…). Il apparaît clairement dans l'expression des visages que la commission de conflit n'est pas là pour détruire, mais pour construire ». Pour démontrer l'implication des ouvriers, l'entreprise joint un questionnaire réalisé par le responsable de la culture de l'entreprise et rempli par chaque brigadier. Les questions sont très précises et idéologiquement orientées : « Est-ce que le thème de la commission de conflits est bien représenté par l'image ? » « Est-ce que les personnages sont bien disposés ? », « Est-ce que les attitudes des collègues et leur visage sont suffisamment expressifs ? », « Pensez-vous que la peinture exprime suffisamment l'engagement partisan, la force et l'optimisme ? ». Face à des questions aussi orientées, qui invitent peu à la prise de parole, les réponses se font lapidaires et se résument souvent à un simple « oui ». Le formulaire, qui n'est pas anonyme, n'est pas utilisé pour commenter la tenue des commissions de conflits. L'un des brigadiers évoque l'absence de la fameuse nappe, « la table nue ne correspond pas au statut et aux habitudes des séances de la commission de conflits ». Seul un ouvrier s'aventure dans une description formelle de l'œuvre. « Les personnes dans la commission sont trop proches les unes des autres, alors que la distance entre la commission et ceux qui sont convoqués est trop grande ».

[967] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°6994, Mandat des VEB Werkzeugsfabrik Königsee um das Ölgemälde « die Konflitkommission » (11.07.1964). Les commissions de conflits sont instituées en RDA pour statuer sur les conflits de travail. Cf. Wolfhard Kohte, « Konflitkkommissionen zwischen paternalistischer Interessenwahrnehmung und ordnender Erziehung » in Renate Hürtgen et Thomas Reichel (dir.), *Der Schein der Stabilität. DDR-Betriebsalltag in der Ära Honecker*, Metropol, Berlin, 2001, 307 p. (p.249-263).

La brutalité avec laquelle la parole est ici suscitée et le silence que la brutalité entraîne ne doivent pas masquer la nouveauté de la procédure : dans une petite entreprise, des ouvriers sont confrontés à une image et leur avis est suscité. Le dépouillement des mandats que le FDGB reçoit dans les années 1970 et 1980[968] montre comment, dans de nombreux lieux de travail, l'habitude est prise d'écrire quelques lignes sur une œuvre et comment, dans le cadre de l'entreprise et du festival des travailleurs, une certaine assurance pour parler d'art s'installe. Les jugements écrits témoignent de l'attachement des salariés à la reproduction du réel, de l'aspiration aux « belles œuvres » et du malaise devant les quelques œuvres problématiques de l'ouverture et la diversité qui apparaissent dans les entreprises.

L'enregistrement des opinions pendant le festival des travailleurs.

Pendant les festivals des travailleurs, l'opinion des travailleurs est également enregistrée. Les visiteurs des expositions se recrutent parmi les salariés. Ainsi l'exposition du second festival des travailleurs à Karl-Marx-Stadt en 1960 attire près de 4 000 visiteurs, répartis de la façon suivante : 51% de travailleurs, 31% d'employés, 16,5% d'artistes et d'étudiants et 0,5% de retraités[969], auxquels il faut ajouter les délégations venant de RFA, Pologne, Hongrie, Yougoslavie, France et Italie. 450 œuvres sont exposées : selon les catégories du rapport, 33% sont des scènes de production, 17% des paysages (Monts Métallifères, forêt de Thuringe, mer Baltique), 13% des portraits de travailleurs, de femmes et d'enfants, 8% des natures mortes (y compris de matériel industriel), 3% des scènes historiques du combat révolutionnaire du mouvement ouvrier et 2% des représentations d'animaux.

Lors de ce festival, apparaît dans les archives une procédure d'enregistrement originale, et, à notre connaissance, unique. Pendant les six jours d'exposition, la syndicaliste en charge de l'exposition a en effet consigné les réactions des visiteurs, jour après jour. La parole n'est ici non pas délivrée, mais en quelque sorte dérobée. La syndicaliste a certes pu retraduire les propos et éventuellement taire certaines réactions qui lui semblaient inadéquates ou sans importance. Sa retranscription devient plus précise lorsqu'il s'agit de délégations étrangères, l'image donnée de la RDA entrant alors en jeu. Mais elle n'hésite pas à noter les réactions critiques et les incidents qui entourent le festival (comme l'arrachage des affiches).

[968] Annette Leo a montré avec précision cette évolution à partir des archives du FDGB. Cf. Annette Leo, « Bilder für das Volk ? Die Auftragspolitik von SED und FDGB in den siebziger und achtziger Jahren » in Renate Hürtgen et Thomas Reichel (dir.), *Der Schein der Stabilität. DDR-Betriebsalltag in der Ära Honecker*, Metropol, Berlin, 2001, 307 p. (p.159-171).

[969] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°23889, Bericht über die 2. Arbeiterfestspiel in der DDR vom 4.-12. Juni 1960 in Kalr-Marx-Stadt.

« La délégation de 25 personnes venant d'Allemagne de l'Ouest s'est plainte que les tableaux se ressemblent les uns les autres. Une opinion similaire a été exprimée par les infirmières qui étaient cependant au départ très enthousiastes et curieuses »[970]. Le changement dans la façon d'enregistrer les opinions apporte bien des nouveautés. Premièrement le caractère collectif des visites est ici mis en avant. La rédactrice du rapport fait parler des groupes et non des individus. Elle insiste par ailleurs sur la versatilité des opinions au sein du groupe, un point qui n'apparaît pas dans les autres types d'enregistrement. Enfin, en notant devant quelles œuvres les groupes se sont arrêtés, elle introduit l'idée que chaque objet n'a pas droit à la même attention. « Le groupe des ouvriers écrivains s'est arrêté devant *Usine de Leuna* de Hans Rothe et l'a examiné de façon très critique, car la proportion entre les gigantesques bâtiments industriels et les hommes minuscules est selon eux inacceptable. Ils ont aussi rapidement critiqué d'autres œuvres qui leur paraissaient trop édulcorées »[971]. L'intensité variable de l'attention et des réactions est une donnée que les questionnaires ou le rapport sur les réactions indignées écrasent[972]. La syndicaliste termine ainsi son journal de bord : « d'ores et déjà il apparaît que les questions de goût prennent des formes jusqu'ici inconnues et qu'il y a devant chaque image des discussions ardentes, qui ne viennent pas nécessairement de considérations politiques, mais de la construction de l'espace, des couleurs, etc. C'est pourquoi il nous semble d'autant plus important que la remise du prix du FDGB soit associée à la formation du goût »[973].

Pendant l'exposition est en effet remis un questionnaire, dans lequel les visiteurs peuvent indiquer les trois œuvres qu'ils voudraient voir primer et où ils peuvent justifier leurs choix. Le formulaire est rempli sur le lieu même de l'exposition et le visiteur doit indiquer son nom, son adresse, sa profession et son âge. En 1963, après le festival qui s'est tenu à Cottbus, les mêmes œuvres sont exposées au cœur de Berlin, au pavillon de l'art. 482 formulaires nous sont parvenus[974]. Quelques visiteurs anonymes saisissent cette occasion pour dire tout le mal qu'ils pensent des œuvres exposées et de la politique culturelle en général. « C'est le même naturalisme que dans les années 1930, ça se passe de commentaire », « l'art c'est l'art et la politique c'est la politique » ou encore « c'est de la merde » (*Scheisse*) ou « ça ne vaut rien (*alles Mist*) », ces mots étant marqués d'une écriture rageuse sur toute la page.

[970] Ibid., Tagesbericht vom 06.06.1960.
[971] Ibid., Tagesbericht vom 07.06.1960.
[972] Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, *Le temps donné aux tableaux : compte rendu d'une enquête au musée Granet*, Documents CERCOM/IMEREC, Marseille, 1991, 150 p.
[973] Ibid., Tagesbericht vom 08.06.1960.
[974] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°6985, Besucherstimmen zu den einzelnen Kunstwerken in der Ausstellung « Kunstpreis des FDGB 1963, Berlin ».

Les rares visiteurs venus de RFA expriment leur dégoût face à cet art : « en tant qu'Allemande de l'Ouest, je ne peux supporter ce soi-disant art, qui n'est qu'un pseudo-art, parce qu'il ne fait que reproduire, il n'a rien d'individuel, il n'a aucune force artistique ». Mais, hormis la dizaine de réactions négatives, tous les autres questionnaires livrent des commentaires bienveillants, qui reprennent le plus souvent des formules officielles : les peintures sont réussies car elles sont « réalistes », « proches de la vie », « naturelles », « authentiques », « elles expriment la joie au travail ». Les justifications sont souvent lapidaires ; « ça fait son effet » (*es wirkt*) écrit un visiteur à propos d'un tableau de Sitte. Comment comprendre ces propos bienveillants ? Il est bien difficile de savoir ce que peut alors signifier pour les visiteurs le fait de remplir un questionnaire. Est-ce vécu comme un acte de soutien à la politique culturelle, indépendamment du regard porté sur les œuvres ? Est-ce le fruit d'une pression extérieure ou du groupe ? Doit-on s'interdire de penser que certains ont pu prendre un réel plaisir devant ces peintures ? Toutes ces raisons se combinent certainement, dans des proportions variables, dans chacune des écritures lapidaires.

Exposition d'entreprises : le cas de Schwedt en 1978.

Les expositions d'entreprises ne font pas systématiquement l'objet d'évaluation et c'est principalement quand il y a un « incident » que les opinions sont enregistrées. Un tel incident se produit par exemple à Schwedt en 1978, ce qui permet d'observer comment la parole des salariés est alors recueillie et dans quel sens cette parole est utilisée.

Schwedt est une ville-industrie, dont la construction a été décidée en 1958. Elle est la dernière ville nouvelle après Eisenhüttenstadt et Hoyerswerda[975]. L'étude exhaustive de la politique artistique à Schwedt[976] a permis de mettre en lumière l'importante politique d'acquisition et la mise en place en 1972 d'une « galerie du travailleur chimiste », située dans le bâtiment administratif de l'usine. La vie artistique est dominée par le peintre Franz Nolde* qui quitte Dresde en 1963 pour s'installer à Schwedt et qui habitue la population à un réalisme simple et modeste.

[975] La principale activité à Schwedt est le raffinage du pétrole. Le pétrole, acheminé depuis l'URSS via la Pologne (le pipeline entre les trois pays est représenté dans de nombreuses commandes), est à l'origine de la moitié de l'essence consommée en RDA. Comme dans les autres villes nouvelles, la vie de Schwedt est marquée par un grand nombre d'arrivées et de départs, chaque migrant espérant y trouver de meilleures conditions de travail et de vie et des possibilités de promotion sociale. Cf. Philipp Springer, *Verbaute Träume. Herrschaft, Stadtentwicklung und Lebensrealität in der sozialistischen Industriestadt Schwedt*, Ch.Links, Berlin, 2006, 823 p.

[976] Arnulf Siebeneicker, « Kulturarbeit in der Industrieprovinz. Entstehung und Rezeption bildender Kunst im VEB Petrolchemisches Kombinat Schwedt 1960-1990 » in *Historische Anthropologie*, n°5, 1997, p.435-453.

C'est dans la « galerie du travailleur chimiste » que sont exposés en 1978 deux artistes, Erika Stürmer-Alex et Claus Hänsel. Les deux s'inscrivent dans l'art de l'ouverture et la diversité, Stürmer-Alex présentant alors des assemblages (fig.143) et Hänsel des dessins et photographies abstraits. D'après les archives de l'entreprise[977] et les souvenirs de Claus Hänsel[978], les travailleurs se sont emportés devant ces images, elles seraient infantiles, élitistes et ne seraient tout simplement pas de l'art.

Le document que nous voudrions ajouter au dossier est le rapport rédigé à la suite de l'exposition par le critique d'art Manfred Tischirner pour le VBK de Francfort[979]. Ce rapport a deux fonctions : défendre les artistes vilipendés et rapporter les opinions des travailleurs auprès du VBK. Tischirner s'emploie en effet à défendre les artistes contre les reproches entendus. Il reprend l'argumentaire habituel des partisans de l'ouverture et la diversité et insiste sur l'utilité de leurs œuvres qui bousculent les habitudes visuelles. Les collages d'Erika Stürmer-Alex « font évoluer la fonction décorative et l'envie de voir ». Les dessins de Claus Hänsel montrent la « valeur propre de la ligne » et continuent le dialogue de l'art abstrait avec la musique par le rythme des diagonales et des horizontales. L'attachement des artistes à la cause socialiste ne peut être mis en doute : Tischirner rappelle que chacun a réalisé des commandes[980]. Il défend en outre les fonctionnaires de l'entreprise qui ont osé montré des œuvres insolites, et « ne présentent pas seulement ce qui est acquis, connu et reconnu, mais aussi parfois des sujets neufs et brûlants ». « Le travail de ces deux artistes est inhabituel ; dans nos écoles et dans nos expositions cette partie de l'art n'est guère montrée ». Si Tischirner s'emploie à défendre artistes et fonctionnaires de l'entreprise, c'est probablement parce qu'il anticipe des conséquences fâcheuses pour eux : les réactions négatives du public peuvent être réutilisées par leurs adversaires pour leur nuire. Le but premier de son texte est donc de neutraliser cette menace.

Tischirner analyse en second lieu les réactions des salariés. Il ne cache pas son irritation devant les critiques et demande « pourquoi elles sont systématiquement formulées sur le mode du reproche et non sur le mode de la curiosité ». L'art de Stürmer-Alex et Hänsel « exige curiosité, tolérance et intuition (*Gespür*) ». « Le principal problème est celui du rapport aux images et à l'art contemporain, mais c'est aussi celui du spectateur

[977] Ibid., p.446.
[978] Ibid., p.447. Lors d'un entretien en 1994 avec Arnulf Siebeneicker, Hänsel rejette la responsabilité de ces réactions sur le parti. Les ouvriers de Schwedt ne feraient que répéter ce qu'ils ont entendu.
[979] AAdK VBK Francfort n°28, Nachwort zu einer Ausstellung (1978).
[980] Hänsel a fait une mosaïque à l'hôpital de Francfort sur l'Oder et dans certaines crèches de Schwedt. Stürmer-Alex a réalisé un cycle pour le conseil de district sur la guerre des paysans et des affiches pour le Chili. « Le travail des deux artistes est donc plus varié que ce que l'exposition voulait montrer ».

actuel (…). Beaucoup de spectateurs n'ont pas su comment entrer dans les œuvres, ils n'arrivaient pas à reconnaître le but et la méthode et demandaient si tout ça avait un sens ou de façon plus générale et plus agressive « pouvons-nous nous permettre ça ? » ».

Mais, face aux réactions perçues comme agressives, Tischirner se veut surtout éducateur et il répond aux questions posées lors de l'exposition. « Une autre question souvent posée était « qui paye pour ça ? ». La réponse est « personne ». La plupart des artistes sont indépendants (*freischaffend*), avec ce que cela comporte de risque financier et intellectuel ». Tischirner rappelle ici la position particulière de l'artiste dans la société socialiste (mais exagère quelque peu le risque pris par les artistes qui, dans le contexte socialiste, bénéficient de tels avantages que la prise de risque est limitée). « À la question « alors c'est ça l'art nouveau ? », nous devons répondre : « non, car notre art nouveau se caractérise par une diversité de fonctions, de thèmes et de représentations. Ce que Stürmer-Alex et Hänsel montrent ne sont que deux possibilités parmi des centaines » ». Tischirner réactive l'antienne de l'éducation des masses. Mais il faut insister sur la destination du document : les réponses apportées par ce texte ne sont pas destinées aux salariés, mais au VBK, afin de montrer ce qu'il aurait été possible de répondre. D'après les archives de l'entreprise, il n'y a aucune initiative pour expliquer aux salariés cet art qui leur paraît abscons et inacceptable. En d'autres termes, l'exposition d'entreprise peut devenir l'un des moments de mise en scène de l'ignorance du peuple, voire de son incompétence.

L'expression des goûts pendant les commissions de commandes.

Dans les commissions de commandes, la configuration est à nouveau différente. Le public, sous forme d'un collectif de salariés, fait alors face à l'artiste. Il est par ailleurs encadré par ceux qui sont en charge de l'organisation et du suivi de la commande : fonctionnaires de la culture de l'entreprise commanditaire, éventuellement fonctionnaires des administrations locales ou membres du VBK. Ces organisateurs jouent le rôle d'intermédiaire entre l'artiste et le public et ont en charge de rédiger protocoles et rapports qui nous servent de sources. Les discussions dans les commissions sont rarement retranscrites littéralement, les intermédiaires résument et retraduisent ce qui a été dit.

Le triangle (collectif, artiste, intermédiaire) prend des formes différentes à chaque nouvelle commande, en fonction des personnes impliquées, des lieux, des habitudes et du savoir-faire acquis par chacun en la matière. Afin de rendre compte de cette complexité, nous

choisirons quatre situations, qui n'épuisent pas toutes les situations possibles, mais permettent, à travers des éclairages, d'appréhender des tendances générales.

Buna, 1966.

En 1966, la direction centrale du FDGB demande à toutes ses sections locales, ainsi qu'à certaines directions de grandes entreprises de RDA, de livrer un rapport sur l'état des commandes. Buna, Leuna, Schwarze Pumpe à Schwedt, Mathias-Thesen Werft à Wismar et la coopérative « Premier Mai » à Wartenberg envoient ainsi un compte-rendu. La plupart des réponses se contentent de faire la liste des commandes en cours et des finances engagées, certaines en profitent pour demander des fonds supplémentaires. Quelques plaintes se font aussi entendre. À Schwedt, « le collègue peintre, lorsqu'il a fait la peinture murale dans la cuisine centrale du combinat *Schwarze Pumpe*, n'a pas accepté l'opinion des travailleurs »[981]. Dans la coopérative de Wartenberg, le directeur se plaint de certains artistes qui « mènent des discussions sur l'art que les travailleurs ne sont pas en mesure de comprendre » (les réunions de commandes sont alors dominée par la parole des artistes devant des travailleurs qui n'ont pas d'autre choix que de ressentir leur exclusion).

La réponse du directeur de l'usine Buna est plus détaillée[982]. « Je ne vous cacherais pas que la collaboration avec les artistes ne s'est pas toujours bien passée. Par exemple nous avons dû faire recouvrir une peinture murale que nous avions faite réaliser à grands frais dans la cantine, car les ouvriers refusaient de déjeuner devant cette peinture tant qu'elle n'était pas enlevée. Nous avons des cas semblables avec des peintures récemment commandées et que les ouvriers n'aiment pas du tout. Les discussions avec l'artiste pendant la confection de l'œuvre n'ont amené aucun changement (…). Nous estimons que les entreprises socialistes peuvent réclamer de bon droit que les œuvres d'art proposées soient jugées positivement par la majorité du personnel, à plus forte raison lorsque c'est l'entreprise qui paye la commande ». Le recouvrement de la peinture dans la cantine, dont nous n'avons pas trouvé de trace dans d'autres archives, y compris dans les archives de Buna, présente un cas de figure intéressant. L'artiste en question, qui n'est pas nommé, n'a pas modifié son œuvre, ou du moins pas assez au goût des travailleurs. Lors des réunions autour des esquisses, la parole des collectifs et des responsables de la culture n'a pas entraîné les changements escomptés et les seconds semblent avoir accepté, bon gré mal gré, cette fresque. En refusant de se rendre dans

[981] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°5106, Kurzanalyse, Auftragspolitik des Bezirksvorstandes FDGB Cottbus (26.01.1966).
[982] Ibid., Werkdirektor VEB Chemische Werke Buna an Herr Minister, (16.02.1966).

la cantine, les salariés, contraints au mutisme, inventent néanmoins un moyen, silencieux mais efficace, d'exprimer leur avis et leur (dé)goût. Le silence n'est ici pas l'inverse de la parole, mais son prolongement. Rappelons que Buna fait partie de cette région industrielle de la chimie, où le milieu ouvrier est réputé particulièrement sûr de lui-même (*selbstbewusst*) et autonome (*eigensinnig*), fort d'une riche tradition ouvrière sans cesse rappelée, ce qui peut expliquer l'assurance des ouvriers dans leur jugement face à une image.

Thale, 1971.

Dans le chapitre 5, nous avons analysé une commande que réalise Willi Neubert* dans les fonderies de Thale, *Discussion d'innovateurs* (fig.99). Neubert entretient avec les usines de Thale une relation longue et personnelle. Ouvrier à la production à Thale à son retour de l'armée en 1945, Neubert devient dessinateur industriel à la suite d'un accident du travail. Participant au cercle d'amateurs de l'entreprise, il est délégué en 1950 à l'école des beaux-arts de Burg Giebichenstein. Il revient ensuite s'installer à Thale et il est lié par un contrat d'amitié avec les fonderies. On peut supposer entre l'artiste et le milieu ouvrier ont une certaine connaissance réciproque et un sentiment d'obligation mutuelle. Les fonderies de Thale ne sont pas un site industriel aussi important que Buna, mais le monde ouvrier local peut s'enorgueillir de travailler dans l'une des plus vieilles fonderies d'Allemagne.

En 1971, un salarié de l'entreprise chargé des affaires culturelles livre un rapport transmis au VBK de Halle[983]. Le rapport décrit la réalisation d'une commande de panneaux sur émail, pour laquelle Neubert est associé à un collectif *ad hoc* composé de 18 travailleurs, trois contremaîtres, trois employés, trois ingénieurs et deux apprentis. D'après le rapport, le groupe travaille à de nouvelles techniques de production de l'émail, en particulier la production de couleurs comme le rouge anglais et des variations de vert. « Le collectif auquel Neubert est associé lui a régulièrement rendu visite dans son atelier et il se montre intéressé par le processus d'élaboration de l'œuvre ». L'auteur du rapport est toutefois prudent quand il décrit l'implication des travailleurs, dont il est de toute évidence assez éloigné. « Nous devons supposer que certains membres de la classe ouvrière prennent une part active dans la réalisation d'une œuvre d'art, de sa naissance à sa finition ; nous devons aussi supposer que de plus en plus de travailleurs cherchent dans les œuvres des réponses à leurs propres questions et que la connexion entre la vie en société et la vie individuelle gagne en importance ». Il livre tout de même quelques observations sur les réunions de commande.

[983] AAdK VBK Halle n°124, Projektierung und Entwicklung neuer Technicken durch Willi Neubert in Zusammenarbeit mit dem EHW Thale (Juli 1971).

« Au fur et à mesure des discussions, il apparaît de plus en plus nettement que seule la conscience politique et idéologique affleure ici. La capacité de jugement, qui doit sortir renforcée du système des commandes, n'inclut pas encore le jugement de goût. Il y a encore trop peu de connaissances parmi les salariés sur les problèmes proprement artistiques. Un gouffre sépare la formation de la conscience en général et la formation de la conscience esthétique ». Il semblerait donc plus facile de discuter de la justesse idéologique d'une image que des questions de goût ; dans le premier cas, il existe un langage idéologisé que chacun sait, avec plus ou moins d'habileté, utiliser, alors que, dans le second cas, les mots manquent probablement à beaucoup. Mais le rapport évoque aussi la relation des salariés à l'œuvre et le sentiment de possession. « La plupart des salariés ne se disent pas commanditaires. C'est seulement quand on leur demande s'ils se sentent impliqués dans le travail de Willi Neubert, qu'ils acquiescent et parlent de la façon dont ils ont participé à la production de l'œuvre ». La mission de l'intermédiaire semble ici de lever les inhibitions, d'aider le collectif à formuler des jugements et à acquérir le sentiment de possession de l'œuvre, qui s'avère une étape essentielle dans la formulation du jugement.

Eisenhüttenstadt, 1975.

Dans l'usine EKO d'Eisenhüttenstadt, les archives, habituellement avares en renseignement sur le déroulement des commandes, se font plus précises en 1975 autour d'une commande qui pose problème. Le problème est révélé par le courrier interne à l'entreprise, entre un comptable et le directeur chargé « des conditions de vie et de travail ». Dix huiles sur toile ont été commandées à un artiste pour la somme de 15 400 marks afin d'être offertes à l'occasion des 25 ans de l'usine EKO en 1975. Le comptable demande des explications à propos de cette commande : elle a été payée, mais les toiles n'ont pas été offertes et sont restées dans le placard d'un bureau[984]. Le contrat stipule que, si les objets n'ont pas l'utilisation prévue, la commande ne peut être validée et les honoraires entièrement payés. Le comptable demande également pourquoi aucun protocole de réunion de commande n'est disponible. Sans dire d'où il tient cette information, il affirme qu'« une grande partie des collègues du groupe Ajustage B a dit que la peinture ne leur plaît pas et défigure notre paysage industriel ». Dans sa réponse[985], le directeur chargé « des conditions de vie et de travail » précise d'emblée le déroulement de la commande. « Du début du contrat jusqu'à la livraison des toiles, l'équipe B du site QTA 06 a été un partenaire actif et efficace. Il y a eu

[984] Archiv EKO n°2739, Hauptbuchhalter an den Direktor für Arbeits- und Lebensbedingungen (18.07.1975).
[985] Ibid., Direktor für Arbeits- und Lebensbedingungen an Hauptbuchhalter (30.07.1975).

une réunion au milieu et une réunion au terme du contrat, le 16 juin. Contrairement à ce que vous dîtes, les membres du collectif de QTA 06 ont donné leur accord lors de la réunion finale de façon explicite. C'est ce qui a mis un terme au contrat. Naturellement il y a eu des divergences à propos de telle ou telle image, comme c'est toujours le cas quand on parle d'art. Puisqu'EKO a jugé les œuvres adéquates au contrat, il n'y a aucune raison pour que les honoraires soient revus à la baisse. Si les œuvres n'ont pas été données pendant la fête des 25 ans, c'est simplement parce que toutes les délégations étrangères ne sont pas venues. Afin d'améliorer la qualité de l'influence [des travailleurs sur la commande], nous nous sommes adressés pendant la commande à Monsieur Korth qui travaille à la section culturelle du conseil de la ville, afin qu'il participe aux réunions ».

Schkeuditz, 1975.

Le dernier exemple est le déroulement d'une commande à l'usine de Schkeuditz (entre Leipzig et Halle), qui produit du matériel agricole. Pour juger les esquisses d'une peinture murale, une première réunion en juillet 1975 réunit l'artiste commandité (Heinz Mutterlose), le représentant de la section culturelle de l'usine (un certain Pietzschmann) et des membres du VBK[986] ; aucun collectif de salariés n'est ici convoqué. Le rapport, rédigé par l'un des membres du VBK, montre que ce sont surtout les artistes qui jugent les esquisses de leur collègue. « Après un examen attentif des ébauches, nous sommes arrivés à la conclusion que le travail préparatoire de notre collègue est insuffisant et ne correspond pas aux exigences (…). Nous avons apporté des arguments, mais nous avons bien insisté sur le fait que le VBK a seulement une fonction de conseiller. Le collègue Mutterlose n'a pas répondu. Le collègue Pietzschmann a déclaré que l'usine suivrait l'opinion du VBK ». Mutterlose doit donc proposer de nouvelles esquisses. En octobre une nouvelle commission est réunie avec Mutterlose, Pietzschmann et d'autres membres de la direction locale du VBK[987]. Le contenu de la commande n'est toujours pas précisé. « Le collègue Mutterlose exige que le VBK lui dise exactement ce qu'il doit représenter ». La discussion s'envenime. Pietzschmann « après plusieurs suggestions s'emporte (…) et déclare que si en plus on doit lui dire ce qu'il doit faire, alors on peut le faire nous-même ! À ce moment, Mutterlose a interrompu la séance et a déclaré que dans ces circonstances tout était fini pour lui et qu'il se retirait du contrat ».

[986] StA Leipzig VBK Leipzig n°136, Bericht an die Sektionsleitung des VBK Leipzig (20.07.1975).
[987] Ibid., Protokoll über die am 09.10.1975 durchgeführte Beratung der Auftragskommission zur Gestaltung eines Wandbildes.

Le poids des paroles.

Par ces quatre éclairages, nous voyons que chaque commande évolue différemment. Néanmoins des tendances générales se dégagent dans la répartition du pouvoir entre artistes, intermédiaires et partenaires sociaux.

Les artistes ont acquis une position d'autorité très forte, ils n'hésitent pas à ignorer les conseils ou à rompre les contrats lorsqu'ils estiment que leurs interlocuteurs sont trop exigeants. L'évolution de l'économie de l'art dans les années 1960 et 1970 n'est pas étrangère à cette situation. Depuis la fin des années 1950, le revenu des artistes ne dépend plus seulement des commandes, beaucoup d'artistes vivent en effet des ventes et un grand nombre de commandes sont en réalité des ventes déguisées. La constitution d'un champ artistique n'est pas non plus sans incidence : le peintre n'est pas seulement quelqu'un de riche (comme il tendait déjà à l'être dans les années 1950), il est également quelqu'un pris dans des enjeux que le reste de la société ignore ou du moins méconnaît.

Dans chaque situation exposée, les intermédiaires occupent un rôle variable. Quand, à Schkeuditz, ils sont membres du VBK, ils sont à égalité avec l'artiste commandité et donc à même d'influer efficacement sur la commande. Mais, dans ce cas, ils supplantent totalement les partenaires sociaux, devenus invisibles. Les autres intermédiaires (personnels des entreprises et du syndicat) sont moins bien pourvus, tant dans les questions artistiques que dans le travail de médiation. La situation à EKO, où les responsables de l'entreprise demandent l'aide d'un fonctionnaire de la municipalité, est à cet égard significative. L'exemple de Thale montre que les intermédiaires sont parfois amenés à aider les collectifs à la formulation du jugement.

En comparaison avec la parole des artistes et celle des intermédiaires, celle des brigades et des collectifs apparaît bien faible. L'impression est d'autant plus forte que les collectifs ne rédigent pas les rapports. Entre le mutisme contraint à Buna, la laborieuse formulation du jugement à Thale, la division à l'intérieur du collectif à Eisenhüttenstadt et l'absence pure et simple de concertation à Schkeuditz, l'expression du goût de ces acteurs se révèle difficile.

Usages des images.

Ne considérer le rapport du public aux images qu'à travers la question de l'appréciation esthétique manquerait une partie des usages qui en sont faits dans une société

socialiste comme la RDA. L'appréciation esthétique, qu'elle soit celle du connaisseur et de l'esthète ou celle du profane et du philistin, n'est pas le seul usage possible des images.

La démarche la plus efficace pour cerner les usages nous a paru de nous concentrer sur une région industrielle donnée pour une courte période. En examinant les images et les archives émanant du triangle de la chimie autour de Halle (Bitterfeld, Leuna et Buna) pendant les trois années 1968, 1969 et 1970, nous avons pu repérer quatre situations : comment le portrait d'une brigade est utilisé dans la vie d'une brigade, comment le dessin d'un journal de brigade l'est dans la distribution des primes, un cycle de dessins dans la hiérarchie de l'entreprise et des gravures dans les discussions d'entreprise.

La brigade devant son portrait.

La brigade, rappelons-le, est un rouage essentiel du monde du travail est-allemand, aussi bien dans le fonctionnement quotidien de l'entreprise que dans l'image qui est donnée de l'entreprise en RDA ; la société est-allemande aime à se présenter comme une société de brigades[988]. Mises en place dès 1947 et connaissant un nouvel essor à partir de 1959 orchestré par le syndicat, les brigades voient leur nombre augmenter constamment. Les membres d'une brigade (dont le nombre oscille entre 10 et 30 personnes) doivent « travailler, étudier et vivre de manière socialiste ». En consacrant les brigades à partir des années 1960, le monde industriel s'éloigne de l'exaltation des prouesses individuelles qu'incarnait la figure de l'activiste dans les premières années du régime – le portrait individuel d'un activiste, qui dominait la production artistique dans les années 1950, devient d'ailleurs à cette période plus rare. Le caractère collectif du travail est désormais mis en avant. Dans la réalité, le collectif est un lieu d'entraide mais aussi de contrôle mutuel[989]. Instrument d'une surveillance ordinaire, la brigade doit par ailleurs permettre un contrôle plus aisé des masses salariales par la direction de l'entreprise et les cellules du parti. C'est bien cette « solidarité » du collectif qui apparaît comme le coeur de la brigade et que l'examen des portraits de brigade peut permettre d'appréhender sous un nouvel angle.

Les brigades les plus méritantes ont en effet le droit d'avoir leur portrait peint et exposé dans l'entreprise ou la maison de la culture[990]. Buna, comme toute grande entreprise, a

[988] Thomas Reichel, *« Sozialistisch arbeiten, lernen und leben » : die Brigadebewegung in der DDR (1959-1989),* Böhlau, Cologne, 2011, 393 p.
[989] Sandrine Kott, *Le Communisme au quotidien, les entreprises d'Etat dans la société est-allemande*, Belin, Paris, 2001, 411 p. (chapitre 3 : de l'individu à la communauté).
[990] Petra Roettig, « Sighard Gille. Brigade Heinrich Rau » in *Auftrag : Kunst, 1949-1990*, p.208-215.

commandé plusieurs portraits collectifs. Willi Sitte a réalisé *Brigade Heinicke* en 1963[991], son élève Vera Singer travaille de 1963 à 1968 à des portraits de brigades[992] et en 1969 Dieter Rex réalise *La Brigade Leuna 9 et son homme de confiance* (fig.144). Ce tableau de grande taille, qui offre un grand nombre de couleurs, veut de toute évidence honorer la brigade et chacun de ses dix membres, individualisés et reconnaissables. Il est placé dans la maison de la culture de Buna. Le tableau met également à l'honneur l'homme de confiance (*Vertrauensmann*), titre honorifique remis aux fonctionnaires du syndicat qui mobilisent les brigades. Sur l'image, cet homme est reconnaissable grâce à son costume et au papier qu'il tient. Un homme de confiance n'appartient pas à une brigade et, dans les faits, il entretient souvent des relations tendues avec le collectif, qui aspire à l'autonomie[993].

À la suite de l'exemple bien connu des portraits de groupe hollandais au dix-septième siècle[994], se pose la question de la fonction d'une telle image pour le groupe concerné. Quel effet le portrait de groupe produit-il sur le groupe ? Des témoignages sur les réactions de la brigade n'ont pas pu être trouvés ; c'est, comme souvent, à travers les textes de la direction de l'entreprise et du peintre commandité que l'on peut trouver certains éléments qui permettent d'avancer des hypothèses. Lorsqu'en 1970 Buna signe avec le VBK un contrat qui planifie les activités artistiques de 1971 à 1975[995], l'entreprise relate les expériences passées et souligne le rapport des brigades aux œuvres de Rex. Ce dernier a acquis l'habitude de collaborer avec les brigades quand il a réalisé des œuvres aujourd'hui perdues telles *Le Club des jeunes chimistes* et le portrait collectif de la brigade « 25.Jahrestag der DDR ». Le rapport livre des passages attendus sur l'effet escompté de cette collaboration : elle aurait par exemple « accru la capacité des collectifs à formuler un jugement esthétique et accru la maturation politico-idéologique et artistique de Dieter Rex ». Mais d'autres passages n'appartiennent pas aux poncifs habituels. « L'expérience artistique qui a accompagné la réalisation des portraits de groupe a renforcé la force du collectif ; elle a non seulement renforcé la cohésion autour des

[991] Willi Sitte, *Brigade Heinicke*, 1963, huile, 220x350 cm, Schkopau, Buna Werke.
[992] Edit Krull, « Aus fünf Buna Jahren. Zu Studienergebnisse von Vera Singer » in *Bildende Kunst*, n°8, 1968, p.417-420. Martin Schönfeld décrit le cycle de six peintures que Vera Singer réalise en 1977 et qu'elle appelle les « aphorismes de Buna ». Cf. Martin Schönfeld, « Vom Auftrag zur Vergesellschaftung des Künstlers. Strategien zu einer Neubestimmung der gesellschaftlichen Rolle des Künstlers in der DDR » in Monica Geyler (dir.), *Volks Eigene Bilder, Kunstbesitz der Parteien und Massenorganisationen der DDR*, Metropol, Berlin, 1999, 248 p. (p.67-89).
[993] Renate Hürtgen, *Zwischen Disziplinierung und Partizipation : Vertrauensleute des FDGB im DDR-Betrieb*, Böhlau, Cologne, 2005, 353 p.
[994] Aloïs Riegl, *Le portrait de groupe hollandais*, Hazan, Paris, 2008 (édition originale allemande 1902), 539 p. ; Olivier Christin, « Une bonne image de soi. Portraits de groupe et ethos calviniste » in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°154, 2004, p.36-45.
[995] AAdK VBK Halle n°79, Vereinbarung zwischen dem VBK Bezirk Halle und dem Kombinat VEB Chemische Werke Buna für die Jahre 1971-1975.

questions de l'art actuel réaliste et socialiste, mais elle a renforcé le groupe en lui-même ». Si l'on prête crédit à ces propos, les moments de création et de vision du tableau auraient eu une portée tout autre que celle de la formation du jugement esthétique. Ils seraient un moment de pause dans la vie de la brigade, où celle-ci peut se voir et ainsi renforcer son unité. Une autre source corrobore ce point : le mandat envoyé par le syndicat de Buna à la section centrale, afin que le tableau gagne le prix du syndicat. « Les premières esquisses des membres du collectif ont entraîné de vives discussions, mais progressivement le collectif a appris à mieux se connaître en regardant son propre portrait »[996].

Certains propos de Dieter Rex relatifs à son travail à Buna vont enfin dans le même sens[997]. En 1977, le secrétaire de la direction locale de la FDJ réalise un entretien avec Rex, destiné à être publié dans le journal de l'entreprise Leuna[998]. Rex évoque surtout son propre travail, notamment la manière dont il veut associer les brigades dans la réalisation progressive de l'œuvre : « je crois que la meilleure façon d'amener les personnes vers l'art est de les impliquer dans le processus de production, de leur faire vivre (*miterleben*) ce qui se passe ». Mais il évoque également l'effet des œuvres sur la vie de la brigade, un effet durable de consolidation du groupe qui se produit quel que soit le résultat. Le responsable de la FDJ lui demande si les activités culturelles ne sont pas vaines, si elles n'ont pas lieu uniquement parce qu'elles sont planifiées par l'entreprise. Rex répond « Bien sûr, ça existe aussi. Mais comment veux-tu l'exclure ? Ça figure dans le plan et, une fois que c'est fait, c'est rangé dans un placard. Et je crois que même quand ça se passe de façon purement formelle, il y a toujours quelque chose qui reste et en fin de compte quelque chose de positif en ressort pour le groupe ». Dans le cas du contrat du VBK ou de l'entretien de Rex, il est possible que ces propos sur la consolidation du groupe soient inventés, mais on peut se demander pourquoi les rédacteurs du contrat de 1970 ou Rex en 1977 auraient intérêt à inventer cette idée.

Le tableau en lui-même mérite qu'on s'y attarde. Il soulève au moins trois questions. Premièrement on peut s'interroger sur les titres d'affiches reproduits : de gauche à droite, on peut en effet identifier le titre du poème de Brecht de 1935 *Question d'un ouvrier lecteur* (*Fragen eines lesenden Arbeiters*), celui du récit de John Reed de 1920 *Dix jours qui*

[996] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand, DY 34 n°10019, Vorschlag zur Auszeichnung mit dem Kunstpreis des FDGB des Kreisvorstand Industriegewerkschaft Chemie – VEB Chemische Werke Buna (1973).

[997] Notons que Rex n'aborde pas la question comme informateur de la Stasi, il ne parle à aucun moment des discussions avec les salariés, mais, comme nous l'avons vu, de la situation au sein du VBK, de la situation en URSS, de l'approvisionnement en couleur, bref des problèmes du champ artistique. De façon très significative, il ne semble pas considérer son travail dans les entreprises, dans lequel il est pourtant très investi, comme un problème méritant d'être mentionné auprès de la Stasi.

[998] LHASA Leuna Werk n°27731, Übertragung eines gesprächs zwischen dem Maler und Grafiker Dieter Rex und Kollegen Lemmer (FDJ Kreisleitung). 28.03.1977.

ébranlèrent le monde (10 Tage die die Welt erschüttern), et le logo de la troupe de théâtre berlinoise fondée par Brecht en 1949 *Berliner Ensemble*. Tous ces titres font référence aux activités culturelles de la brigade : la visite d'une représentation de la troupe du *Berliner Ensemble*, d'une lecture de poèmes de Brecht ou de passages du livre de John Reed. Néanmoins titres et slogans sont tronqués, parfois même difficilement déchiffrables comme dans le cas de *Fragen eines lesenden Arbeiters*. Or on sait que ces sorties culturelles sont souvent négligées par les brigades[999]. Rex a-t-il voulu ici faire allusion à la participation épisodique de la brigade à ces activités et à l'attention oblique[1000] qu'elle leur prête ? La question reste en suspens à la simple vue du tableau. La deuxième question est posée par la place de l'homme de confiance. Le contrat de commande insiste pour que « la peinture visualise le rôle actif du fonctionnaire du syndicat dans la vie de la brigade »[1001]. L'œuvre place l'homme de confiance au milieu de la brigade à laquelle il n'appartient pas, mais elle ne lui donne aucune place particulière. Troisièmement la composition du tableau diffère de celle des autres portraits de brigade connus, à Buna ou ailleurs. Les membres de la brigade ne sont ici ni réunis dans une pièce ni en train de discuter autour d'une table. Au contraire les figures sont juxtaposées, parfois de face, de trois-quarts, de profil ou de dos. Elles sont réunies ou séparées par les bandes verticales de couleurs blanches, rouges, bleues, vertes et brunes. L'unité visuelle du groupe pose problème. D'où cette dernière interrogation : Rex a-t-il voulu mettre en doute l'unité du collectif ?

Les journaux de brigade et la distribution des primes.

Sous l'impulsion et sous le contrôle du syndicat, les brigades sont encouragées à produire des images : panneaux muraux, dessins ou encore photographies – les photographies de brigade restent un vaste sujet d'investigation encore peu étudié[1002]. Un objet recueille certaines des images, le journal de brigade (*Brigadetagebuch*), source fascinante par les

[999] De nombreux exemples sont donnés dans : Annette Schuhmann, *Kulturarbeit im sozialistischen Betrieb. Gewerkschaftliche Erziehungspraxis in der SBZ/DDR 1946 bis 1970*, Böhlau, Cologne, 2006, 319 p.

[1000] Le terme d'attention oblique est inventé par Richard Hoggart pour désigner la façon dont les milieux populaires anglais des années 1950 prêtent une attention distraite et aléatoire aux messages publicitaires et politiques. Richard Hoggart, *La Culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Editions de Minuit, Paris, 1970 (édition originale anglaise 1957), 420 p.

[1001] AAdk ZV VBK Halle n°52, Auftragsvertrag zwischen FDGB Bundesvorstand und Dieter Rex (1969).

[1002] Quelques éléments se trouvent dans l'article suivant : Dietrich Mühlberg « Rekonstruktionsversuch einer ergebnislosen Betriebsreportage von 1956 » in Karin Hartewig et Alf Lüdtke (dir.), *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotographie im anderen deutschen Staat*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2004, 187 p. (p.147-169).

multiples niveaux de discours qu'elle entremêle[1003]. À la suite de la conférence de Bitterfeld et de la promotion des ouvriers écrivains, le syndicat encourage chaque brigade à prendre la plume et à tenir un journal de bord. D'un journal à un autre, sont livrées des informations de diverses natures. Les journaux peuvent retranscrire les résultats de l'usine, laissant alors voir le rythme distendu de la production et l'impératif d'économies auquel sont en permanence soumis les salariés. Mais ils relèvent souvent les fêtes, les sorties, les absences ou les manquements des uns ou des autres. Occasionnellement, ils servent à faire part des plaintes de la brigade, se faisant cahier de doléances. Ils présentent parfois des poèmes, fantaisistes et humoristiques. Le journal est à la fois le miroir et l'instrument de la vie de la brigade, de la solidarité et du contrôle mutuel qu'elle implique. Et une fonction non négligeable des journaux de brigade est de recueillir des images (même si la direction du syndicat répète que le but du journal est l'expression littéraire et qu'il ne doit pas devenir un « livre d'images »). Photographies, cartes postales, illustrations découpées dans un magazine sont collées dans le journal.

Ouvrons par exemple le journal d'une brigade de Leuna pour les années 1965-1969 (fig.145)[1004]. Il s'agit de la brigade qui a pour charge la réparation du matériel sur le site de Leuna, lourde tâche tant les avaries sont fréquentes. Cette brigade travaille par roulement en trois équipes (*Schichten*), équipe A, B et C, selon le principe des trois-huit, fréquent en RDA. Sont notés dans le journal les pannes sur le site de Leuna, mais aussi les vacances de chacun, des moqueries sur le contremaître et ses fréquents séjours en cure ou encore les dons réalisés pour soutenir le Vietnam dans la guerre anti-impérialiste. En ce mois de septembre 1968, le journal évoque pour le premier septembre une « brève réunion » pour commémorer « l'attaque des sbires d'Hitler contre les peuples d'Union soviétique » et pour le 2 septembre une « formation pour conducteurs de véhicule » ; une carte postale envoyée par l'un des ouvriers parti en vacances au bord du lac Stechlin est collée dans le journal. Les sujets difficiles sont évités : pour l'ensemble de l'année 1968, ni la situation dans la Tchécoslovaquie voisine ni l'accident qui se produit en juillet 1968 à Bitterfeld et qui fait 42 morts et 260 blessés ne sont évoqués.

Mais une image intrigante est dessinée, laissée « sans commentaire ». Dans un bureau d'entreprise, reconnaissable à son téléphone, son calendrier et sa lampe ronde, un homme

[1003] Jörg Roesler, « Das Brigadetagebuch – betriebliches Rapportbuch, Chronik des Brigadelebens oder Erziehungsfibel ? » in Evemarie Badstübner (dir.), *Befremdlich anders : Leben in der DDR*, Karl-Dietz Verlag, Berlin, 2000, 703 p. (p.151-166) ; Sandrine Kott, *Le Communisme au quotidien, les entreprises d'Etat dans la société est-allemande*, Belin, Paris, 2001, 411 p. (p.137-141).
[1004] LHASA, Leuna n°28684, Brigadebuch (1965-1969).

amoncelle des chaises sur le plateau d'une balance. Les trois plateaux de la balance représentent les trois équipes qui composent la brigade, A, B et C. Sont pesés des blocs de travail (*Arbeit*), qui sont pondérés par des paquets de primes (*Prämien*). Le volume des primes est inversement proportionnel au volume du travail. Alors que l'équipe A travaille beaucoup, elle touche peu de primes, l'équipe C reçoit des primes importantes, alors qu'elle travaille peu.

Les primes jouent en RDA un rôle primordial ; banalisées, elles constituent un complément important du salaire et peuvent le faire varier de façon substantielle. L'un des comptables de Leuna, qui y travaille depuis 1919, offre à l'entreprise en 1961 une vaste étude sur l'évolution des salaires sur quarante ans, fruit des connaissances professionnelles accumulées[1005]. Pour la période de la RDA, les gigantesques tableaux qu'il dresse donnent à voir non seulement la complexité du calcul du salaire, qui cumule un salaire fixe (*Grundlohn*), un salaire à la pièce (*Leistunglohn*) et divers compléments en fonction de l'ancienneté, de la difficulté du travail ou du nombre d'enfants, mais aussi l'importance des diverses primes, qui apparaissent ici bien comme un second salaire.

Dans le même journal de brigade, à la date du 23 février 1968, sont précisément consignées les primes de la fin de l'année 1967, sans que la distribution ne soit commentée. Le dessin permettrait ainsi d'exprimer visuellement ce qui serait difficile à mettre par écrit, le sentiment d'injustice dans la distribution des primes qui ne récompenseraient pas le travail fourni par les uns et les autres. Le dessin fait preuve de fantaisie lorsqu'il montre l'accumulation des chaises qui cherche en vain à faire pencher une balance parfaitement équilibrée. Il témoigne aussi des divisions au sein d'une brigade dont l'unité apparaît ici bien précaire. Mais il donne enfin une image de l'égalité entière, indifférente au travail et au mérite, qui peut régner en RDA.

Un cycle de dessins et les hiérarchies de l'entreprise rendues visibles.

À l'occasion du vingtième anniversaire de la RDA en 1969, l'usine de Bitterfeld passe une commande auprès de son cercle d'amateurs pour la création d'un cycle de huit dessins représentants les pionniers du combinat (fig.146)[1006]. Le cycle a été réalisé par sept

[1005] LHASA Leuna n°31511, 40 Jahre Lohnentwicklung in den Leuna Werken dargestellt von Richard Schimpf, geb 12.2.94. Privatarbeit, Geschenck vom Verfasser (1961).
[1006] Les dessins originaux n'ont pas pu être aujourd'hui retrouvés (étrangement ils ne sont pas dans la collection de Bitterfeld). C'est dans la revue d'art amateur *Bildnerisches Volkschaffen* que nous avons trouvé les

amateurs[1007] et montré aux salariés pendant la fête de l'entreprise en 1970, avant d'être placé dans la maison de la culture de Bitterfeld. Il est également montré en 1970 lors du douzième festival des travailleurs à Rostock et cité en exemple (« ce travail collectif témoigne de la capacité à passer d'une expression subjective à une expression sociale de l'art »[1008]).

La réalisation est orchestrée par Walter Dötsch*, qui dirige le cercle. Son intervention dans la création du cycle est visible. On retrouve dans les dessins les exigences de Dötsch dont nous parlions au chapitre 5, à savoir une représentation précise de la physionomie, des vêtements et des machines qui ne laisse aucune place au primitivisme et à la naïveté. Se retrouve aussi son goût pour l'orthodoxie ; sont ici célébrés les pionniers (*Schrittmacher*), titre remis aux salariés les plus méritants[1009], et sur la troisième et la cinquième planche, une ouvrière regarde fièrement la médaille qui lui a été remise. Quelques années plus tard, en 1972, le cercle réalise un nouveau cycle pour rendre hommage aux groupes de combat d'entreprise.

Mais, plus qu'à la beauté orthodoxe des planches, il faut être attentif à l'originalité du sujet : il ne s'agit ni du portrait individuel d'un activiste, ni du portrait collectif d'une brigade, mais du portrait collectif de ceux qui ont été honorés du titre de pionnier mais qui ne forment pas pour autant un collectif. Peu d'autres exemples d'un tel agencement, d'une telle façon de morceler le personnel du gigantesque combinat comprenant plus de 25 000 salariés pour le recomposer visuellement, sont connus. L'utilisation du dispositif du cycle est à ce titre intéressante ; ordinairement le cycle est utilisé pour illustrer un récit littéraire ou des épisodes historiques (lors du festival des travailleurs de 1970, les autres cycles présents sont un cycle illustrant le roman *Nu parmi les loups* de Bruno Apitz et un cycle relatant la résistance antifasciste dans le Rhön). Ce cycle-là, en faisant poser des personnes occupant différents

---

reproductions. Cf. Wolfgang Holzhäuser, « Schrittmacher unseres Kombinates » in *Bildnerisches Volkschaffen*, n°8, 1970, p.6-11.

[1007] Les sept amateurs sont ouvrier spécialisé dans la construction d'appareils électroniques, peintre en bâtiments, contremaître mécanicien, contremaître menuisier, ingénieur du génie civil, ingénieur du bureau d'études et éducateur en art.

[1008] AAdK ZfK n°520, Analyse der Ausstellung des bildnerischen Volksschaffen in Rostock zu den 12.Arbeiterfestspiel (1970).

[1009] Les pionniers sont moins définis par leur exploit individuel comme l'étaient les activistes des années 1950, que par leur aptitude à mobiliser leurs collègues et à faire augmenter la productivité de l'ensemble de leur unité. Leur rôle est très large, comme le prouvent les propos tenus à Leuna par un cadre du parti invité à parler des problèmes idéologiques du développement de la culture populaire socialiste. « Les pionniers dans la production doivent aussi être les pionniers dans la culture. Les pionniers sont les couches le plus en avant, qui sont toujours prêtes à se former et qu'on retrouve dans la classe ouvrière, parmi les agriculteurs et l'*Intelligenz* (quand on entend parfois que nous essayons de faire une culture d'élite pour un petit nombre de personnes, c'est totalement faux). Être pionnier de la culture signifie aspirer à l'universalité de la formation (*Bildung*) et de la culture ». LHASA, Leuna Werk, D 785 Dr. Dieter Ulle, Ideologische Probleme bei der Entwicklung der sozialistischen Volkskultur der DDR Manuskript eiens Vortrages vom 20.3.1968 Herausgegeben von der SED-Kreisleitung Leuna, Abt Agitation-Propaganda.

postes, s'affranchit de la traditionnelle fonction narrative du dispositif ; il devient plutôt une radiographie de l'entreprise, visualisant la hiérarchie interne.

Le réalisme et le souci du détail ont entre autres buts de situer chacune des quinze figures dans la hiérarchie de l'entreprise. Les ouvriers à la production portent des vêtements de protection et ont à la main des masques et des lunettes de protection, sur la première, quatrième et dernière planche. Sur la quatrième planche, une femme ingénieure tient une planche de dessin. Sur la septième planche, les employés sont identifiables par leur blouse et les téléphones. Sur la dernière planche, la femme au premier plan est identifiée comme un contremaître[1010]. Rappelons que le cycle a été vu principalement par les salariés de l'entreprise qui sont familiers de ces signes, les côtoient chaque jour et savent les identifier. D'autres figures se laissent moins facilement identifier, comme la personne de dos sur la cinquième planche ou l'homme qui allume sa cigarette sur la sixième.

Les études sur l'histoire sociale de cette région industrielle[1011] ont montré l'importance des clivages entre les groupes, entre ouvriers non qualifiés, ouvriers qualifiés, contremaîtres et ingénieurs. Les écarts de revenu et de prestige entre ouvriers qualifiés et ouvriers non qualifiés se creusent, en raison des privilèges croissants des premiers et de la déconsidération persistante des seconds. La situation des employés évolue également : alors que ce statut était jusqu'en 1945 respecté et même recherché par les ouvriers en voie de promotion, il perd en importance. Mais ce sont surtout les ingénieurs qui assoient leur autorité, pour eux salaires et privilèges s'accroissent incroyablement plus vite que pour le reste des salariés, notamment dans le contexte de la « révolution scientifique et technique » des années 1960 qui place dans les ingénieurs les espoirs du socialisme. En cette décennie, la stratification de l'entreprise a tendance à se rigidifier, le passage d'un poste à un autre devenant de plus en plus difficile. Les études historiques montrent l'ampleur du sentiment de classe, la sensibilité aux divisions, qui sont vécues au quotidien dans la répartition des salaires, des tâches, des logements, dans

[1010] Wolfgang Holzhäuser, « Schrittmacher unseres Kombinates » in *Bildnerisches Volkschaffen*, n°8, 1970, p.6-11.

[1011] Les principaux travaux sont ceux de Georg Wagner-Kyora. Georg Wagner-Kyora, *Vom « nationalen » zum « sozialistischen » Selbst : zur Erfahrungsgeschichte deutscher Chemiker und Ingenieure im 20. Jahrhundert*, Steiner, Stuttgart, 2009, 795 p. ; « Soziales Auf- und Abstieg in der Chemieindustrie. Arbeiter, Angestellte und Akademiker in Leuna 1930-1960 » in Peter Hübner et Klaus Tenfelde (dir.), *Arbeiter in der SBZ/DDR*, Klartext, Essen, 1999, 912 p. (p.607-639) ; « Kardiarbeiter in der Bargaining-Community. Klassenlage und Identitätskonstruktion » in Renate Hürtgen et Thomas Reichel (dir.), *Der Schein der Stabilität. DDR-Betriebsalltag in der Ära Honecker*, Metropol, Berlin, 2001, 307 p. (p.191-217) ; « Arbeiter verhandeln ? – Betriebsalltag, Konfliktverhalten und Mentalität von Chemiearbeitern in den Leuna- und den Buna-Werken 1949-1989. Ein Projekt zur Erforschung der Arbeitergeschichte des Landes Sachsen-Anhalt » in *Hallische Beiträge zur Zeitgeschichte*, Heft 10, 2001, p.119-137. Sur le monde ouvrier à Leuna : Albrecht Wiesener, « Neue Menschen in der DDR-Industrieprovinz ? Leuna Arbeiter zwischen politischer Inszenierung und alltäglichem Konflikt 1958-1965 » in *Deutschland Archiv*, n°34, 2001, p.991-998.

l'usage des différents transports publics ou encore dans la répartition des lieux de l'entreprise – les ingénieurs, ceux d'en haut (*die da oben*), travaillent dans les étages de l'usine, loin du bruit des machines[1012].

Une autre frontière apparaît également dans le cycle, celle qui passe entre hommes et femmes. L'industrie chimique a entre autres particularités d'être un secteur relativement mixte (à Bitterfeld près de 40% des salariés sont des femmes), à la différence des industries d'hommes (comme le métallurgie ou la mine) ou des industries de femmes (comme le textile). La concurrence entre hommes et femmes est réelle et la question du même salaire pour un même travail se pose ici avec une acuité particulière. Dans l'usine voisine de Wolfen, en 1963, le cercle d'amateurs réalise le cycle *Dédié aux femmes de l'entreprise*, illustrant le travail des femmes dans l'usine ; dans le portrait de brigade de Rex de 1969 une ouvrière à la production est au premier plan, portant une griffe. Dans le cycle de Bitterfeld de 1970, nous voyons neuf hommes et sept femmes. Les femmes représentées dans le cycle occupent des postes très différents, d'ouvrière à la production à ingénieur, en passant par contremaître.

Comment le cycle montre-t-il les frontières entre groupes professionnels et entre hommes et femmes ? Il n'y a pas de tension dans l'image, pas de conflit apparent, les dessins ne laissent aucune place aux désaccords. Le mot d'ordre de la collaboration de toutes les couches sociales dans l'effort pour édifier le socialisme interdit de figurer les tensions avérées par ailleurs. Cependant, la simple juxtaposition des individus fait émerger les frontières sociales, comme le trait séparant les deux personnages de la quatrième planche, le visage de la femme ingénieur et l'épaule de l'ouvrier à la production, qui visualise la ligne des cols (*Kragenlinie*) entre ouvriers et ingénieurs. La société telle qu'elle est ici visualisée reste irrémédiablement une société différenciée, hiérarchisée et les différences sociales sont au premier plan. Le cycle est emblématique de la façon dont les distances sociales existent dans la société est-allemande : elles sont présentes, au centre des attentions, sans pouvoir devenir l'objet de conflits. Le cycle accompagne l'évolution générale du monde industriel, où les conflits sociaux perdent en visibilité et où se multiplient les arrangements et les compromis[1013], alors même que les identités de groupe restent fortes. Lorsque le cycle est montré lors de la fête d'entreprise de 1970, le syndicat rapporte qu'il « a été à plusieurs reprises le point de départ de discussions, qui ont eu lieu dans l'entreprise et dans les

[1012] Les formes quotidiennes de différenciation sociale dans cette région industrielle sont décrites dans : Regina Bittner, *Kolonien des Eigensinns. Ethnographie einer ostdeutschen Industrieregion*, Campus, Francfort sur le Main, 1998, 158 p.
[1013] Peter Hübner, *Konsens, Konflikt und Kompromiss : soziale Arbeiterinteressen und Sozialpolitik in der SBZ/DDR 1945-1970*, Akademie Verlag, Berlin, 1994, 247 p.

quartiers »[1014]. Malheureusement, il n'est pas possible de savoir exactement le contenu de la discussion.

Les images et la discipline de la discussion.

Dans un dernier temps, nous voudrions aborder le rôle des images dans les discussions tenues dans les entreprises. Le réalisme de RDA et de l'ensemble du monde socialiste propose une riche iconographie de la discussion, nous en avons donné plusieurs exemples (fig.75, 91, 93 et 126) et montré les enjeux dans *Discussion d'innovateurs* confronté à *La Discussion* de Guttuso (fig.99 et 100). Les nombreuses images correspondent aux fréquentes réunions que connaît le monde du travail en RDA, qui n'a de cesse de réunir les salariés ; le supposé échange entre salariés d'une part et entre les salariés et la direction de l'entreprise d'autre part doit faire la preuve de la viabilité de la démocratie socialiste[1015]. Dans les faits, les discussions sont un moyen de mobiliser la main d'œuvre, les salariés devant principalement écouter.

Tout au long de l'histoire de la RDA, les entreprises voient se succéder comités, conseils et commissions. Les premières années de l'occupation soviétique sont marquées par un spectaculaire essor des conseils d'entreprise (*Betriebsräte*)[1016]. Ces conseils, souvent indépendants de la direction de l'entreprise et des organes du parti, sont dissous à partir de 1948, au profit de commissions mieux encadrées et davantage orientées vers l'augmentation de la production et de la productivité. Les années 1950 connaissent les « conseils de production permanents » (*ständige Produktionsberatungen*) pour tous les salariés. En 1956, est envisagée l'instauration des comités de travailleurs (*Arbeiterkomitees*), le projet est néanmoins abandonné car taxé de révisionniste. Dans le cadre du Nouveau Système Economique, des comités de production (*Produktionskomitees*) existent de 1963 à 1971 (leur existence est même inscrite dans la nouvelle constitution de 1968). Si les réunions de chacun de ces conseils et comités sont encadrées et dirigées, elles peuvent néanmoins être l'occasion de virulents échanges. Cette virulence est acceptée tant que les prises de parole n'entraînent pas d'actions collectives, débrayages ou grèves, et tant qu'elles se contentent d'aborder des sujets jugés légitimes, comme la revendication de meilleures conditions de travail ou d'un

[1014] SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°27268, Betriebsfestspiele 1970.
[1015] Mary Fulbrook, *The people's state. East German society from Hitler to Honecker*, Yale University Press, New Haven et Londres, 2005, 350 p. (chapitre 12 : in place of a public sphere ? discussions, cultures and subcultures).
[1016] Christoph Klessmann, « Die stilisierte Klasse. Arbeiter und Arbeiterbewegung in der Entstehungsphase der DDR (1945-1948) » in *Archiv für Sozialgeschichte*, n°39, 1999, p.19-71.

meilleur approvisionnement. Plus qu'à la mobilisation (objectif bien ambitieux), les réunions sont utilisées pour laisser s'exprimer les mécontentements.

Les activités artistiques ont pu participer à cette culture de la discussion, afin de discipliner les comportements. Les images créées à Leuna par Christa Krug (1936-2001) en témoignent. Cette artiste travaille depuis 1961 à Leuna dans le cadre d'un contrat d'amitié. Très impliquée dans la vie de l'entreprise, elle réalise tout au long de sa carrière des portraits de travailleurs, des paysages, des natures mortes et des dessins pour enfant[1017]. Dans un rapport à la Stasi, Dieter Rex la qualifie « d'artiste bien établie, reconnue, politiquement mûre, sur qui il n'y a rien à ajouter »[1018]. Christa Krug est par ailleurs rompue à l'exercice de la discussion dans le monde du travail. Du côté des activités artistiques, non seulement elle dirige le cercle d'amateurs à Leuna, mais elle a de plus en charge les discussions entre artiste et brigades lors des commandes, en d'autres termes c'est elle qui prend la fonction d'intermédiaire dans le déroulement des commandes à Leuna[1019]. En ce qui concerne la production industrielle elle-même, elle prend part aux réunions ordinaires des salariés et des dirigeants d'entreprise – bien peu d'artistes ont une connaissance aussi fine du fonctionnement interne d'une entreprise. Il est ainsi noté dans les archives de l'entreprise qu'« elle participe aux conseils de la direction de l'entreprise et a des contacts étroits avec les membres du parti, du syndicat et le directeur de l'entreprise »[1020]. Cette large connaissance lui confère d'ailleurs une position particulière dans le monde de l'entreprise et fait d'elle l'un des relais privilégiés non seulement entre le sommet et la base, mais aussi entre les différents sommets au sein de l'entreprise (direction, syndicat, parti). « Le travail de l'artiste est encore à double voie (*zweigleisig*), c'est-à-dire qu'elle doit établir le dialogue avec les organes d'Etat d'une part et la direction du syndicat dans l'entreprise d'autre part »[1021].

Mais ce sont les réunions entre salariés que Krug représente dans les années 1968-1969. Les deux œuvres en question sont d'une part une gravure de 1968 tirée d'un cycle

[1017] La collection de Leuna conserve actuellement nombre de ses travaux. Christa Krug réalise également des dessins d'ouvriers en train de lire. Cf. Petra Roettig, « Christa Krug. Lesende Arbeiterin » in *Auftrag : Kunst, 1949-1990*, p.179-185.
[1018] BstU, Abteilung XX, VIII n°1633/80, Mündlicher Bericht zur Entwicklung von Künstler im Kreis Merseburg, (12.12.1978).
[1019] LHASA Leuna Werk 27731, Protokoll über die Sitzung der Beratergruppe zur Durchsetzung der Auftragskonzeption am 10.1.1973.
[1020] LHASA Leuna Werk 27731, Stand der Realisierung der freundschaftlichen Beziehungen und Verträge mit Künstlern (1971).
[1021] Ibid., Aktennotiz über die Beratung der Verantwortlichen für Kulturpolitik der Fach- und Betriebsdirektion am 21.9.72.

intitulé *La personnalité socialiste du travailleur à Leuna* (fig.147)[1022] et d'autre part une eau-forte de 1969, *La discussion* (fig.148). La première montre une discussion autour d'images, probablement au sein du cercle d'amateurs de Leuna, la deuxième montre une discussion non identifiée. Par des techniques différentes, sont représentés le même espace, la même table, la même fenêtre sur la droite et la même canalisation sur la gauche – il s'agit probablement de l'une des pièces de Leuna qui étaient utilisées pour les diverses réunions. La représentation de l'attention est, dans les deux cas, identique : le rapprochement vers le centre de la table de l'homme de dos au premier plan, le retrait de son voisin de gauche, la main sur la cuisse. Ces images montrent des discussions sans violence, apaisées. Les gravures marquent la nouveauté de l'époque socialiste et le chemin parcouru depuis les scènes de discussion de l'époque capitaliste, comme *Discussion dans la rue entre travailleurs du SPD et travailleurs du KPD* de Lea Grundig en 1930 (fig.149). Pendant ses études à Dresde, Christa Krug a été l'élève de Lea Grundig et c'est Lea Grundig qui l'a introduite à Leuna[1023]. La linogravure de 1930, bien connue en RDA, a pour sujet le désaccord entre communistes et socialistes au moment de la montée du nazisme. Publiée dans *Arbeiterstimme*, le journal du KPD à Dresde, elle doit convaincre les communistes d'engager le dialogue avec la social-démocratie pour constituer un front commun contre les réactionnaires et les fascistes[1024].

Destinées à être vues par les salariés dans la maison de la culture de Leuna, les deux images de Krug ont pour fonction principale d'accompagner le bon déroulement des discussions, d'exhorter à la tempérance et à la suspension de la violence, en donnant des exemples de discussion pacifiée, où chacun est attentif à ce qui est dit. À Bitterfeld en 1978, Walter Dötsch réalise le dessin *Discussion* (fig.150) où il représente différents gestes qui accompagnent la discussion, l'exposition des idées, l'argumentation, la défense. Le personnage reste bienveillant, étranger à la colère ou aux gestes inconsidérés, toujours discipliné dans l'échange.

[1022] AAdK VBK Halle n°52, Vertrag zwischen dem Bezirksvorstand des FDGB Halle und der Malerin und Grafikerin Christa Krug, Bad Dürrenberg, (21.12.1967). Le contrat de commande montre le désir du commanditaire, le syndicat, d'avoir pour 4 200 marks quatre gravures en noir et blanc et six en couleur consacrées à « des portraits individuels, des portraits de groupe ainsi que des images de la relation des hommes au travail et les uns envers les autres ».
[1023] AAdK, Lea Grundig Nachlass, VEB Leuna Werk « Walter Ulbrich » an Lea Grundig, 01.07.1960.
[1024] Wolfgang Hütt, *Lea Grundig*, Verlag der Kunst VEB, Dresde, 1969, 203 p.

Conclusion : L'appréciation du public.

Plusieurs tendances traversent le public est-allemand des années 1960 et 1970. Tout d'abord, le public s'ouvre à un nombre toujours plus important de personnes. Les stratégies déployées par une partie des artistes pour adoucir la dureté de l'art, l'organisation régulière de visites dans les expositions, la sollicitation de l'avis de chacun et la venue, désormais régulière et banalisée, des artistes professionnels dans les lieux de travail élargissent le cercle des personnes qui acquièrent une (plus ou moins grande) familiarité avec l'art. Les images parviennent de surcroît à être inscrites dans les problèmes internes du monde du travail. Ce public est dans l'ensemble sage et docile, très loin des foules bruyantes et agitées des salons du dix-huitième et du début du dix-neuvième siècle[1025]. Les quelques esclandres comme celles entendues à la galerie d'entreprise de Schwedt en 1978 sont isolées.

Mais cette audience croissante occupe désormais une place différente de celle qui lui était accordée dans les années 1950, lorsque le public était proclamé le commanditaire de l'art. En effet, le public n'est plus celui qui juge, il est désormais celui qui est jugé. Il est celui qui apprécie, mais aussi et surtout celui qui est apprécié. Artistes, fonctionnaires et critiques jugent l'aptitude du public à percevoir ce qui fait la valeur d'une œuvre. La conférence des critiques d'art du VBK en 1978, où sont discutés sondages et enquêtes d'opinions, apparaît comme l'un des principaux événements et comme l'aboutissement de cette période ; elle marque la supériorité des critiques d'art et du VBK en général face au public dont les opinions sont évaluées. Au fur et à mesure que la question de la valeur économique et artistique s'impose dans les années 1960-1970 au sein du champ artistique, la valeur du public est en jeu[1026].

Dans ce basculement, s'opère une division à l'intérieur du public, entre ceux qui savent percevoir la valeur de l'art (ou du moins savent en parler ou se font les acquéreurs des images de valeur) et ceux qui s'en montrent incapables. Cette division est une division sociale, entre d'une part l'*Intelligenz*, qui est le principal acheteur, le principal soutien de l'art le plus valorisé, l'art de l'ouverture et la diversité, et qui sait faire la preuve des qualités

[1025] Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Macula, Paris, 2000 (édition originale américaine, 1985), 335 p.

[1026] Cette situation offre des analogies avec la façon dont le public est considéré dans l'économie capitaliste et bourgeoise. L'étude originale d'Olav Velthuis cherche à comprendre comment sont fixés les prix des œuvres dans les galeries d'art et quelles informations délivre le prix (à partir d'une enquête dans les galeries d'Amsterdam et de New York). Il montre de façon convaincante que le prix est fixé en fonction de l'opinion que le marchand se fait de l'acheteur potentiel. L'acheteur est jugé en fonction de sa capacité à suivre le rituel de la vente, à afficher son amour de l'art et son déni de la valeur économique de l'art. Il est placé par le vendeur à l'intérieur d'une échelle qui va du profane ignare au connaisseur cultivé. Cf. Olav Velthuis, *Talking prices. Symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*, Princeton University Press, Princeton, 2005, 265 p.

vantées chez le spectateur attendu (réflexion sur soi, imagination) et, d'autre part, les masses. Se confirment dans ce partage les préjugés de classe, l'éducation des classes supérieures et l'incompétence des classes inférieures. Les expositions pour tous préparent ainsi la minorisation de la plupart et le mouvement qui veut apporter l'art au peuple en vient à souligner les goûts béotiens de la masse aux yeux des élites (et peut-être aussi aux yeux de la masse elle-même). La situation dans la RDA des années 1960 et 1970 n'est pas sans rappeler celle de l'Allemagne de la fin du dix-neuvième siècle, à l'époque où le libéral directeur du musée d'Hambourg, Alfred Lichtwark, se donnait pour objectif le « dépassement de l'analphabétisme visuel » (*Überwindung des betrachtenden Analphabetismus*), mais où apparaissait dans le même temps dans les écrits critiques la haine pour la « plèbe de l'art » (*Schaupöbe*l)[1027].

L'évolution de la position du public en RDA doit être replacée dans les changements d'ensemble analysés tout au long de cette partie, à savoir la reconstitution du commerce de l'art et la constitution d'un champ artistique. Le développement des ventes grâce au commerce de l'art rend les artistes économiquement moins dépendants des commandes et donc des commanditaires. Un chiffre de 1975 résume les évolutions à l'œuvre depuis les années 1950. À cette date, dans le district de Berlin-Est, un questionnaire est envoyé à chaque membre du VBK pour connaître leur situation financière[1028] : 43,6% des peintres ne sont engagés dans aucune commande. 17,9% des artistes ont un contrat avec le conseil de district, 16,7% avec les entreprises et le syndicat, 15,4% avec des entreprises du bâtiment (*baugebundene Kunst*), 3,8% avec le VBK, 2,6% avec le fonds culturel. Dans la répartition des commanditaires, se détachent les deux principales institutions qui financent l'art en RDA : le conseil de district d'une part et le syndicat avec les entreprises d'autre part. La structuration du champ artistique, nous l'avons dit, doit beaucoup aux différences entre ces deux institutions.

Durant cette période, nous avons eu soin d'étudier les positions plus que les prises de positions (nous ne sommes par exemple pas revenu sur des événements bien étudiés comme le cinquième congrès du VBK de 1964[1029]), les structures économiques, les différents camps (y

[1027] Beth Irwin Lewis, *Art for all ? The collision of modern art and the public in late-nineteenth-century Germany*, Princeton University Press, Princeton, 2003, 447 p.
[1028] AAdK VBK Berlin n°235, Fragebogen an alle Mitglieder der Sektion Malerei/Grafik 1975. Certes Berlin-Est, comme Leipzig ou Dresde, concentre galeries et réseaux de vente, le chiffre serait probablement moins important pour des régions périphériques.
[1029] Lors de ce congrès, Bernhard Heisig, Fritz Cremer et Hermann Raum réclament une plus grande liberté artistique et attaquent le dogmatisme du parti. C'est le seul congrès du VBK dont les actes n'aient pas été

compris le camp antiformaliste souvent négligé) et les marges du monde artistique que constituent les amateurs. Les termes de réalisme et de socialisme continuent d'être utilisés par tous, même si des significations très différentes leur sont prêtées. Le terme de réalisme n'est pas abandonné en ces années 1960 et 1970, son périmètre est désormais très vaste, mais tous ou presque s'en réclament (par conviction ou par calcul, la différence est difficile à faire). L'attachement au réalisme fait l'unité de cette période, marquée par une évolution majeure au sommet de l'Etat, préparée depuis 1965 au moins, le passage de l'ère Ulbricht à l'ère Honecker, qui amène au pouvoir des dirigeants plus jeunes et plus tolérants[1030].

publiés. La retranscription des interventions, conservée par le VBK, a été publiée dans Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Duncker und Humblot, Berlin, 2001, 445 p. (p.410-431).

[1030] Monika Kaiser, *Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker : Funktionsmechanismen der SED-Diktatur in Konfliktsituationen, 1962 bis 1972*, Akademie Verlag, Berlin, 1997, 480 p.

Partie III : L'égalité au temps de la tolérance (de la fin des années 1970 à 1990).

L'écriture de l'histoire des dernières années du régime est-allemand échappe difficilement à la recherche des causes de la révolution de 1989. Elle accord une grande place à l'analyse de l'« immobilisme » et de la « stagnation » du régime et de la société, elle insiste sur le développement des mouvements d'opposition encouragés par la signature des accords d'Helsinki de 1975 (mouvements pour les droits des citoyens, groupes pacifistes, groupes écologiques), groupes qui apparaissent néanmoins peu nombreux et rarement reliés les uns aux autres, condamnés à agir une échelle locale[1031]. Il est difficile de garder à l'esprit l'évidence qu'aucun acteur ne vit les dernières années de la RDA (et que, pour certains, le socialisme n'est pas une cause perdue). Les travaux récents cherchent à comprendre les enjeux des réformes avortées[1032] ou encore les rapports entre les formes d'opposition et les changements sociaux globaux que connaît la RDA à cette époque[1033].

L'histoire de la peinture et des arts graphiques dans ces années s'inscrit mal dans cette perspective. Une vue d'ensemble de la production artistique donne un sentiment de grande tolérance[1034]. L'art de l'ouverture et la diversité, officiellement reconnu en 1971, domine désormais, laissant la peinture figurative libre d'explorer tous les rivages. De 1976 à 1987, Werner Tübke réalise par exemple le panorama de Bad Frankenhausen sur la guerre des paysans de 1525, le projet artistique le plus coûteux de l'histoire de la RDA[1035]. L'expressionnisme est désormais une valeur reconnue, tombe la prudence avec laquelle ce terme est utilisé jusque dans les années 1970. Le patriarche de l'art concret, Hermann Glöckner, se voit confier la commande publique d'une sculpture abstraite en 1984 devant

---

[1031] Konrad H. Jaraush et Martin Sabrow (dir.), *Weg in den Untergang : Der innere Zerfall der DDR*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1999, 280 p. ; Detlef Pollack et Dieter Rink (dir.), *Zwischen Verweigerung und Opposition. Politischer Protest in der DDR, 1970-1989*, Francfort le Main, Campus Verlag, 1997, 366 p.

[1032] Rainer Land et Ralf Possekel avancent la thèse que l'inefficacité des réformes vient de la rencontre manquée entre les réformistes du parti et les militants des mouvements citoyens. Rainer Land et Ralf Possekel, *Fremde Welten. Die gegensätzliche Deutung der DDR durch SED-Reformer und Bürgerbewegung in den 80er Jahren*, Links, Berlin, 1998, 310 p.

[1033] Leonore Ansorg (dir.), *« Das Land ist still – noch ! ». Herrschaftswandel und politische Gegnerschaft in der DDR (1971-1989),* Böhlau, Cologne, 2009, 394 p.

[1034] C'est par exemple ce que veut montrer le catalogue de l'exposition suivante : *Kassandrarufe und Schwanengesänge. Kritische Bilder und Skulpturen aus der späten DDR*, Schloss Capenberg, Kreis Unna, Unna, 2001, 196 p.

[1035] Harald Behrendt, *Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen : zwischen staatlichem Prestigeprojekt und künstlerischem Selbstauftrag*, Ludwig, Kiel, 2006, 422 p.

l'université technique de Dresde[1036]. De nouvelles formes d'activités artistiques se développent : performances (*Aktionskunst*)[1037], installations (*Objektkunst*), art vidéo[1038], art postal (*Mail Art*)[1039]. Cette tolérance se retrouve à tous les niveaux. Pour ne donner qu'un seul exemple, la revue *Bildnerisches Volkschaffen*, destinée aux cercles et à leurs directeurs, publie en 1980 une série d'articles consacrés aux différentes façons de mettre en forme une image et utilise comme exemple des images de Kollwitz, Heckel, Klee, Duchamp et Beuys[1040]. La différence est importante avec la période précédente où les références pour un tel sujet auraient été à coup sûr le réalisme allemand, italien ou mexicain.

La redéfinition de la mission du VBK lors de son huitième congrès de 1988 est emblématique. Le VBK ne promeut plus le réalisme socialiste, mais « l'art dans le socialisme » (*Kunst im Sozialismus*). Citons le nouveau statut du VBK : « l'art dans le socialisme concerne tous les travaux artistiques qui viennent de points de vue très différents et qui expriment par les moyens les plus variés la vision humaniste de l'artiste, ses propres observations, expériences, pensées, sentiments, valeurs et visions du monde. Le VBK encourage particulièrement la création réaliste socialiste, qui se confronte activement avec la réalité et qui incite les travailleurs à devenir plus conscients de leur pensée, de leur sentiment et de leur action en tant que personnalités qui forgent l'histoire »[1041]. Même si la référence au réalisme socialiste ne disparaît pas, le basculement entre les priorités n'en reste pas moins considérable.

Dans cette troisième partie, il ne saurait être question pour nous d'étudier les multiples formes qui surgissent. Il s'agit plutôt de comprendre les significations prêtées à l'égalité et au réalisme dans ce contexte. C'est pourquoi, dans le chapitre 8, nous établirons ce que signifie véritablement la tolérance en art, comment elle modifie l'économie de l'art. Le neuvième chapitre s'intéressera au devenir des formes réalistes, mises au défi par de nouvelles formes.

[1036] Paul Kaiser, « Ordnungsstörende Entfaltungszonen » in *Enge und Vielfalt*, p.139-175 ; Dirk Welich, *Hermann Glöckner. Ein Beitrag zum Konstruktivismus in Sachsen*, thèse de doctorat à l'université technique de Dresde, 2005.

[1037] En RDA où ce type d'art apparaît plus tardivement que dans le reste de l'Europe (de l'Est et de l'Ouest), la distinction n'est pas faite entre happenings et performances, c'est le mot *Aktionskunst* qui est utilisé, que nous traduisons par performance.

[1038] Même si le développement n'a pas été comparable au *Medienkunst* de RFA, il y a tout de même une utilisation par certains artistes de la caméra 8 mm en RDA. Cf. Karin Fritzsche et Claus Löser (dir.), *Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR, 1976-1989. Texte, Bilde, Daten*, Janus Press, Berlin, 1996, 180 p. ; *Grauzone 8 mm. Materialen zum autonomen Künstlerfilm in der DDR*, Museum der Bildenden Künste Leipzig, Dieter Daniels et Jeannette Stoschek (dir.), Hatje Cantz, Ostfildern, 2007, 118 p.

[1039] Franziska Dittert, *Mail-Art in der DDR, eine intermediale Subkultur im Kontext der Avantgarde*, Logos Verlag, Berlin, 2010, 743 p.

[1040] Frank Schulz, « Gestaltugskonzeption des bildenden Künstlers » in *Bildnerisches Volksschaffen*, 1980, n°4 (p.149-155), n°5 (p.186-1193), n°6 (p.226-232).

[1041] *X. Kongress des VBK der DDR. Statut des VBK der DDR. Enwurf*, Berlin, 1988, 32 p.

Dans le dixième chapitre, nous aborderons la question des événements politiques qui se succèdent d'octobre 1989 à la disparition de la RDA en octobre 1990 et leurs retentissements sur la scène artistique.

Pour ces dernières années, notons enfin que les sources disponibles évoluent. Les travaux historiographiques écrits depuis 1990 sur cette période s'appuient souvent sur la parole des témoins, lorsque ce ne sont pas les témoins eux-mêmes qui écrivent leur propre histoire après la chute du mur. À rebours de cette historiographie, nous continuerons à privilégier les sources écrites sur les témoignages. Pour de nombreuses institutions, notamment le VBK, les sources se font souvent moins lacunaires que pour les périodes précédentes, le mouvement de destruction régulier et ordinaire des documents ayant été suspendu par la chute du Mur. Les rapports sont plus volumineux, les statistiques plus précises. Les archives plus nombreuses laissent voir les multiples tractations qui sont à la base de la tolérance, mais aussi les multiples négociations qui entourent les mesures répressives. De plus, des archives d'un type nouveau apparaissent, les requêtes (*Eingaben*), qui existent depuis 1953 mais qui ne sont pleinement utilisées qu'à la fin du régime. Les citoyens pouvaient poser une requête auprès d'une institution et, depuis 1975, l'institution est légalement tenue d'apporter une réponse à la requête. Présentées comme une forme de démocratie, par lesquelles l'Etat se rapproche des citoyens, les requêtes individualisent et atomisent la protestation et marquent la docilité contrainte de la population[1042].

Chapitre 8 : L'économie de la tolérance.

La tolérance, par nature précaire, dépend du bon vouloir de celui qui tolère. Mais telle qu'elle est ici entendue, la tolérance renvoie moins à une qualité des personnes engagées qu'à une façon d'organiser la production artistique et d'appréhender les producteurs, les intermédiaires et les publics. La tolérance est une économie au sens large du terme, où sont imbriquées en permanence les questions politiques, financières, sociales et artistiques. En quoi l'économie de la tolérance diffère-t-elle de celle que nous avons décrite pour le début du régime ?

[1042] Felix Mühlberg, *Bürger, Bitten und Behörden. Geschichte der Eingabe in der DDR*, Karl Dietz, Berlin, 2004, 329 p.

Il y a les invariants. Le principal élément de continuité est la constance dans le financement de l'art. Administrations, organisations de masse et entreprises continuent de dépenser des sommes importantes pour promouvoir et acquérir l'art, alors même que beaucoup d'entre elles connaissent des problèmes budgétaires importants en ces années. Le conseil de district de Halle, avec l'aide du fonds culturel, dépense ainsi pour la création des arts plastiques et des arts appliqués 385 000 marks en 1979, 343 000 en 1980, 765 000 en 1981, 574 000 en 1982, 526 000 en 1983 et 508 000 en 1984[1043]. Les dépenses du combinat de Bitterfeld ne connaissent que des variations relatives : 177 100 marks en 1982, 134 600 en 1983, 155 100 en 1984, 130 500 marks en 1985[1044]. Le commerce de l'art que nous avons vu naître dans les années 1960 continue par ailleurs d'être florissant, grâce au réseau de galeries aux statuts juridiques très divers[1045].

En parallèle de ces éléments de continuité, quatre éléments nouveaux apparaissent à la fin des années 1970 qui bouleversent l'économie de l'art : une inscription plus forte dans le monde de l'art ouest-européen, une nouvelle appréhension du coût de la censure et de la transgression, une nouvelle façon de définir le groupe professionnel des artistes et la place croissante des arts appliqués. Chaque élément pose la question de l'égalité de façon nouvelle.

Le monde de l'art est-allemand et l'Europe de l'Ouest.

L'Europe de l'Ouest, et en particulier la RFA, joue à partir des années 1970 un rôle grandissant dans l'organisation des arts de RDA. En 1986, l'accord culturel entre RDA et RFA est conclu, après de longues tractations entamées en 1972 lors de la signature du traité fondamental[1046] ; il prévoit l'organisation d'expositions communes et les déplacements des artistes. La RDA est également plus présente dans les événements internationaux de l'Ouest. La participation officielle de la RDA à la sixième documenta de Cassel en 1977, entourée de scandales, n'est pas reconduite les années suivantes[1047]. La RDA participe régulièrement à la

[1043] LHASA Rat des Bezirkes Halle n°19285, Fakten zu Lebens- und Schaffenbedingungen (02.10.1984).
[1044] LHASA CKB n°70, Abrechnung der erreichten Ergebnisse in der gesellschaftlichen Auftragspolitik und Sicherung der weiteren Arbeit (18.11.1985).
[1045] Une preuve parmi beaucoup d'autres est le développement à partir de 1977 des enchères annuelles « 100 ausgewählte Grafiken », organisées par le SKH dans les districts les plus actifs. Les catalogues de ces enchères reproduisent les œuvres mises en vente et donnent à voir des images extrêmement différentes les unes des autres.
[1046] Sebastian Lindner, « Ein Verhandlungsmarathon. Das deutsch-deutsche Kulturabkommen » in Bernd Lindner et Rainer Eckert (dir.), *Mauersprünge / Klopfzeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland*, Verlag Faber & Faber, Leipzig, 400 p. (p.55-69).
[1047] L'exposition des six artistes est-allemands est en effet marquée par des manifestations de la part d'anciens Allemands de l'Est, qui protestent contre l'exposition par la documenta de l'art de la dictature est-allemande –

biennale de Venise à partir de 1982. Elle y expose différents peintres, faisant la démonstration de la tolérance qui est censée régner dans le pays[1048]. Il est intéressant d'écouter ce que Peter Pachnicke, fonctionnaire du SKH et responsable du pavillon de la RDA à la biennale en 1988, déclare à propos de la tolérance pendant une conférence du VBK en 1988[1049]. « Nous devons non seulement apprendre à tolérer toutes les formes d'expression, mais nous devons aussi faire en sorte que toute la société leur prête attention – et nous devons nous y confronter avec curiosité et critique ». Le plus étonnant est qu'il implique le parti dans cette entreprise. « Ce contre quoi nous devons nous tourner, nous membres du parti qui dirige notre pays, ce sont les réticences intellectuelles, qui conduisent à dire que les nouveaux moyens d'expression sont suspects d'un point de vue idéologique ou qui à l'inverse condamnent les traditionnels moyens d'expression comme surannés (*gestrig*), dépassés (*überlebt*) et figés (*versteinert*) ». Tout doit être toléré et le parti doit veiller à l'harmonie entre les artistes. De la position de gardien de l'idéologie, le parti se voit maintenant confier la charge d'être le gardien de la tolérance, d'une diversité sans condition, qui trouve son expression la plus complète dans les expositions à l'Ouest.

L'art et les devises.

Il ne faut pas sous-estimer les motivations proprement économiques dans cette ouverture à l'Ouest. L'endettement extérieur est un problème récurrent des dernières années, la RDA devant importer toujours plus et parvenant de moins en moins à exporter. En témoignent les crédits d'un milliard de marks en 1983 et de 950 millions en 1984 que la RDA est obligée de contracter auprès de banques ouest-allemandes avec l'aval du gouvernement

est publié au même moment un livre sur Sieghard Pohl, artiste arrêté puis expulsé en 1965 en RFA. Cf. Edda Pohl, *Die ungehorsamen Maler : über die Unterdrückung unliebsamer bildender Kunst in der DDR 1945-1965*, Verlag Europäische Ideen, Berlin, 1977, 109 p. Un autre scandale concerne la participation de Penck, qui est invité par l'intermédiaire des marchands de Cologne, mais ne participe finalement pas. Il a été dit que les autorités est-allemandes auraient fait pression sur les organisateurs de la documenta pour que l'exposition lui soit interdite, mais on sait aujourd'hui qu'il n'y pas eu de telles pressions. Cf. Gisela Schirmer, *DDR und documenta. Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch*, Reimer, Berlin, 2005, 176 p.

[1048] En 1988 sont exposés des artistes aussi différents que Willi Sitte, Arno Rink, Doris Ziegler, Theodor Rosenhauer, Konrad Knebel, Lothar Böhme, Trakia Wendisch, Steffen Fischer, Norbert Wagenbrett, Angela Hampel et Eberhard Göschel. Cf. Matthias Flügge, « Die Beiträge der DDR zur Biennale Venedig » in Ursula Zeller, *Die deutschen Beiträge zur Biennale von Venedig 1895-2007*, DuMont, Cologne, 2007, 400 p. (p.137-145). L'absence de pavillon pose problème, la RDA est reléguée à la fin des *giardini*. C'est la RFA qui a hérité après 1945 du pavillon *Germania* bâti en 1938.

[1049] AAdK VBK ZV n°5227, Aktivtagung Sozialistischer Realismus (30.06.1988).

Kohl[1050]. La vente d'objets d'art à l'Ouest est l'un des moyens de fortune utilisés pour rééquilibrer une balance commerciale toujours plus déficitaire. Le ministère de la culture espère un chiffre d'affaires de 35 800 000 marks en 1974 et de 50 300 000 marks en 1980[1051].

Le Commerce Etatique de l'Art (SKH) centralise en 1974 la supervision des transactions avec l'Ouest, en collaboration avec une société « privée »[1052]. Pour chaque objet d'art vendu, le SKH garde 85% du prix. Il y a là un ressort important de la tolérance : la nécessité de faire entrer des devises l'emporte sur tout autre considération, les questions idéologiques et/ou esthétiques deviennent ici accessoires.

Les artistes et les transactions à l'Ouest.

Nous avons pu trouver deux témoignages sur la perception par les artistes des transactions avec l'Ouest.

En 1980, Ronald Paris* envoie en effet un rapport au VBK à la suite de sa participation au jury de la biennale des arts graphiques à Fridrikstad à Oslo[1053]. Il a en charge de surveiller les ventes réalisées par les artistes est-allemands. Il se montre très satisfait, « nous avons beaucoup vendu à Fridrikstad ; certains artistes ont vendu jusqu'à 25 fois la même gravure ». Mais il tient à faire part au VBK des tracasseries administratives qui rendent les ventes difficiles. Les lourdeurs bureaucratiques qu'impose le SKH se prêtent en effet mal aux pratiques marchandes. « Nous avons fait mauvaise impression lors des dernières expositions. Le SKH veut déjà recevoir l'argent avant d'organiser les ventes ultérieures. Et c'est seulement une fois l'argent versé qu'il livre avec beaucoup de retard les planches et parfois de façon incomplète. (…) Nous sommes le seul pays à procéder ainsi, à demander un paiement préalable. Devant de telles difficultés, les autres pays deviennent réticents à acheter des œuvres venant de RDA (…). Il y eut à ce sujet de nombreuses frictions avec les Polonais et les Bulgares ». Paris en vient au but de son rapport : « puisque notre objectif principal est de faire rentrer des devises en RDA, j'ai proposé d'ignorer ces contrats afin de ne pas mettre en danger nos transactions ». Un artiste comme Paris est donc très conscient des objectifs

[1050] Manfred Kittel, « Franz Josef Strauss und der Milliardenkredit für die DDR 1983 » in *Deutschland Archiv*, n°40, 2007, p.647-656.
[1051] Les chiffres sont cités dans Christian Saehrendt, *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation. Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der auswärtigen Kulturpolitik der DDR*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2009, 198 p. (p.98).
[1052] Cette société travaille en étroite collaboration avec le ministère de la culture, son fonctionnement juridique est précisément décrit dans : Ulf Bischof, *Die Kunst und Antiquitäten GmbH im Bereich kommerzielle Koordinierung*, De Gruyter Recht, Berlin, 2003, 534 p.
[1053] AAdK VBK ZV n°292, Ronald Paris, « Zusammenfassung des Besuches in Fridrikstad – Oslo zur Grafikbiennale », 26.8.1980.

mercantiles de la présence à l'Ouest et il est même prêt à contourner la législation tatillonne pour mener à terme les transactions, tout en prenant soin d'en référer à l'union des artistes afin de se protéger.

Le second témoignages porte sur les ventes pendant la foire de Bâle en 1986, à laquelle Hartwig Ebersbach*, jouissant d'une grande notoriété depuis *L'Homme en feu I* (fig.87), participe[1054]. Dans le rapport qu'il envoie au VBK, il est impossible de distinguer ce qui est de l'ordre de ses convictions personnelles et ce qui est de l'ordre du conformisme extérieur qui conduit à écrire ce que la direction du VBK a envie de lire. Alors qu'il parvient à vendre ses propres images, Ebersbach se montre très critique face au fonctionnement des ventes dans le monde bourgeois. Il insiste sur le niveau très élevé des prix, « qui exclut une partie des acheteurs potentiels, les classes moyennes ». Il décrit l'irrationalité du marché, dont il voit la preuve dans l'engouement soudain pour les peintures du groupe Cobra (groupe particulièrement important pour son propre travail artistique). « Pendant des années, l'art de Cobra est resté dans l'ombre. Et puis, subitement, de façon inattendue, le marché s'en est emparé et les toiles ont été vendues à des prix incroyables, des prix tellement élevés que les tableaux figurent maintenant dans la presse à côté des voitures de sport ». Les marchands d'art ne sont pas épargnés, la description qui en est faite rappelle celles que l'on trouvait dans les années 1950 ou même dans les années 1920 : les marchands sont certainement guidés par la passion de l'art, mais n'en sont pas moins tenus par les exigences économiques. « La masse des galeristes est obligée de constituer son stock selon les goûts de chacun, elle est contrainte de prendre en compte différents intérêts. Mais le problème du profit (*Gewinn*) fait écran à tout rapport à l'art ». La vente à l'Ouest peut renforcer la défiance des artistes face à l'économie de l'art capitaliste.

La collection Ludwig dans la vie artistique est-allemande.

Les collectionneurs ouest-européens montrent un intérêt croissant pour l'art d'Europe de l'Est, en particulier après « l'exposition des bulldozers » à Moscou en 1974[1055]. Parmi les nouveaux acheteurs ouest-européens, l'un d'eux occupe en RDA une place particulière, Peter Ludwig (1925-1996). Lors d'une réunion en 1986, le VBK de Karl-Marx-Stadt fait la liste des

[1054] AAdK VBK ZV n°291, Reisebericht von Hartwig Ebersbach : Kunstmesse « Art 86 » in Basel (1986).
[1055] En septembre 1974, des artistes moscovites exposent sur un terrain libre de Moscou. Devant cette exposition libre en plein-air, les autorités envoient des bulldozers pour détruire les œuvres.

principaux problèmes rencontrés par les artistes de la ville et place parmi les problèmes prioritaires : « ne pas être représenté au musée Ludwig d'Oberhausen »[1056].

Ce patron d'une industrie de chocolat de Cologne investit de grandes sommes dans l'art est-allemand à partir de 1976 – son activité de collectionneur n'est pas sans lien avec ses intérêts industriels, les transactions artistiques accompagnent la signature de contrats économiques autour de l'exportation en RDA de chocolat[1057]. Ludwig se montre très protocolaire dans ses achats d'art, il commence en 1976 par contacter les instances officielles, le ministère de la culture, le VBK et la Galerie des Nouveaux Maîtres de Dresde. Il se plie aux multiples contraintes administratives qui entourent le passage d'une œuvre d'art de RDA en RFA. Ses achats portent alors sur les artistes consacrés et ne s'aventurent guère vers des artistes moins connus, comme le montre l'immense collection qu'il entrepose à Oberhausen, où il fonde un « Institut Ludwig pour l'art en RDA » en 1983[1058]. L'université de Leipzig lui accorde en 1983 un doctorat *honoris causa*.

En rejoignant la collection Ludwig, les œuvres de RDA sont inscrites dans un tout autre contexte que le contexte socialiste. L'ensemble de la collection comporte aussi bien les peintures de Picasso que les sculptures d'Arno Breker, l'art contemporain ouest-allemand que l'art contemporain nord-américain (sans oublier la part importante des sculptures antiques grecques). La richesse de Ludwig lui permet de réunir des œuvres aussi radicalement différentes dans leur forme et dans leur politique. La collection est construite autour d'une idée de l'art placé au-dessus de toute idéologie et de toute politique. En d'autres termes, elle incarne l'aptitude de l'argent à ôter à toute image sa potentialité politique pour n'en retenir que la valeur artistique qui se confond plus que jamais avec sa valeur économique.

Dans les archives du VBK, la principale question abordée à propos de la collection Ludwig est la division qu'elle entraîne au sein du groupe des artistes, entre ceux qui en font partie et ceux qui n'en font pas partie. Dans une réunion du VBK de Leipzig en 1986[1059], à la suite d'une évocation de la collection Ludwig, on peut lire la remarque suivante : « ne pas être présent dans les expositions de l'Ouest conduit à ne pas être présent dans nos musées. Il devient de plus en plus évident que nos critères d'évaluation de l'art sont déterminés uniquement par l'Ouest ».

[1056] StA Chemnitz, VBK Karl-Marx-Stadt n°10, Bezirskvorstand Tagung, Die Situation der bildenden und angewandten Kunst in der Bezirksstadt (16.08.1986).
[1057] Les renseignements suivants viennent de la thèse en cours de Boris Pofalla à l'université libre de Berlin.
[1058] *Durchblick*, Bernhard Mensch (dir.), Städtische Galerie Schloss Oberhausen, Staatlische Kunsthalle Berlin, Ludwig-Institut für Kunst der DDR, Oberhausen, 1984, 260 p. Avant 1976, Ludwig a acheté des œuvres d'A. R. Penck et d'Altenbourg, qu'il ne mêle pas à sa collection d'art de RDA.
[1059] StA Leipzig VBK Leipzig n°014, Zum Bericht März bis Mai 1986 (23.5.1986).

Une concurrence accrue entre les artistes est-allemands.

La fracture est en effet importante entre les artistes qui vendent à l'Ouest et ceux qui restent confinés dans les circuits économiques est-allemands et est-européens. Les artistes concernés par les ventes à l'étranger du SKH sont au nombre de 233 en 1978 et de 325 en 1982, sur les 1 500 peintres qui appartiennent au VBK à l'époque[1060]. Ce n'est donc ni une poignée de privilégiés ni la totalité des artistes qui sont en lien avec l'Ouest, mais une importante minorité. Les bénéfices qui découlent de ces ventes sont immédiatement perceptibles. Elles facilitent les déplacements à l'Ouest et elles permettent de détenir de la monnaie ouest-allemande. L'artiste perçoit 15% de la vente, ce qui est versé sur deux comptes, un compte ouest-allemand (destiné aux prochains déplacements à l'Ouest) et un compte est-allemand.

La vente à l'Ouest exacerbe également la concurrence entre ceux qui se trouvent engagés dans les transactions. L'affrontement en 1984 entre deux artistes, Willi Sitte et Eberhard Göschel, en donne un exemple. Le premier est alors président du VBK et l'un des principaux interlocuteurs et clients de Ludwig ; le second est membre du VBK à Dresde, connu pour ses peintures informelles de grand format. L'affaire en 1984 porte sur une sculpture en terracotta dont Göschel a reçu commande de la part d'une banque ouest-allemande, la Banque de Dresde, installée à Francfort-sur-le-Main. L'œuvre est destinée à être placée dans le hall d'un bâtiment bancaire à Fürth. Le directeur de la banque ouest-allemande, Herr von Loeffelholz, apparemment très soucieux de légalité, demande au VBK comment établir le contrat. Willi Sitte répond que la commande ne pourra avoir lieu et il affirme que Göschel est incapable d'y répondre[1061]. « Il s'est placé consciemment à la périphérie de notre monde artistique. Ses conceptions artistiques s'orientent vers certaines directions stylistiques du marché de l'art capitaliste ». Sitte demande pourquoi la banque n'a pas recours à un artiste ouest-allemand. Il soupçonne des arrière-pensées politiques, « qui veulent faire un affront à la culture socialiste et à la politique artistique de la RDA ». Göschel, à qui la banque de Francfort-sur-le-Main transmet la réponse assassine de Sitte, envoie à ce dernier une lettre indignée[1062]. Il rappelle qu'il a fait une œuvre similaire à Dresde, dans une salle de l'institut pour la formation des enseignants et éducateurs et qu'elle a été acceptée. « Comment vous

[1060] Beatrice Vierneisel, « Ein Versuch das Auftragswesen der DDR auf dem Gebiet der bildenden Kunst zu erhellen » in Monica Geyler (dir.), *Volks Eigene Bilder, Kunstbesitz der Parteien und Massenorganisationen der DDR*, Metropol, Berlin, 1999, 248 p. (p.137-156 ; ici p.152).
[1061] AAdK VBK Dresden n°21, Willi Sitte an Herr von Loeffelholz (10.08.1984).
[1062] Ibid., Eberhard Göschel an Willi Sitte (13.10.1984).

permettez-vous de me rabaisser ainsi devant un citoyen de RFA, moi qui suis citoyen de RDA et membre du VBK qui ai été plusieurs fois reconnu à différentes occasions ? Plutôt que de conseiller Herr von Loeffelholz de se tourner vers des jeunes artistes de RFA, ne faudrait-il pas plutôt conseiller à Peter Ludwig de transformer son musée de la RDA en musée de la RFA ? ». Göschel n'hésite pas à attaquer de front le président du VBK, lui rappelant sa situation dans les années 1950. « Quand j'étudiais chez Bergander et Bondzin, vos tableaux étaient refusés par les jurys. N'étiez-vous pas alors à cette périphérie, où vous voulez maintenant m'installer ? Et cette périphérie n'est même pas le lieu d'expériences artistiques et sociales, mais le domaine où se tient ce qui est à peine toléré. Et selon le président du VBK, qu'est-ce que le centre, où se trouve-t-il ? Selon toute apparence vous voulez déterminer quel art convient à la société. Par le simple fait que j'ai une opinion sur la peinture différente de la vôtre, je me vois interdit d'exercer mon travail. Mon amitié avec les artistes qui ont quitté la RDA et que je n'ai pas suivi a-t-elle joué en ma défaveur ? Mon travail avec A. R. Penck a-t-il été rédhibitoire ? Votre position sociale dans notre pays socialiste est en contradiction avec celle de beaucoup de nos collègues qui ne sont pas moins doués, mais qui doivent gagner leur vie par d'autres moyens et dont le revenu leur permet à peine d'acquérir le matériel de travail ». Göschel cherche même à mobiliser l'appareil du VBK contre Sitte, faisant circuler à Dresde le courrier à la banque comme preuve de son infamie[1063]. La direction locale du VBK à Dresde cherche naturellement à apaiser le conflit. La direction du parti à Dresde se tient informée de cette affaire, sans intervenir[1064]. La commande n'a finalement pas lieu. L'affaire, en montrant un conflit entre un artiste établi et un artiste moins puissant, mais qui refuse d'être placé à la périphérie et qui sait mobiliser des ressources pour faire appel, illustre les tensions autour de l'accès aux ressources ouest-allemandes.

Tolérance et migrations.

L'Europe de l'Ouest est aussi le lieu des migrations des artistes. Cette dernière période s'ouvre avec l'expulsion du chanteur Wolf Biermann en novembre 1976 ; alors qu'il était en déplacement à Cologne, Biermann est déchu de sa nationalité est-allemande et empêché de revenir en RDA. L'expulsion de Biermann donne lieu à une mobilisation qui scinde le monde

[1063] Ibid., Aktennotiz über ein Gespräch mit dem Verbandsmitglied Eberhard Göschel am 30.11.1984.
[1064] HStA Dresden, SED Bezirksleitung Dresden IV/E.2.9.02/576, Aktennotiz über eine Beratung am 13.11.84 zum Problem der Ablehnung eines durch Dienstellen der BRD beabsichtigen Auftrages an Herrn Eberhard Göschel.

intellectuel et artistique, entre ceux qui signent la pétition de soutien à Biermann et ceux qui signent celle de soutien au parti[1065].

La question des migrations des artistes est-allemands a été posée lors d'une exposition tout à fait particulière. À peine le mur est-il tombé, que le musée de Dresde décide de rendre hommage à ceux qui ont quitté la RDA dans une exposition intitulée *Ausgebürgert*. L'exposition est préparée en quelques semaines et ouvre en octobre 1990[1066]. Elle est organisée par Werner Schmidt, chantre du modernisme et indétrônable directeur du cabinet des estampes de Dresde de 1959 à 1990. L'exposition cherche à recenser les personnes qui ont quitté la RDA de 1949 à 1989 et dresse la liste de 660 noms, des plus célèbres (comme Gerhard Richter ou Georg Baselitz) aux plus obscurs. L'immense majorité sont partis en RFA, qui offre aux citoyens de la RDA la citoyenneté ouest-allemande. L'exposition se veut un document à charge contre le régime politique qui aurait privé le pays de ses forces créatrices – le catalogue contient également une chronologie édifiante des actes de censure.

Pour avancer dans la compréhension des migrations, il convient de distinguer les conditions de départ : certains ont fuit la RDA (ils sont appelés *republiksflüchtig*), alors que d'autres ont été expulsés (parfois après une arrestation, parfois au cours d'un déplacement à l'Ouest comme dans le cas de Biermann). Se pose également la question du rapport entre les artistes et le reste de la population ; les artistes sont-ils davantage partis que leurs contemporains ? Pour les premières années du régime, nous n'avons pas pu trouver de chiffres. Les départs liés aux campagnes antiformalistes du début des années 1950 et les allers-retours entre RFA et RDA avant la construction du mur en 1961 se laissent en effet difficilement appréhender quantitativement[1067]. Dans le vaste mouvement de migrations de 1949 à 1961, parmi les 2 millions de personnes qui quittent la RDA pour la RFA et les 300000 personnes qui font le chemin inverse de la RFA vers la RDA (ces chiffres sont eux-mêmes sujets à controverse), nous ignorons la proportion d'artistes par rapport aux autres groupes professionnels et notamment aux autres segments de l'*Intelligenz*. Le marchand d'art

[1065] Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg NL Willi Sitte, brouillon d'une lettre à *Neues Deutschland*, 06.12.1976. Sitte dit avoir pris ses distances par rapport à Biermann dès 1970. « Biermann est pour moi l'une des personnes les plus intolérantes et arrogantes, que j'ai pu rencontrer. Il se voit comme le plus grand, comme le messie d'un nouveau socialisme qu'il ne définit jamais . Selon lui, tous ceux qui agissent avec le régime sont des lèche-bottes (*Arschkriecher und Speichellecker*) ». Dans l'exercice de défense de l'Etat est-allemand, Sitte finit par dire que Biermann s'est transformé lui-même en « instrument de l'ennemi ».

[1066] *Ausgebürgert. Künstler aus der DDR und aus dem sowjetischen Sektor Berlins, 1949-1989*, Werner Schmidt (dir.), Albertinum Dresde, Argon, Berlin, 1990, 205 p.

[1067] À partir de l'étude du monde industriel, des travaux d'histoire sociale ont montré la rupture qu'introduit la construction du mur dans les stratégies de promotion des ouvriers et des ingénieurs. Cf. Christoph Vietzke, *Konfrontation und Kooperation : Funktionäre und Arbeiter in Grossbetrieben der DDR vor und nach dem Mauerbau*, Klartext, Essen, 2008, 280 p.

Johannes Kühl lors de ses rencontres avec des officiers de la Stasi parle de la question des migrations en 1963. « À propos des fuites à l'Ouest, Kühl déclare que nos artistes savent pertinemment que dans n'importe quel cas leur existence est incroyablement plus sûre en RDA qu'en Allemagne de l'Ouest. C'est pour cette raison qu'il y a, selon lui, aussi peu de fuites dans le milieu artistique »[1068]. Johannes Kühl tient-il ses propos parce qu'il fait face à des officiers de la Stasi ? Ou les conditions de création sont-elles véritablement perçues par beaucoup comme meilleures à l'Est ?

Les archives permettent de quantifier le phénomène des départs à partir de la fin des années 1960. Dans le district de Francfort par exemple, de 1967 à 1990, chaque mois, une fiche est remplie avec le nombre exact de membres[1069]. En consultant l'ensemble de ces 276 fiches mensuelles, nous avons pu suivre le rythme des migrations. Le nombre de membres du VBK dans ce district passe de 47 en 1969 à 134 en 1989. En retranchant les départs pour cause de déménagement à l'intérieur de la RDA ou de décès, nous obtenons les chiffres suivants pour les départs en RFA : un départ en 1970, deux en 1978, un en 1979, deux en 1980, sept en 1984, cinq en 1985 et deux en 1989. D'après ces chiffres, la dernière décennie représente bien une rupture, le nombre de départs s'accélérant à partir de 1978. D'autre part, les départs sont chronologiquement rapprochés, en 1978-80 et en 1984-85, laissant supposer des effets d'entraînement, les départs des uns provoquant les départs des autres. En 1984, Gerhard Kettner rédige un rapport sur « les caractéristiques de l'installation des artistes plasticiens en RFA » à destination de la Stasi (il est normal qu'un sujet aussi délicat émerge principalement dans les archives de la Stasi)[1070]. D'après lui, Hambourg et Berlin-Ouest seraient les deux seules destinations des artistes de Dresde (il parle de points de concentration – *Konzentrationspunkte*).

Les causes du départ sont nombreuses et multiples : expulsions, départs encouragés par les autorités qui souhaitent se débarrasser des artistes les plus remuants, recherche de meilleures conditions de travail ailleurs ou fuite pour des raisons politiques (la frontière entre départ volontaire et départ forcé est parfois difficile à tracer). Chaque migration s'inscrit dans une trajectoire et une histoire personnelle. Prenons le cas de Karl Hermann Röhricht, que nous avons rencontré dans deux sources : d'une part une requête qu'il envoie à la présidence du

[1068] BStU Dresden Archivierter IM Vorgang n°6316/90, 1.Kontaktgespräch mit dem Johannes Kühl (07.02.1963).
[1069] AAdK VBK Frankfurt n°15, Berichtsbogen (1967-1990).
[1070] BStU Dresden Archivierte GMS Akte n°659/90, Zu Aspekten der Übersiedlung bildender Künstler nach Westberlin und der BRD (26.05.1984).

VBK en 1977[1071] et d'autre part un entretien qu'il fait avec la radio de RDA après son départ en RFA en 1984[1072]. Röhricht est né en 1928 à Leipzig. Il y commence une carrière artistique dans l'après-guerre, il part en 1952 à Berlin-Ouest pour rejoindre Karl Hofer et pour fuir les campagnes antiformalistes, dit-il à la radio en 1984. Il revient à Leipzig en 1960, « j'étais alors un peintre jeune et pauvre, qui n'avait pas le droit de participer au miracle économique » de RFA. Il dit très volontiers que la RDA lui a apporté une richesse matérielle (il possède deux maisons) et des possibilités de création inespérées (de nombreux musées ont acheté ses œuvres). Dans sa requête de 1977, il commence par remercier le VBK et affirme que la situation matérielle des artistes en général ne cesse de s'améliorer. Mais l'objet de sa requête est de faire connaître la « guerre des nerfs » que mène contre lui une institution qu'il ne cite pas, mais où chacun reconnaît la Stasi avec ses méthodes de destruction (*Zersetzung*). Il raconte les cambriolages, la disparition inexpliquée d'objets (lettres, factures, relevés de compte), l'ouverture des pots de couleur qui laisse sécher la peinture, la livraison d'un cercueil, le mélange de sucre dans l'essence de la voiture, la section des freins de la voiture, l'égorgement du chien[1073]. « Tout ce que je vois dans ces incidents, c'est une hostilité à l'art » ; par cette remarque, Röhricht retourne contre le régime socialiste l'un des reproches adressés au régime capitaliste, son hostilité à l'art (*Kunstfeindlichkeit*). Face à de telles exactions, la présidence du VBK s'adresse à l'instance juridique la plus haute de RDA (*Generalstaatsanwalt der DDR*) pour présenter le cas de Röhricht. « Les incidents décrits par K. H. Röhricht sont totalement inconciliables avec l'attitude du parti et de l'Etat face à l'*Intelligenz* artistique et avec les fondements constitutionnels pour les droits et la protection des citoyens ». Le recours juridique face à la Stasi est voué à l'échec. Devant la répression incessante, Röhricht fait une demande de départ en 1981, qui est finalement acceptée en 1984. La solution à la situation inextricable est donc le départ qui apparaît en conséquence comme une pièce essentielle dans l'économie de la tolérance. L'exemple de Röhricht montre également que dans la RDA des années 1980 tolérance et répression coexistent et invite à interroger les mécanismes de censure.

[1071] AAdK VBK ZV n°181, Karl Hermann Roehricht an Willi Sitte, (08.10.1977).
[1072] AAdK VBK ZV n°28, Staatliches Komitee für Rundfunk : « Karl Hermann Röhricht über die Gründe seiner Ausreise » 06 .08.1984, 19.00 Uhr.
[1073] Comme nous n'avons pas pu avoir accès au dossier de Röhricht à la Stasi, nous ne savons pas pourquoi la Stasi engage une procédure de répression contre lui. Mais le décalage entre la violence de la répression et le profil de cet artiste (qui n'est pas connu pour ses liens avec les cercles dissidents et dont la peinture paraît bien inoffensive) pose problème. Il est possible que Röhricht ait refusé d'être informateur de la Stasi et soit alors passé au statut de collaborateur potentiel à celui de suspect, puis d'ennemi.

Les gains de la tolérance.

En marginalisant certains acteurs, la censure n'a cessé de jouer un rôle majeur dans la structuration du monde artistique est-allemand. Mais à partir des années 1970, elle fait l'objet d'une nouvelle évaluation. Nous voulons ici montrer que, parmi ceux qui exercent la censure, s'impose progressivement l'idée que la censure a un coût, coût qui peut excéder les bénéfices de la tolérance. Cette évolution concerne inégalement les différents acteurs, les officiers de la Stasi, nous venons de le voir, restent par exemple étrangers à ces calculs ; d'autres, comme les fonctionnaires des conseils de district et du syndicat et même parfois des cadres du parti sont mieux disposés à envisager les gains de la tolérance. Les victimes potentielles de la censure, quant à elles, savent également juger le coût de la transgression et apprennent la prudence et la modération. Les deux évolutions ne se font pas sans heurts, ce sont des ajustements progressifs et précaires, souvent contrariés par plusieurs décennies de méfiance réciproque. Un tel changement n'est pas décidé au niveau central ; les dirigeants de l'Etat et du parti ne donnent à cette époque pas d'indication, ils se contentent d'abandonner les déclarations tonitruantes et les appels à la fermeté dont Walter Ulbricht était coutumier. C'est donc un processus qui a lieu à des rythmes différents selon les districts et les acteurs en place que nous voulons ici décrire.

Le coût de la censure.

Considérons tout d'abord ceux qui sont amenés à exercer la censure : fermeture d'exposition, répression contre les artistes, marginalisation et déclassement. Afin de saisir les mécanismes concrets de la censure, nous présenterons deux études de cas : l'annulation de l'exposition Tangente en 1977 et la fermeture de la galerie Clara Mosch en 1982.

Faut-il interdire l'exposition Tangente ?

Tangente est le nom d'une exposition qui devait avoir lieu à Leipzig en octobre 1977 et qui devait présenter des peintures et des sculptures, ainsi que des performances, des spectacles de danse, des concerts et des lectures de poèmes[1074]. Le dossier constitué par le

[1074] Karin Plessing, Jürgen Schäfer, Frieder Heinze, Lutz Dammbeck, Gregor T. Schade, Hans-Heindrick Grimmling et Günter Huniat sont les commissaires de l'exposition.

VBK tout au long de l'année 1977 autour de ce projet avorté permet de comprendre le déroulement concret d'une interdiction.

En mars 1977, le conseil de district fait connaître au VBK ses inquiétudes sur le « contenu idéologique » de l'exposition, ainsi que sur la « maturité artistique » des peintres présents[1075]. L'exposition doit se tenir en même temps que l'exposition de district des jeunes artistes ; le fonctionnaire de conseil de district craint que Tangente n'apparaisse comme le pendant dissident et provocateur de cette exposition. Le conseil de district veut se prémunir d'une éventuelle réaction négative de la part du parti. « Nous voulons pouvoir donner un jugement conforme au parti (*ein entsprechendes klares parteimässiges Urteil*) ». Le VBK répond en mai 1977 en réaffirmant la validité du projet[1076]. L'exposition donne la preuve de la réalisation de ce qui a été proclamé lors du neuvième congrès du parti sur la promotion de la jeunesse. Le même jour, les dirigeants du VBK reçoivent les commissaires de Tangente scandalisés que le projet soit mis en doute[1077]. Ils rappellent que le projet a déjà été approuvé, que toutes les administrations de Leipzig ont été prévenues en bonne et due forme et que le conseil de district et le conseil de la ville ont donné 6 000 marks pour son organisation. « Le collègue Grimmling demande si on peut encore compter sur les tampons et les signatures. Est ce que ça vaut encore la peine d'aller les chercher ? ». Cette mise au point ne suffit de toute évidence pas à calmer les inquiétudes. En juin, la direction du VBK, tout en confirmant que l'exposition aura bien lieu, demande à « avoir plus de précisions sur le contenu et les thèmes avant la fin du mois d'août »[1078]. Le lendemain de cette réunion, le président de la section de Leipzig du VBK écrit à nouveau au conseil de district pour prévenir toute censure[1079]. « La préparation de l'exposition est si bien avancée que nous ne pouvons plus ni l'annuler ni en changer le fond ». Il assure que l'exposition sera encadrée par d'autres membres du VBK. « Nous essayons d'obtenir le hall de l'école des beaux-arts pour l'exposition, le caractère expérimental conviendra mieux là-bas ». Cette remarque laisse entendre qu'il y a des espaces circonscrits, comme les écoles des beaux-arts, dans lesquels certaines activités artistiques sont autorisées ; il y a des lieux qui désamorcent toute portée subversive de l'art. Le VBK rappelle enfin que les artistes en question étaient présents lors de la dernière exposition nationale de Dresde, ce qui sous-entend qu'il serait malhabile de maltraiter des artistes que le jury d'un événement aussi important a acceptés. Toutefois, en juillet, le groupe de travail Tangente

[1075] StA Leipzig VBK Leipzig n°08, Rat des Bezirkes Leipzig an Genosse Frank Ruddigkeit (28.03.1977).
[1076] Ibid., ein nochmaliger (notwendiger) Nachtrag zur Konzeption des Ausstellungvorhabens Tangente (31.5.77).
[1077] Ibid., Protokoll über die Beratung zum Ausstellungsvorhaben Tangente am 31.5.1977.
[1078] Ibid., Protokoll der Beratung über die Ausstellung Tangente am 08.06.1977.
[1079] Ibid., Frank Ruddigkeit an Werner Wolf du 9.6.1977.

annonce qu'il abandonne le projet[1080]. « La discussion du 8 juillet avec la direction du VBK et le conseil de district, où ce qui avait été prévu et discuté a été remis en question, nous a conduit à trancher. Cette méfiance manifeste un désintérêt pour nos activités et un mépris pour notre travail artistique. Cette façon de s'adresser aux jeunes artistes ne correspond à la ligne de la politique culturelle de notre Etat ».

C'est donc l'anticipation d'une interdiction par le parti qui amène conseil de district, conseil de la ville et direction du VBK à intervenir et à ouvrir la possibilité d'une annulation, éventualité finalement concrétisée. Le parti lui-même ne semble pas être intervenu, du moins il n'apparaît pas dans les archives et il n'est présent dans aucune des réunions. Le cas de la fermeture de l'exposition Tangente témoigne également de la place particulière des directions du VBK. Intermédiaire entre le parti et le groupe professionnel des artistes, le VBK veut prévenir la censure et pèse les désavantages d'une fermeture, mais il est finalement obligé d'endosser le rôle de censeur. Ceux qui travaillent dans les directions du VBK sont ceux qui doivent composer avec les limites de la dictature, ceux qui à la fois subissent et exercent la dictature. Ce qui explique l'attitude ambivalente des artistes face aux directions du VBK, qu'ils sollicitent mais dans lesquels ils voient souvent les artisans de la censure.

Faut-il fermer la galerie Clara Mosch ?

Clara Mosch est le nom d'une galerie à Karl-Marx-Stadt, ouverte en 1977 et fermée en 1982. Le nom est l'acronyme des fondateurs, tous membres du VBK, Carl Friedrich Claus (CLA), Thomas Ranft (RA), Michael Morgner (MO) et Gregor-Torsten Schade (SCH), groupe que rejoint l'épouse de Thomas Ranft, Dagmar Ranft-Schinke. Jusqu'à présent l'histoire de la galerie a été écrite à partir de deux sources : le dossier de la Stasi et les souvenirs des artistes[1081]. Or il y a un grand intérêt à lire les sources d'autres institutions, VBK, parti et conseil de district.

La galerie n'est pas une galerie privée, mais une galerie du Kulturbund. En 1977, le parti autorise son ouverture, événement auquel assistent le fonctionnaire du conseil du district chargé de la culture et le vice-président du VBK de Karl-Marx-Stadt[1082]. Le seul point négatif noté dans la courte notice rédigée par le parti à propos de cette ouverture est la présence de deux journalistes ouest-allemands. Les artistes se lancent dans un programme d'activités

[1080] Ibid., Arbeitskollektiv Tangente an den VBK Bezirksvorstand Leipzig (19.07.1977).
[1081] Les deux sources sont publiées dans : Gunar Barthel (dir.), *Clara Mosch : 1977-1982, Werke und Dokumente*, Galerie Gunar Barthel, Berlin, Galerie Oben, Chemnitz, 1997, 138 p.
[1082] StA Chemnitz SED Bezirksleitung Karl-Marx-Stadt n°IV/D-2/9.02/508, Information zur Ausstellungseröffnung Clara Mosch am 30.05.1977.

artistiques insolites : expositions d'œuvres graphiques abstraites, impressions d'art postal vendues au public, performances et événements divers (comme un match de football en 1980 entre le groupe Clara Mosch et des artistes amis de Leipzig, qui prennent pour l'occasion le nom d'« art breakers », parmi lesquels nous trouvons la plupart des organisateurs de Tangente). C'est un esprit d'humour et d'expérimentation qui prédomine, sans attaque, directe ou indirecte, contre le régime. Ce qui est néanmoins suffisant pour attirer l'attention de la Stasi, d'autant plus que la galerie établit des contacts commerciaux non-déclarés avec l'Ouest, par l'intermédiaire de la représentation permanente de la RFA à Berlin-Est. La Stasi lance l'opération « Made » (*Operativer Vorgang « Made »),* qui concerne la galerie Clara Mosch, mais aussi le club de l'*Intelligenz* Pablo Neruda et la coopérative de vente de Karl-Marx-Stadt (dont le dirigeant est renvoyé). La principale mesure, relativement modérée par rapport à ce dont est capable la Stasi, consiste à faire circuler des rumeurs, afin d'attiser la rivalité au sein des artistes de Karl-Marx-Stadt et également entre artistes de Karl-Marx-Stadt et artistes de Leipzig.

La question de la fermeture de la galerie se pose donc rapidement. Or les fonctionnaires locaux se montrent hésitants, tant au sein du VBK et du conseil de district qu'au sein du parti. La demande de censure vient en réalité du sommet du VBK, de Willi Sitte en personne. En 1979, il interpelle violemment le premier secrétaire du parti à Karl-Marx-Stadt et l'enjoint à la fermeté[1083]. « Ce que Morgner, Ranft et Schinke font, on n'a pas besoin de cinq ans d'études pour le faire. Ils ne font que reprendre des expérimentations qui sont depuis longtemps dépassées à l'Ouest, c'est l'art qui a duré de la phase finale du fascisme jusqu'à l'Etat bourgeois de l'après-guerre et qui a conduit à la destruction de l'art. Devant ce genre d'art, il ne faut montrer aucune tolérance ! Il faut garder la ligne du parti. Arrêtez de les ménager ! ». On lit dans ces lignes la violence du rejet de ces nouvelles formes d'art chez des artistes comme Sitte, qui y voient tout bonnement la mort de l'art. Mais on lit aussi que le parti a jusqu'alors « ménagé », du moins épargné, la galerie.

Au début de l'année 1982, le secrétaire du parti chargé de la culture écrit au premier secrétaire du parti de Karl-Marx-Stadt afin de prendre la défense de la galerie[1084]. « En accord avec le camarade Ragwitz, et avec les camarades Schmölling et Überfuhr du secrétariat pour la direction de la ville au conseil de district, nous estimons que le groupe d'artistes doit garder une tribune sous la forme d'une galerie publique, dirigée par le Kulturbund. Cette tribune sert

[1083] StA Chemnitz SED Bezirksleitung Karl-Marx-Stadt n°IV/D-2/9.02/509, Niederschrift zum Gespräch des 1.Sekretäre der SED Bezirksleitung Karl-Marx-Stadt mit dem Präsidenten des VBK, Willi Sitte (08.11.1979).
[1084] Ibid., Sekretär für Wissenschaft, Volksbildung und Kultur an 1.Sekretär : Einschätzung über den Ablauf der Veranstaltung anlässlich 5 Jahre Galerie Clara Mosch, Adelsberg (26.05.1982).

à l'accord public (*öffentliche Verständigung*) ». Pourquoi prennent-ils de telles positions ? Il n'est pas certain que les activités de la galerie leur importent véritablement, il est plus probable qu'ils estiment que la censure ne serait pas un calcul judicieux. La répression risque d'envenimer la situation, de radicaliser les artistes et de transformer l'esprit de libération qui gouverne la galerie en esprit de haine contre la RDA. En d'autres termes, il est possible qu'ils cherchent à éviter le passage à la dissidence, à savoir le passage d'une forme de politique (l'esprit de liberté et d'expérimentation) à une autre forme de politique (l'opposition organisée au régime)[1085]. Quelles que soient les motivations véritables de ceux qui rédigent ce courrier, il est intéressant de lire que ce sont des personnes au sein du SED qui essayent d'éviter que le couperet de la censure ne tombe.

Néanmoins, face aux mesures vexatoires de la Stasi, les cinq artistes mettent fin à la galerie en novembre 1982. Mais les artistes sont dès lors choyés par les administrations. Les mêmes membres du parti continuent d'écrire des rapports favorables à leur propos, comme cette « note à propos de la commercialisation des produits de l'art postal » de décembre 1982[1086]. L'art postal est présenté comme « une contribution à l'entente entre les peuples qui touche l'ensemble de la population. Les positions humanistes empêchent la réappropriation de cet art à des buts impérialistes et rendent impossible son détournement (véhicule d'idéaux d'opposition, conception d'art pluraliste, organisation de groupes factieux) ». Les cinq artistes reçoivent par ailleurs de nombreuses commandes de la part du parti, du conseil de district et du syndicat (y compris pour leurs performances – fig.168). Enfin leurs créations sont retenues par le jury de l'exposition nationale de 1982, quelques mois avant la dissolution de la galerie[1087]. Tout laisse penser que les institutions ont voulu se montrer conciliantes et prévenantes à l'égard de ces artistes.

Le coût de la subversion.

Considérons maintenant ceux qui sont victimes de la répression. Si nous relisons les cas de l'exposition Tangente et de la galerie Clara Mosch du point de vue de ceux qui font

[1085] Dans d'autres villes et pour d'autres groupes, il a été montré que c'est bien la répression qui politise des mouvements indépendants et qui les pousse vers la dissidence. Thomas Klein le montre dans son étude sur l'évolution des mouvements pacifiques berlinois dans les années 1980. Thomas Klein, *« Frieden und Gerechtigkeit ! ». Die Politisierung der Unabhängigen Friedensbewegung in Ost-Berlin während der 80er Jahre*, Böhlau, Cologne, 2007, 548 p.

[1086] StA Chemnitz SED Bezirksleitung Karl-Marx-Stadt n°IV/E-2/9.02/480, Notiz zum Vertrieb von Mail-Art-Erzeugnissen (17.12.1982).

[1087] Ibid., Information über die Situation im Bezirksverband VBK Karl-Marx-Stadt vor der IX. DKA (03.08.1982).

l'objet de la censure, plusieurs points apparaissent. Tous se montrent respectueux de la légalité et suivent les règles administratives et juridiques (les organisateurs de Tangente en font appel contre leurs censeurs). Ils connaissent par ailleurs parfaitement le langage officiel et savent l'utiliser pour défendre leurs intérêts (par exemple lorsque les organisateurs de Tangente font référence à la rhétorique de l'Etat socialiste en faveur de la jeunesse). Il s'agit donc d'une transgression mesurée. Ce point est confirmé lorsque l'on examine les rapports qu'entretiennent les artistes tangents avec les milieux dits « asociaux ».

La constitution d'une bohème : la rencontre des artistes et des asociaux.

L'existence de modes de vie parallèles et asociaux est un phénomène constant de l'histoire de la RDA. Les années 1950 ont connu les blousons noirs (*Halbstarken*, aussi appelés par la surveillance policière *rowdys*)[1088], les années 1960 la culture beat et les années 1970 les hippies[1089]. L'occupation de l'espace public, le port de vêtements excentriques et l'esprit de rébellion sont immédiatement criminalisés (rappelons qu'« asocial » est d'abord une catégorie juridique en RDA[1090]). Dans chacune de ces cultures qualifiées de jeunes (nous reviendrons sur les problèmes soulevés par ce qualificatif), les groupes se construisent dans l'affrontement avec les autorités, qui mènent une double action de punir et d'inclure, d'arrêter quelques-uns et d'éduquer la plupart ; les autorités sollicitent en permanence l'aide de l'ensemble de la société pour rééduquer les asociaux[1091]. Au tournant des années 1970 et 1980 se forment de nouveaux milieux asociaux autour du mouvement punk[1092]. Le mouvement punk, dans sa radicalité et son appel à l'autodestruction, n'a pas manqué à son tour d'être traité en « ennemi du socialisme », mais aussi d'être en parti domestiqué au cours des années 1980.

Jusque dans les années 1970, les artistes plasticiens s'étaient tenus à l'écart des milieux asociaux, ne les représentant pas et n'utilisant pas leur énergie pour leur propre travail

[1088] Wiebke Janssen, *Halbstarke in der DDR : Verfolgung und Kriminalisierung einer Jugendkultur*, Links, Berlin, 2010, 319 p.
[1089] Michael Rauhut, *Rock in der DDR : 1964-1989*, BpB, Bonn, 2002, 147 p.
[1090] Sven Korzilius, *« Asoziale » und « Parasiten » im Recht der SBZ/DDR. Randgruppen im Sozialismus zwischen Repression und Ausgrenzung,* Böhlau, Cologne, 2005, 743 p.
[1091] Thomas Lindenberger, « Asoziale Lebensweise. Herrschaftslegitimation, Sozialdisziplinierung und die Konstruktion eines negativen Milieus in der SED-Diktatur » in *Geschichte und Gesellschaft*, n°32, 2005, p.227-254.
[1092] Le punk en RDA se développe comme un lointain écho du punk anglais, connu grâce aux reportages dans la presse officielle qui le présente comme la preuve de la décadence de la société capitaliste et le signe de la chute à venir de la société bourgeoise. Cf. *« Too much future ! Ostpunk » : Punk in der DDR, 1979-1989*, Michael Boehlke et Henryk Gericke (dir.), Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 2005, 206 p. ; Ronald Galenza et Heinz Havemeister (dir.), *Wir wollen immer artig sein… : Punk, New Wave, HipHop, Independent-Szene in der DDR 1980-1990*, Schwarzkopf und Schwarzkopf, Berlin, 2005, 789 p.

(alors que des œuvres littéraires ou cinématographiques ont pu leur accorder une visibilité). C'est la nouveauté au tournant des années 1970 et 1980, un nombre important d'artistes plasticiens investissent les milieux étiquetés comme asociaux, donnant lieu à une bohème, mélange de marginalité sociale et de création artistique inédite[1093].

Au sein de la bohème se mélangent différentes formes d'expressions artistiques, musique, lecture de poèmes, dessins, gravures, peintures, performances, vidéos. S'y inventent également des formes nouvelles d'art qui existent en dehors de tous les circuits connus. Citons par exemple les samizdats, ouvrages autoédités qui mêlent textes politiques engagés, poèmes et œuvres graphiques. Le nombre de samizdats en RDA est moins important que dans les autres pays du bloc[1094]. Regardons le troisième numéro du samizdat *Anschlag* de 1984 (fig.151)[1095]. *Anschlag* (mot qui désigne aussi bien l'attentat que la frappe sur une machine à écrire) est un samizdat qui existe à Leipzig de 1984 jusqu'en 1989 et dont il existe une dizaine d'exemplaires de chaque numéro. On peut lire dans le troisième numéro des articles sur le refus du service militaire (et notamment le refus de mettre son corps à disposition d'un régime perçu comme étranger) ou la retranscription d'une réunion à l'église luthérienne du Saint-Esprit à Leipzig sur le pacifisme. On y voit également une lithographie d'un artiste du VBK, Olaf Wegewitz (fig.151.b) ou le poème *Crucifié* de l'écrivain Hans W. Merkel constitué de noms de lieux écrits sur deux bandes qui forment une croix (fig.151.c). Le numéro d'*Anschlag* a retenu notre attention, car il place en exergue une citation de l'article « Egalité » du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire de 1764, dont la traduction allemande est rééditée à Leipzig en 1984[1096]. Néanmoins, de cet article, les rédacteurs du samizdat retiennent le passage consacré à la tyrannie des régimes qui empêchent les citoyens de se déplacer[1097]. En

[1093] Le terme de bohème est préféré à d'autres expressions comme *underground*, culture alternative, dissidence, culture non conforme, culture autonome, contre-culture, car il ne présuppose pas une orientation politique et reste neutre quant au degré d'autonomie de ces milieux par rapport à la culture « normale ».

[1094] 187 samizdats ont été recensés en RDA. Les archives Domaschk à Berlin en possèdent 160 et la plupart datent des dernières années (20 titres en 1987, 30 en 1988, 39 en 1989). Certains samizdats ont une orientation particulière : le pacifisme, l'antipédagogie, le féminisme, la théologie féministe, l'anarchisme, les droits des homosexuels, etc. Cf. Ivo Bock (dir.), *Samizdat, alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa, die 60er bis 80er Jahre*, Temmen, Brême, 2000, 472 p. ; Ilko-Sascha Kowalczuk (dir.), *Freiheit und Öffentlichkeit : politischer Samisdat in der DDR 1985-1989*, Robert-Havemann-Gesellschaft, Berlin, 2002, 597 p. ; Carola Hähnel-Mesnard, *La littérature autoéditée en RDA dans les années 1980 ; un espace hétérotopique*, L'Harmattan, Paris, 2007, 279 p. ; Matthias Buchholz (dir.), *Samisdat in Mitteleuropa. Prozess – Archiv – Erinnerung*, Thelem, Dresde, 2007, 156 p.

[1095] Domaschk Archiv KS 001.

[1096] Voltaire, *Philosophisches Wörterbuch*, Reclam, Leipzig, 1984, 296 p.

[1097] L'exergue est la traduction allemande du passage suivant : « Comme les hommes sont excessifs en tout quand ils le peuvent, on a outré cette inégalité ; on a prétendu dans plusieurs pays qu'il n'était pas permis à un citoyen de sortir de la contrée où le hasard l'a fait naître ; le sens de cette loi est visiblement : ce pays est si mauvais et si mal gouverné que nous défendons à chaque individu d'en sortir, de peur que tout le monde n'en sorte. Faites mieux : donnez à tous vos sujets envie de demeurer chez vous et aux étrangers d'y venir ».

effleurant le problème de l'égalité pour finalement s'en écarter, les créateurs du samizdat témoignent des préoccupations nouvelles, éloignées de tout égalitarisme et centrées sur l'expression de soi et la dénonciation de l'enfermement dans les limites de l'Etat et dans les limites d'une société perçue comme corsetée.

Beaucoup a été écrit sur cette bohème[1098], mais des questions restent en suspens. Si, lors des rencontres de la bohème, les frontières entre auteur et audience ont pu paraître s'effacer et si des moyens d'expression comme les samizdats ont pu paraître ouverts à tous, il semble néanmoins que persiste la division entre une bohème qui par ailleurs publie et expose en dehors de ces cercles et une bohème qui ne crée pas, masse de personnes souvent moins bien connues. D'après l'exemple du numéro d'*Anschlag*, qui peut être généralisé, ce sont essentiellement des personnes qui sont intégrées dans les institutions d'art qui participent à l'expression artistique. Dans le cas des années 1980, c'est précisément le lien entre les artistes et les asociaux qui paraît le point le plus problématique et le plus intéressant. La question des sources utilisées est ici cruciale ; en privilégiant les témoignages des artistes, il y a un risque d'accentuer d'anciens déséquilibres.

Des carrières déviantes parmi les artistes ?

Les sources que nous utilisons, celles du VBK notamment, nous permettent de suivre les positionnements et les carrières. Or ces sources montrent les efforts déployés par les artistes en contact avec la bohème pour continuer à participer aux enjeux du champ artistique. Les institutions professionnalisantes, les écoles des beaux-arts et le VBK, ne sont pas combattues par les artistes bohèmes, mais constamment sollicitées. L'ouverture d'une nouvelle section au sein du VBK pour les performances est en débat tout au long des années 1980 ; en 1988 est ouverte une section scénographie en compensation[1099]. Même après les échecs de l'exposition Tangente en 1977 et de la galerie Clara Mosch en 1982, des tentatives similaires sont rééditées, avec un succès croissant. Le salon d'automne en 1984 à Leipzig a lieu grâce à un accord avec le VBK[1100]. À Dresde a lieu en 1985 le salon multimédia en

[1098] Une présentation exhaustive des artistes bohèmes dans chaque ville est-allemande est donnée dans le catalogue suivant : *Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere, 1970-1989*, Paul Kaiser (dir.), Musée Historique Allemand, Berlin, 1997, 415 p. Voir aussi Frank Eckhardt, *Eigenart und Eigensinn. Alternative Kulturszenen in der DDR (1980-1990)*, Editions Temmen, Brême, 1993, 272 p. ; *Ohne Uns ! Kunst & alternative Kultur in Dresden vor und nach '89*, Frank Eckhardt (dir.), Efau Verlag, Dresde, 2009, 382 p. ; Paul Kaiser, *Boheme im « Arbeiter und Bauernstaat ». Offizialkultur und künstlerische Gegenkultur im DDR-Staatssozialismus*, thèse de doctorat à l'université Humboldt de Berlin, 2006.

[1099] La possibilité de l'ouverture d'une nouvelle section au sein du VBK est proposée et débattue en 1984 et 1988, mais le président du VBK, Willi Sitte, s'y oppose personnellement à chaque fois.

[1100] StA VBK Leipzig n°014, vertragliche Vereinbarung zwischen VBK Leipzig und den Organisatoren des Herbstsalons, 16.11.84. L'exposition peut être ouverte à condition qu'il n'y ait pas de publicité, qu'aucun média

accord avec l'école des beaux-arts (le responsable de la maison de la culture dans laquelle se tient le salon doit néanmoins démissionner par la suite). À la même école des beaux-arts de Dresde, est instauré en 1987 le salon de printemps, qui est réédité en 1988 et 1989. Les artistes bohèmes cherchent donc beaucoup plus à s'emparer du monde de l'art est-allemand qu'à le concurrencer ou à la confronter à des mondes artistiques alternatifs.

Les lieux utilisés sont révélateurs. La bohème investit appartements privés et immeubles inoccupés, parfois les églises[1101], très rarement les cafés. Mais les artistes savent mobiliser l'ensemble du réseau des maisons de la culture et des galeries aux divers statuts juridiques. Pour preuve, en 1988, afin de légitimer les performances au sein du VBK, Eugen Blume et Christoph Tannert, tous deux historiens d'art du VBK, dressent la liste de toutes les performances effectuées à Berlin-Est[1102]. Les 87 actions recensées[1103] se sont produites dans des galeries privées (EP, la galerie de Jürgen Schweinebraden), dans des coopératives (galerie Arkade), au centre d'exposition de la tour de télévision (Ausstellungszentrum am Fernsehturm) dans des ateliers (notamment l'atelier Scheib Sredzkizstrasse 64), dans des entreprises (VEB Kombinat Tiefbau) et dans des maisons de la culture (Club Kino International, Kreis Kulturhaus Treptow, Jugendklub).

L'inscription dans le monde de l'art rend les cas de carrières déviantes très rares. Elle prévient les artistes les plus rebelles du déclassement social, stratégie sociale fréquente chez les « asociaux ». Regardons par exemple le cas de Klaus Hähner Springmühl, connu pour ses installations et photographies surpeintes, ainsi que pour ses participations à la galerie Clara Mosch et à la galerie privée Eigen Art de Leipzig. En 1986, le conseil de la ville envoie au VBK un rapport à son sujet après une visite dans son atelier[1104]. Les fonctionnaires décrivent l'atelier, les instruments de musique, les livres et surtout le matériel accumulé pour les installations. « L'impression globale a été celle d'un atelier en désordre (*unordentlich*) et sale (*unsauber*) ». Néanmoins ce mode de vie bohème n'empêche pas Hähner Springmühl d'être

ouest-allemand ne soit présent et que les visiteurs viennent sur invitation (aucun point n'a été respecté). Ce premier salon d'automne n'a pas de suite. Cf. Uta Grundmann, Klaus Michael et Susanna Seufert (dir.), *Die Einübung der Aussenspur, die andere Kultur in Leipzig 1971-1990*, Thom Verlag, Leipzig, 1996, 210 p.

[1101] La plupart des églises ont aidé les autorités à lutter contre ce qu'elles percevaient comme un désordre public. Mais certaines ont pu accueillir la bohème artistique. En 1983, le peintre Moritz Götze rassemble ainsi différents groupes de musique punk dans l'église Christus de Halle ; cf. Rüdiger Giebler et Paul Kaiser, *Wasja & Moritz Götze. Kunst – Aktion – Provokation*, Hasenverlag, Halle, 2009, 88 p.

[1102] AAdK VBK ZV n°5617, Dokumentation zur Aktionskunst in Berlin-DDR, zusammengestellt von Eugen Blume und Christoph Tannert, 1988.

[1103] Eugen Blume et Christoph Tannert dénombrent une performance en 1953, deux en 1968, une en 1976, deux en 1977, trois en 1978, deux en 1979, trois en 1980, six en 1981, neuf en 1982, sept en 1983, sept en 1984, 10 en 1985, 10 en 1986, 13 en 1987 et 11 en 1988.

[1104] StA Chemnitz, VBK Karl-Marx-Stadt n°7, Besichtigung des Ateliers des Mitglieds des VBK Klaus Hähner-Springmühl durch den Rat der Stadt (15.09.1986).

candidat au VBK en 1979 et membre en 1982. Né en 1950, fils d'un ingénieur et d'une assistante médicale, il commence des études d'ingénieur à l'école supérieure de génie civile de Cottbus. Il abandonne cette carrière pour se réorienter vers l'art. Il écrit dans l'autobiographie qu'il rédige lors de son entrée au VBK : « depuis le début des années 1970, je me formais comme autodidacte aux arts plastiques, je travaillais comme sculpteur à l'usine Forbig, puis comme nettoyeur dans une autre usine »[1105]. Mais, reconsidéré dans l'ensemble de la trajectoire d'Hähner Springmühl, cet épisode apparaît moins comme un déclassement, que comme une reconversion. On ne peut pas parler de carrière déviante et de stratégie de déclassement. Le point important est que la dimension professionnelle de l'activité artistique n'est pas remise en cause, ce qui fait chuter le coût de la transgression. La définition professionnelle de l'art résiste à l'épreuve de la bohème.

Origine sociale, sexe, âge dans l'économie de la tolérance.

Dans l'histoire de la bohème, un facteur supplémentaire peut expliquer le positionnement particulier des artistes par rapport aux milieux asociaux : leur origine sociale. Il a été noté que ces artistes bohèmes sont les enfants des bourgeoisies des années 1950 et 1960[1106]. La bohème est-allemande (comme bien d'autres bohèmes d'Europe de l'Est) ne cultive pas de sentiment anti-bourgeois, mais est au contraire bien disposée face à un milieu dont elle est issue.

L'économie de l'art que nous avons décrite pour les premières années du régime s'intéressait principalement à deux variables dans la population des artistes : l'originale sociale et le sexe. Nous voulons montrer que l'économie de la tolérance opère un changement et délaisse les deux variables au profit d'une troisième variable, l'âge.

Origine sociale et sexe : les variables négligées.

Le renouvellement social, un problème relégué au second plan.

En 1985, lorsque l'école des beaux-arts de Dresde fait un rapport sur le recrutement de ses élèves auprès du SED, elle constate « que la part des enfants d'ouvriers et de paysans

[1105] StA Chemnitz VBK Karl-Marx-Stadt n°36, Personalakten Klaus Hähner Springmühl.
[1106] Paul Kaiser, *Boheme im « Arbeiter und Bauernstaat ». Offizialkultur und künstlerische Gegenkultur im DDR-Staatssozialismus*, thèse de doctorat à l'université Humboldt de Berlin, 2006.

recule constamment au profit de celle des enfants de l'*Intelligenz* »[1107]. Mais ce constat est immédiatement relativisé. « Les formulaires remplis par les candidats montrent que leur père peut avoir connu une promotion professionnelle et a pu commencer par une activité manuelle avant de se qualifier grâce aux mesures de formation que notre Etat socialiste met à disposition. De mécanicien à ingénieur, de maçon à architecte. Ces carrières ne sont pas rares. Dans ces foyers, les parents encouragent particulièrement les intérêts artistiques des enfants, beaucoup plus que dans les familles d'ouvriers ». L'*Intelligenz* aurait dans ses rangs une part, qui n'est pas ici déterminée, d'anciens ouvriers promus. Cet argument a un double avantage : il met en avant un point qui fait la fierté du régime est-allemand, la qualification professionnelle[1108], et il clôt le débat sur l'origine sociale des étudiants. Nous n'avons pas retrouvé dans les archives consultées des directives aussi claires que celle des années 1950 demandant la promotion des enfants des classes populaires. Dans l'ensemble de la société est-allemande, les promotions sociales se font beaucoup plus rares, ce qui a pu donner à la population le sentiment de vivre dans une société bloquée et figée[1109].

L'*Intelligenz*, qu'elle soit ancienne ou récemment promue, fournit ainsi les contingents les plus importants d'étudiants en beaux-arts et de candidats au VBK. Leur part augmente même parmi les candidats amateurs au VBK, c'est-à-dire les candidats qui n'ont pas fait d'école des beaux-arts et qui se présentent en tant qu'« autodidactes ». C'est ce qu'affirme un rapport de 1987 sur les 336 candidats au VBK, qui se divisent entre 227 diplômés d'écoles des beaux-arts et 109 autodidactes[1110]. « La part des ingénieurs, enseignants, médecins, physiciens et juristes parmi les autodidactes ne cesse de s'accroître. Celle des autodidactes organisés dans le mouvement d'art populaire décroît. Beaucoup d'autodidactes qui posent leur candidature ne travaillent déjà plus dans le métier qu'ils ont appris et préfèrent occuper des postes où le temps de travail est plus réduit et leur laisse plus de loisir pour l'activité artistique »[1111]. Parmi les amateurs, ceux qui tentent de devenir professionnels sont ainsi issus des couches supérieures qui reconvertissent leur activité, le cas de Hähner Springmühl n'apparaissant ainsi pas isolé.

[1107] HStA Dresden, SED Bezirksleitung Dresden n°IV/E.2.9.02/577, Bewerbungen und Zulassungen für das Studienjahr 1985-86 in den Fachrichtungen Malerei und Grafik an der Hochschule für bildende Künste Dresden.
[1108] Selon les statistiques du milieu des années 1970, sur 1 000 travailleurs, 44 bénéficieraient d'une promotion professionnelle et deviendraient ingénieurs. Cf. Renate Hürtgen, « Entwicklung in der Stagnation ? Oder : was ist so spannend am Betriebsalltag der 70er und 80er Jahre in der DDR ? » in Renate Hürtgen et Thomas Reichel (dir.), *Der Schein der Stabilität. DDR-Betriebsalltag in der Ära Honecker*, Metropol, Berlin, 2001, 307 p. (p.11-35).
[1109] Heike Solga, *Auf dem Weg in eine klassenlose Gesellschaft ? Klassenlagen und Mobilität zwischen Generationen in der DDR*, Akademie Verlag, Berlin, 1995, 265 p.
[1110] AAdK VBK ZV n°5216, Kandidatenaufnahme in den VBK-DDR (1987).
[1111] Ibid., Mitgliederbewegung und Analyse der Aufnahmen seit dem IX. Kongress des VBK-DDR (sans date).

Une telle hégémonie de l'*Intelligenz* sur l'activité artistique peut néanmoins coexister avec un sentiment de frustration dans cette partie de la société, les membres de l'*Intelligenz* se sentant désavantagés par rapport aux autres groupes sociaux. Dans les archives de l'école des beaux-arts de Dresde, on peut ainsi lire une requête de 1978 rédigée par les parents d'un jeune homme qui n'a pas été admis à l'école[1112]. C'est à cause de leur profession (orthopédistes) que leur fils aurait été refusé (même s'ils reconnaissent que les images présentées par leur fils au jury, des images sacrées, étaient inappropriées). « Son échec est la conséquence des désavantages constants qui pèsent sur lui du fait de son origine et de notre profession (…). L'actrice Jutta Hoffmann a déclaré à la télévision qu'elle n'a pas été acceptée à l'école de théâtre de Leipzig, car son père était employé et non ouvrier »[1113]. Le courrier témoigne de la contrariété qui peut régner chez les membres l'*Intelligenz* ; mais il faut souligner que ces désagréments ne se font pas au profit d'une promotion des couches modestes.

Le simple fait qu'il y ait peu de statistiques sur l'originale sociale des artistes dans les archives renforce l'idée d'un faible intérêt pour la question. Une exception est l'enquête trouvée dans les archives du VBK de Francfort sur l'Oder de 1986, enquête réalisée par l'institut de recherche sur la culture (*Institut für Kulturforschung*)[1114]. L'enquête concerne « le positionnement social de l'artiste en RDA ». En 1986, le district de Francfort compte 126 membres du VBK. Selon ces statistiques, 29% des parents d'artistes sont des « travailleurs », 25% des employés, 15% des membres de l'*Intelligenz*, 6% des artistes, 6% des pasteurs, 3% des artisans, 3% des agriculteurs et 1% des officiers de la NVA. Il reste 21% sur lesquels il n'y a pas de renseignement. Les enfants de « travailleurs » continuent ainsi de représenter une importante minorité des artistes, comme ils l'étaient dans les années 1950 (cf. chapitre 2). L'enquête fournit par ailleurs des renseignements qui sont peu fréquemment donnés. Ainsi elle indique le lieu d'étude des membres, quelle que soit leur étude, école des beaux-arts ou école professionnelle : 32% ont fait leur étude à Berlin, 20% à Leipzig, 20% à Dresde, 11% à Halle (l'école n'est pas indiquée pour les 17% restants). La mobilité des artistes, à l'intérieur de la RDA, apparaît donc importante – elle est d'autant plus marquée dans le district de Francfort qu'il ne possède pas d'école des beaux-arts. Des chiffres sont également donnés sur la profession du conjoint pour les 92% des membres qui sont mariés ou en concubinage. 24% des conjoints ont une activité professionnelle dans le domaine artistique et 11% sont qualifiés

[1112] HfbK n°03-1126, Eingabe an die HfbK (07.06.1978).
[1113] Ce qui n'a pas empêché Jutta Hoffmann d'avoir une formation à l'école de cinéma de Babelsberg et une brillante carrière d'actrice et ce qui ne l'empêche pas en outre de parler publiquement de ce problème à la télévision est-allemande.
[1114] AAdK VBK Frankfurt n°11, Konzeption für das Forschungsprojekt : Gesellschafltiche Stellung der Künstler in der DDR (Januar 1986).

d'« époux collaborateurs » (*mitarbeitender Ehegatte*), c'est-à-dire des conjoints (probablement plus fréquemment des conjointes) qui aident leur compagnon dans leur travail artistique. Parmi les autres conjoints, 13% sont femmes au foyer, 11% médecins, 7% enseignants, 6% journalistes, 6% retraités, 4% ingénieurs, 4% fonctionnaires dans une administration étatique, les 1% ou 2% restant étant comptables, juristes, libraires, pasteurs, chauffeurs, employés ou éducateurs. L'endogamie pour un quart de cette population et l'homogamie pour l'écrasante majorité l'emportent donc et le monde ouvrier apparaît bien éloigné du foyer des artistes. Un point important n'est pas abordé dans cette enquête, la différenciation entre les sections du VBK, nous allons y revenir très bientôt.

La place des femmes artistes : un problème toujours négligé.

Pour l'ensemble de la société est-allemande, les historiens ont mis en avant une tendance générale qui conduit les femmes à occuper dans ces années-là des postes élevés dans la hiérarchie des entreprises et des administrations (même si le sommet de l'Etat leur reste interdit et même si leur salaire reste plus bas que ceux des hommes)[1115]. Dans les groupes d'opposition, les femmes se montrent particulièrement actives, constituant des organisations pacifistes et environnementales propres, (auxquelles peuvent participer certaines artistes comme Tina Bara ou Barbel Böhley dans le mouvement « Les femmes pour la paix » – *Frauen für den Frieden*)[1116]. Si les pays de l'Est ne connaissent pas un discours féministe semblable à celui qui se développe à l'Ouest, ils n'en connaissent pas moins des formes de mobilisation dans les conditions particulières du socialisme d'Etat.

Or le monde professionnel des peintres continue à échapper à ces évolutions globales. Les chiffres sont éloquents : le nombre de femmes dans la section peinture et arts graphiques reste toujours faible, 28% en 1983 et 25% en 1988. Bien plus, les instances dirigeantes, aussi bien à l'échelon local qu'à l'échelon national, incluent peu de femmes, le temps des grandes figures comme Lea Grundig ou Eva Schulze-Knabe est passé. Lors du congrès de 1988, la femme peintre Angela Hampel, connue pour sa proximité avec le mouvement punk et ses tableaux néo-expressionnistes, tient un discours sur la situation des femmes peintres, leur faible nombre au sein du VBK et leur absence des organes de direction. Selon elle, la

[1115] Sandrine Kott, « L'égalité par le travail ? Les femmes en RDA (1949-1989) » in Corinne Bouillot et Paul Pasteur (dir.), *Femmes, féminismes et socialismes dans l'espace germanophone après 1945*, Belin, Paris, 2005, 239 p. (p.115-143).

[1116] Ingrid Miethe, *Frauen in der DDR-Opposition. Lebens- und kollektivgeschichtliche Verläufe in einer Frauenfriedensgruppe*, Leske und Budrich, Opladen, 1999, 299 p. ; Samirah Kenawi, *Frauengruppen in der DDR der 80er Jahre. Eine Dokumentation*, GrauZone, Berlin, 1996, 471 p.

proclamation d'un traitement égal des hommes et des femmes n'a pas conduit à une plus grande parité, mais a au contraire servi de voile à la reproduction des inégalités.

Une thèse, soutenue en juillet 1989 à l'université Humboldt de Berlin, confirme ces propos. La sociologue Christiane Müller examine la situation des femmes peintres, sur la base de trente entretiens réalisés entre 1983 et 1986 à Berlin[1117]. Les tableaux statistiques montrent à quel point les femmes restent sous-représentées parmi les artistes exposés. À l'exposition de district de Berlin de 1985, 29% des exposants sont des femmes (elles étaient 24% à l'exposition de district de 1955). Le chiffre est encore plus faible quand on regarde les artistes primés et les artistes présents dans les jurys ; par exemple lors de la huitième exposition nationale de 1978, le jury ne contient que 14% de femmes. Ce sont également les hommes qui partent en priorité à l'étranger ; l'exposition *DDR-Künstlerinnen* en 1985 à Stuttgart et Brême fait exception. Les femmes s'auto-excluent des concours autour de commandes publiques. Christiane Müller décrit les conditions concrètes de création des femmes artistes interviewées : elles ne possèdent pas d'atelier propre (l'atelier est une pièce à l'intérieur du foyer familial), elles ont en charge les enfants, elles prennent rarement part aux mondanités du monde artistique (vernissage, rencontres avec les responsables politiques). Comme dans les années 1950, leurs revenus sont aléatoires, souvent perçus comme des revenus de complément. Toutes les femmes interviewées ont un conjoint artiste (peintre lui-même ou sculpteur, écrivain, cinéaste) dont la carrière prime sur la leur. La pratique artistique des femmes membres du VBK s'avère ainsi être une pratique privée, alors que la pratique publique de l'art demeure masculine. À partir des entretiens, Christiane Müller montre la prédominance chez les femmes d'un certain discours sur l'art, qui est conçu comme l'expression de soi et non comme la participation à un projet social.

L'existence d'une bohème amène-t-elle des changements ? La bohème donne-t-elle une nouvelle place aux femmes ? Des travaux sur l'Europe de l'Est en général[1118] et sur la RDA en particulier[1119] montrent que les déséquilibres sont fréquemment reproduits à l'intérieur des courants non-conformes. Les performances à l'Est jouent par exemple un rôle ambivalent. Certes elles donnent une visibilité nouvelle au corps sexué, mais elles

[1117] AAdK, VBK ZV n°5281, Bildende Küstlerinnen der DDR – soziales Umfeld und Werk, Versuch einer Situationsanalyse zu Beginn der 80er Jahre. Dissertation (A) zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae. Vorgelegt der Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät des Wissenschafltichen Rates der HU-Univeristät. Von Christiane Müller, geboren 1955 in Berlin.

[1118] Bojana Pejic (dir.), *Gender check : feminity and masculinity in the art of Eastern Europe*, König, Cologne, 2009, 391 p. ; Beata Hock, *Gendered Artistic Positions and social voices : politics, cinema and the visual arts in state-socialist and post-socialist Hungary*, thèse de doctorat au CEU Budapest College, 2009.

[1119] *Und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR*, Bettina Knaup, Angelika Richter et Béatrice E. Stammer (dir.), Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Verlag für moderne Kunst, Nuremberg, 2009, 175 p.

reproduisent un déséquilibre fondamental : quand la performance est réalisée par une femme, c'est le corps féminin qui est interrogé, alors que, lorsqu'elle est réalisée par un homme, c'est le corps en général, le sujet, qui est mis en scène[1120]. La relation asymétrique qui oppose non pas les femmes et les hommes, mais les femmes et le général se trouve ainsi reconduite.

L'émergence de la question des générations.

La principale nouveauté à partir des années 1970 est l'apparition de la question des générations. Le 27 octobre 1989, se déroule une réunion du VBK prévue de longue date, intitulée « Les générations dans l'art de RDA »[1121]. À l'ouverture du colloque, l'historien d'art Harald Olbrich explique que le concept de génération est peu apprécié par les historiens d'art de RDA, car il est attaché au nom de Wilhelm Pinder, historien d'art discrédité à l'Est pour s'être engagé dans le nazisme et pour avoir introduit le biologisme en histoire de l'art[1122]. Il souhaite réfléchir à l'histoire de l'art est-allemand à la lumière d'une autre tradition intellectuelle, plus familière aux sociologues et aux historiens et plus acceptable politiquement, celle constituée par les écrits de Karl Mannheim. Le colloque donne peu de réponses, rattrapées par l'agitation de la rue en ce mois d'octobre 1989, les discussions portent davantage sur la question de l'engagement de l'art dans l'actualité politique.

Des générations d'artistes en RDA ?

La pertinence du terme sociologique de génération pour la réalité sociale de la RDA est régulièrement discutée[1123]. Le modèle d'une cohorte partageant une communauté d'expériences et un horizon d'attente commun a pu être utilisé pour définir une génération de l'exil, une génération des jeunesses hitlériennes, une génération de constructeurs, une

[1120] C'est ce que montre Piotr Piotroswski à partir de plusieurs exemples pris dans différents pays ; il analyse également les quelques rares exceptions, comme les performances du Hongrois Tibor Hajas et celles du Roumain Ion Grigorescu. Cf. Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta : art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion books, Londres, 2009 (édition originale polonaise 2005), 487 p. (chapitre 9 : the politics of identity. Male and female body art).

[1121] AAdK VBK ZV n°5619, stenografisches protokoll. Kolloquium zum Thema « Generationen in der Kunst der DDR » am 27.10.89.

[1122] Son engagement en faveur du nazisme est avéré, ce qui n'a pas empêché ses écrits d'avoir une influence considérable sur l'histoire de l'art ouest-allemande. Cf. Jutta Held, « Kunstgeschichte im Dritten Reich : Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Müncher Universität » in Jutta Held et Martin Papenbrock (dir.), *Schwerpunkt : Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 2003, 248 p. (p.17-59).

[1123] Thomas Ahbe, Rainer Gries et Annegret Schüle (dir.), *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive : eine Inventur*, Leipziger Universität Verlag, Leipzig, 2006, 612 p.

génération de sceptiques. L'explication s'avère fructueuse pour certains groupes sociaux précis, mais dans de nombreux cas le terme de génération ne s'avère pas pertinent[1124].

Peut-on parler de générations d'artistes en RDA ? Le développement d'une bohème est-elle par exemple un phénomène générationnel, comme le suggère les rapports des différentes administrations qui ne cessent de parler de « jeunes » à son propos ? Examinons sous cet angle l'une des principales expositions de la bohème est-allemande, l'exposition *Déjeuner sur l'herbe* au musée Loschwitz de Dresde en 1982. À cette exposition sont montrés 35 artistes, qui tous proposent une variation autour du tableau de Manet, à l'aide de sérigraphies, peintures gestuelles, performances, concerts. Organisé pendant la neuvième exposition nationale, l'événement attire des artistes de toute la RDA et représente un moment fort de la bohème (à la suite de cette exposition, le directeur du musée Loschwitz est renvoyé, notamment parce qu'une pétition antimilitariste a circulé lors d'une soirée). Or la liste des 35 participants[1125] montre un grand étalement dans les dates de naissance. L'âge moyen est de 41 ans. 25% des participants ont moins de 35 ans (ils sont donc nés pendant l'époque socialiste, ils sont des *Hineingeborene*), 48% ont entre 35 et 45 ans (ils ont grandi avec l'établissement de la RDA) et 27% ont plus de 45 ans (ils ont connu le régime nazi et pour certains la République de Weimar). Ces personnes, aux expériences très différentes, se trouvent donc réunies autour du même événement. Cet exemple invite à la prudence sur une explication en termes générationnels. Plutôt que de chercher à identifier des générations, il nous semble plus opportun de nous demander quand, comment et pourquoi la question de l'âge des artistes est soulevée.

La vieillesse des artistes, un problème mineur.

En 1986, la direction centrale demande à ses sections locales une évaluation du nombre de retraités et de leurs ressources économiques[1126]. C'est l'augmentation de leur nombre qui oblige à poser le problème. Alors que le VBK comptait 592 retraités en 1983, ils sont 680 en 1986, soit 11,7% de l'union. Les différences régionales sont importantes : dans le district de Dresde, ils représentent 19,2% des membres, alors que, dans le district de Cottbus, ils ne sont que 5,5%, ce qui reflète la différence entre une région artistique ancienne et une

[1124] Dorothee Wierling se montre très prudente sur l'usage du terme de génération dans l'introduction de son étude sur les biographies des personnes nées en 1949. Dorothee Wierling, *Geboren im Jahr Eins ; der Jahrgang 1949 in der DDR. Versuch einer Kollektivbiographie*, Links, Berlin, 2002, 591 p.

[1125] L'étude d'Angelika Weissbach donne le nom de chacun des participants : Angelika Weissbach, *Frühstück im Freien – Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR : die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963-1990*, Humboldt-Universität, Berlin, 2009, 373 p.

[1126] AAdK VBK ZV n°28, Analyse und Einschätzung der sozialen Lage der Mitglieder des VBK-DDR im Rentenalter (30.03.1986).

région tout à fait nouvelle. Le problème se pose également en raison de la position juridique des artistes, qui sont indépendants et non salariés. La retraite des artistes est payée par l'Etat (*staatliche Rente*), mais le VBK verse un complément pour 39,9% d'entre eux, auquel s'ajoute pour certains une retraite honorifique (*Ehrenrente*) financée par le fonds culturel, complément qui oscille entre 200 à 300 marks par mois. Le rapport note que plus d'un tiers des ayant droits ne demande pas cette aide, « ce qui vient confirmer ce qui est dit dans chacun des districts, à savoir que la situation financière des retraités est globalement bonne ». La situation des artistes à la retraite semble plus favorable que celles des retraités en RDA, pour qui la fin de l'activité représente une perte importante de revenu[1127]. En outre, l'âge de la retraite ne fait pas sens pour nombre d'artistes. « La plupart de nos collègues considèrent qu'ils seront toujours actifs même après l'âge de la retraite et auront une activité artistique jusqu'à un âge avancé ».

La jeunesse des artistes, un problème majeur.

C'est la jeunesse qui préoccupe surtout. Dans la société est-allemande, la jeunesse a été une préoccupation première depuis 1945, le nouveau monde socialiste doit se construire grâce aux jeunes. Jusqu'en 1989, il y a une confiance inentamée dans une jeunesse qui doit amener l'énergie du renouvellement, alors même qu'il est refusé aux jeunes toute autonomie et que leurs comportements non conformes sont régulièrement criminalisés[1128]. Leur éducation, leur encadrement et leur bonne insertion dans le monde professionnel sont des objectifs primordiaux de ce qui a été appelé la « dictature éducative ». Le monde artistique arrive bien tard à de telles préoccupations. C'est seulement dans les années 1970 que la question des jeunes artistes est posée dans le monde de l'art ; jusqu'alors un artiste n'a pas d'âge. Au septième congrès du VBK de 1970 est évoquée la situation des jeunes artistes – sont considérés comme jeunes les artistes qui ont moins de 35 ans. En 1973, est mis en place un groupe de travail sur la question (*Zentralarbeitsgruppe Nachwuchsfragen*).

L'attention aux jeunes plasticiens est la réponse à un phénomène précis : le nombre de candidats au VBK. Rappelons que la candidature est une période d'essai que le candidat doit traverser avant d'être pleinement membre du VBK et que toute personne diplômée d'une des

[1127] Dierk Hoffmann, *Am Rande der sozialistischen Arbeitsgesellschaft. Rentner in der DDR, 1945-1990*, Landeszentrale für polititsche Bildung Thüringen, Erfurt, 2010, 64 p. La société socialiste qui se veut jeune a eu peu de considérations pour ses retraités. Des révisions des niveaux de retraites ont lieu en 1957, 1968, 1972 et 1989. À chacune de ces étapes, l'augmentation des retraites est minime, de peur qu'elle ne grève le budget.

[1128] Parmi l'abondante bibliographie consacrée à la jeunesse en RDA, citons l'un des articles pionniers : Dorothee Wierling, « Die Jugend als innerer Feind. Konflikte in Erziehungsdiktatur der sechziger Jahre » in Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka et Hartmut Zwahr (dir.), *Sozialgeschichte der DDR*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1994, 601 p. (p.404-425).

cinq écoles des beaux-arts est d'emblée candidate. En 1952, lors de la fondation du VBK, la durée de la candidature est fixée à un an. Au cours des années 1960, elle se fixe sur le temps d'un « contrat de soutien » (*Förderungsvertrag*), soit trois ans : le diplômé de l'école travaille avec un partenaire social pendant trois ans autour d'une commande et reçoit pendant cette période un revenu fixe de 400 marks par mois. C'est ainsi qu'est traité le problème de l'insertion professionnelle. Or, dans les archives des années 1970, on voit la durée de la candidature s'allonger, à quatre, cinq, six ans, voire plus. La jeunesse s'allonge alors bien au-delà des 35 ans.

La raison principale d'un tel allongement est le manque de coordination entre le recrutement des écoles des beaux-arts et le recrutement de la section peinture du VBK : les écoles forment un nombre croissant de personnes, alors que le VBK ne veut pas augmenter le nombre de ses membres. L'orientation des diplômés (*Absolventenlenkung*) est un sujet épineux des années 1970 et 1980. Dans le district de Leipzig en 1980, 18 diplômés se présentent comme candidat au VBK, alors que la direction locale du VBK en attendait seulement deux[1129]. Les multiples accords sur le papier entre le VBK et les écoles ne donnent lieu à aucune coordination réelle. La législation s'accumule, le ministère de la culture en 1971 et en 1978 publie des arrêts (*Anordnungen*) sur « l'engagement des diplômés des écoles des beaux-arts », tandis que le ministère de l'enseignement supérieur (*Minister für Hoch- und Fachschulwesen*) passe un accord entre les écoles et le VBK et le FDGB. Il serait erroné de voir dans cette législation un moyen de reprendre en main une jeunesse toujours plus rebelle, il faut bien plus y voir le signe de dérèglements institutionnels. On comprend que dans ces conditions le nombre de « jeunes » artistes, c'est-à-dire d'artistes en situation incertaine, augmente. En 1982, pendant une discussion informelle pour préparer le congrès du VBK, il est proposé d'entériner cette évolution en fixant le temps de candidature à 5 ans, mais cette proposition n'est toutefois pas retenue[1130].

Ce problème perturbe l'économie de l'art en général et ne permet pas au VBK de remplir sa fonction première, qui est d'assurer à tous des conditions de création correctes. À Leipzig en 1981, le groupe de travail sur les jeunes artistes fait le constat suivant : « à cause du nombre grandissant de candidats chaque année, il nous est impossible de donner à chacun des conditions de logement et de travail adéquates. Au moins 50% des jeunes collègues ont des conditions de travail totalement insuffisantes, malgré les efforts constants du VBK ». Le nombre de contrats de soutien augmente, mais ne peut suivre la demande : dans le district de

[1129] StA Leipzig VBK Leipzig n°08, Zu Absolventenproblemen (1980).
[1130] Sta Chemnitz, VBK Karl-Marx-Stadt n°10, Vorbereitung des Kongresses des VBK (1988).

Berlin, il augmente timidement, passant de 8 en 1971 à 11 en 1975[1131]. Dans le district de Leipzig en 1977, sur les 140 candidats, seulement 45 ont un contrat de soutien, les autres ayant des contrats de plus courte durée avec le conseil de district, le syndicat, le ministère de la culture ou le VBK lui-même[1132]. Des artistes écrivent des requêtes auprès du conseil de district à cause de l'insuffisance des contrats de soutien[1133]. Dans ce contexte, un élément auparavant inconnu fait son apparition : l'incertitude quant à la bonne insertion dans le monde professionnel. Chaque année le dossier du candidat est examiné et la candidature peut être acceptée, prolongée ou rayée. Certaines personnes se voient retirer leur statut de candidat après six ans de candidature[1134]. Même si nous n'avons pas trouvé de témoignages dans les archives, les candidats ont pu avoir le sentiment d'être des « peintres de seconde zone », qui sont moins bien payés et qui sont dans une situation plus fragile que leurs collègues membres à part entière. Dans un district comme celui de Francfort, sur les 126 personnes comptabilisées dans le VBK en 1986, 102 sont membres et 24 sont candidates.

Jeunesse et territoire.

L'une des solutions de fortune pour répondre à ce problème structurel est la dispersion des candidats sur l'ensemble du territoire et notamment dans les lieux où il y a peu d'artistes, à savoir les petites villes et les zones rurales. La solution ne règle pas les dysfonctionnements dans le recrutement des membres du VBK, mais les candidats doivent pouvoir trouver de meilleures conditions de travail dans ces territoires nouveaux. C'est le sens de la politique d'installation (*Ansiedlungspolitik*), dont l'un des buts tacites a pu être de désengorger les grandes capitales qui sont les centres de la contestation.

La requête d'un diplômé au ministère de la culture permet de constater la réalité d'une telle politique d'installation[1135]. Diplômé de l'école des beaux-arts de Leipzig en 1980, il s'installe à Döbeln, petite ville située entre Leipzig et Dresde. C'est sa ville de naissance, il dit n'avoir aucune affinité avec la vie des grandes villes comme Leipzig et « il lui a été vivement conseillé à de nombreuses reprises par les collègues en charge de l'orientation des diplômés d'aller dans ce canton, car il n'y a pas de peintre et qu'il est important pour le paysage artistique de notre Etat que des peintres s'installent aussi dans des petites

[1131] AAdK VBK Berlin n°283, Bericht zu Fragen des Nachwuchses in VBK Berlin (06.03.1976).
[1132] StA Leipzig VBK Leipzig n°08, Junge Künstler (08.08.1977).
[1133] StA Leipzig Rat des Bezirkes Leipzig n°21541, Eingabe von Frieder Heinze an den Rat des Bezirkes, 24.12.1974.
[1134] AAdK VBK Berlin n°283, Arbeit mit den Kandidaten (1976).
[1135] StA Leipzig Rat des Bezirkes Leipzig n°21541, Eingabe an dem Minister für Kultur zur kulturellen Situation im Kreis Döbeln (14.12.1980).

communes ». Néanmoins les conditions de création se révèlent rapidement aussi difficiles que dans les grandes villes. L'administration locale ne passe pas de commande auprès du nouvel arrivant. « La seule possibilité d'exposer à Döbeln serait le club de l'*Intelligenz*, mais celui-ci ne peut pas être utilisé, car cet espace sert à beaucoup d'autres activités et, de plus, ses murs sont couverts d'un papier peint à gros motif ». Exposer à la maison de la culture n'est pas possible à cause des mauvaises relations avec son directeur. Ce dernier veut en effet voir les œuvres avant de les exposer. « C'est ici un dévoiement administratif qui prouve l'absolue incompétence de ce directeur et insulte un diplômé d'une des écoles des beaux-arts ». La seule occupation reste le cercle d'amateurs, qui attire quinze personnes réunies dans une petite salle de 15 m^2 de la maison de la culture. La requête témoigne des déconvenues des jeunes artistes qui font le choix de suivre la politique d'installation, qui se résume en réalité à un encouragement à quitter les grandes villes.

Âge et conflit.

Les archives du VBK de Leipzig donnent de précieuses informations sur des aspects moins connus du problème des générations en RDA. En 1986, est rédigé un « rapport sur l'opinion des artistes » ; comme souvent dans ce type de rapport, il n'est pas indiqué le nom de celui qui déclare cette opinion et dans quelles circonstances il l'a déclarée, l'anonymat joue son rôle de protection. On peut dire du moins que la personne qui a rédigé le rapport a jugé les propos suivants dignes d'être mentionnés : « Pourquoi toujours faire cette division stricte entre les jeunes artistes et les autres ? De cette perpétuelle division entre jeunes et anciens ne naissent qu'affrontements, mécontentements et frustrations de tous les côtés. Ça n'a pas de sens de valoriser le travail d'une galerie ou d'une institution simplement parce qu'elle expose des jeunes artistes. Il en résulte une situation de concurrence insupportable. Les menaces sont croissantes, les structures de pouvoir sont devenues plus rigides. Auparavant il n'y avait pas autant de différence entre le haut et le bas, entre ceux qui sont privilégiés et ceux qui ne le sont pas. Nous nous sentons parfois menacés par certains de nos collègues »[1136]. La progression du texte est intéressante : partie du problème de l'affrontement entre générations, la déclaration évolue vers celui de la concurrence entre les artistes et des privilèges. Le mot « génération » sert à parler des conflits en général, ce que confirme un autre rapport de la même section du VBK de Leipzig en 1988. Il ne s'agit plus ici de rapporter les propos des membres du VBK, mais de la direction du VBK. « La direction de la section a pris position

[1136] StA Leipzig VBK Leipzig n°014, Zum Bericht März bis Mai 1986 (23.5.1986).

sur le problème des générations. Même si cela peut entraîner des désagréments, nous pensons que la présence de jeunes artistes amène d'utiles changements artistiques et intellectuels. Oui, à certains endroits, il y a des luttes pour la conquête de positions (*Positionskämpfe*). Mais la nécessité de s'imposer par ses résultats a des conséquences positives. Les collègues plus âgés sont incités à justifier leur position institutionnelle par la qualité et la productivité de leur travail »[1137]. Le problème de la génération est ici une façon d'attiser la concurrence entre les artistes, perçue comme positive.

De ce point de vue, le discours sur les générations s'avère une autre pièce centrale dans l'économie de la tolérance. Il apparaît en dernière instance comme le moyen privilégié de parler des conflits existants, tout en désamorçant leur violence en les plaçant dans le cadre habituel de la lutte entre jeunes et anciens.

Künstler / *Gestalter* : les arts plastiques face aux arts appliqués dans les années 1980.

Depuis 1949, arts plastiques et arts appliqués ont évolué séparément, ne se rencontrant que ponctuellement ; dans les dernières années, on assiste à une imbrication et à une concurrence plus forte, concurrence qui met en jeu l'économie de la tolérance et qui justifie que nous abordions les arts appliqués dans cette partie. De façon moins provocatrice que les arts de la bohème, les arts appliqués changent également l'idée qui est faite de l'art et des artistes. C'est bien du point de vue de leurs effets sur l'organisation des arts plastiques que nous aborderons ici les arts appliqués.

Qu'entend-on en RDA par arts appliqués (*angewandte Kunst*) ? Si l'on retient les catégories du VBK, le mot est utilisé pour divers objets : les affiches (*Gebrauchsgrafik*), le design (*industrielle Formgestaltung*)[1138], l'artisanat (*Kunsthandwerk*)[1139] et les dessins de

[1137] Ibid., Bericht für den Zeitraum März bis Mai 1988.
[1138] AAdK VBK Halle n°24, Zentralleitung der Sektion Formgestalter (sans date). À l'intérieur de la catégorie design, il y a plusieurs sous-sections : création de meuble, création de produit industriel, création de récipient (*Gefäss*).
[1139] Pour cette catégorie d'artisanat, le nombre d'activités concernées est particulièrement important. Un rapport de 1972 du conseil de district de Halle donne la liste des métiers considérés comme artisanaux. Dans le district de Halle se trouvent 30 relieurs, 28 tourneurs, un aiguiseur de pierres précieuses, un aiguiseur d'ambre jaune, deux émailleurs, dix maroquiniers, un graveur (*Formstecher*), trois galvaniseurs, un souffleur de verre, deux peintres sur verre, 58 nielleurs, treize graveurs, sept sculpteurs sur bois, 91 vanniers, quatre chaudronniers, deux lithographes, onze fabricants d'instruments, deux dessinateurs sur porcelaine, quatre producteurs de jouets, 70 tailleurs de pierre, huit brodeurs, 290 forgeurs, six potiers, un doreur et quatorze tisserands. Cf. LHASA Rat des Bezirkes Halle n°5017, Handwerker mit künstlerischen Spezialberufen beziehungsweise mit Berufen, die

presse. Certaines activités, comme la céramique ou la photographie[1140], sont classées dans différentes sections selon les dates. Le design occupe une position dominante et tend à devenir synonyme d'arts appliqués. Aujourd'hui, les objets du design est-allemand, collectionnés et transformés en témoins d'une culturel matérielle disparue[1141], se trouvent au cœur de la question de la mémoire de la RDA dans l'Allemagne actuelle[1142].

Les arts appliqués et l'attrait du socialisme.

Une membre du VBK, inscrite dans la section artisanat, adresse en 1988 une requête au première secrétaire du parti Erich Honecker pour dénoncer le manque d'intérêt de l'Allemagne socialiste pour les arts appliqués[1143]. « La raison est à chercher dans la façon dont notre société depuis des décennies comprend la culture. Je veux parler du privilège de la grande culture (*Hochkultur*) par rapport à ce qui est appelé la culture quotidienne ». Elle déplore le manque d'expositions et la faiblesse des achats de la part des institutions publiques. L'inégalité entre arts plastiques et arts appliqués est inscrite dans les honoraires qu'elle cite précisément pour établir qu'un peintre médiocre est mieux payé qu'un excellent designer (elle cite l'arrêt du ministère de la culture du 26 septembre 1986 sur les honoraires des artistes designers). Elle cherche à convaincre le secrétaire général de l'importance des arts appliqués. Inscrits dans le quotidien de chacun, les arts appliqués seraient mieux à même de remplir la mission de rapprochement de l'art et du peuple. « C'est grâce à ce que réalisent les designers (objets de consommation, machines de production, environnement de travail) que les citoyens

kulturgeschichtlich erhaltenswert sind und die für die zeitgenössiche bildende und angewandte Kunst unentbehrlich sind (1972).

[1140] Dans les premières années de la RDA, la photographie est définie moins comme un art que comme un instrument de propagande, à la différence de la peinture et des arts graphiques. La plupart des photographes artistes sont organisés au sein du Kulturbund autour de sa revue *Fotografie*. Un tournant dans la réévaluation artistique de la photographie est l'exposition à Halle en 1977-1978, qui retrace l'histoire de la photographie au vingtième siècle (cf. *Medium Fotografie : Resümee einer Ausstellung zur Kulturgeschichte der Fotografie*, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 1978, 119 p.). L'école des beaux-arts de Leipzig commence au même moment à donner une formation de photographe. Dans les années 1970, débute également une réflexion sur la pratique ordinaire de la photographie et sur les très nombreux cercles de photographes. Lors d'une discussion du Kulturbund de 1973 à Magdeburg consacrée au rapport entre photographie et arts plastiques, le point de départ du débat est l'inaptitude des critiques d'art à parler de la photographie ordinaire. Fascinés par la puissance de propagande de la photographie, les critiques d'art marxistes de RDA disent ne pas savoir appréhender la photographie comme art moyen (BArch SAPMO Kulturbund DY 27 n°4910, Fotographie und bildende Kunst. Bildsprache und Bildwelt – Abgrenzung und Übereinstimmung. 14.10.1973.

[1141] Günther Höhne, *Das grosse Lexikon DDR-Design*, Komet, Cologne, 2008, 408 p. ; site www.industrieform-ddr.de

[1142] Pour une présentation des enjeux sociaux et politiques de la culture matérielle est-allemande après 1989 cf. Paul Betts, « The twilight of idols : East German memory and material culture » in *Journal of modern history*, n°72, 2000, p.731-765.

[1143] AAdK VBK Berlin n°57, Erika Bläser an dem Generalsekretär der SED Erich Honecker (08.11.1988).

voient chaque jour ce qu'il y a d'attrayant dans le socialisme (*die Attraktivität des Sozialismus*) ». Il est donc particulièrement injuste que les arts appliqués soient tenus dans une position subordonnée. La requête est emblématique d'une quête de légitimité, dont il existe bien d'autres traces dans les années 1980[1144].

La légitimation des arts appliqués passe également par la mise en valeur d'une histoire et d'illustres prédécesseurs (dans la requête, l'artiste cite comme exemple les céramiques de Picasso). Dans les années 1980 est ainsi écrite l'histoire des arts appliqués qui est l'histoire du désir rarement satisfait de réunir arts plastiques et arts appliqués.

L'histoire des arts plastiques avant 1945.

C'est au dix-neuvième siècle, avec le développement d'une production industrielle en série et d'une politique d'éducation des masses par la consommation[1145], que les arts appliqués se développent. La figure de l'artiste doit se fondre tantôt avec celle de l'artisan, tantôt avec celle de l'ingénieur. Le mouvement *Art and Crafts* dans l'Angleterre des années 1880 et 1890 reste mal connu. C'est une histoire géographiquement plus proche, l'histoire du Werkbund depuis 1907, qui est explorée[1146]. L'école de Burg Giebichenstein à Halle est en partie l'héritière de cette histoire[1147]. Le Werkbund est présenté dans sa diversité et dans ses différentes orientations politiques, entre d'une part les membres du Werkbund qui veulent combattre la segmentation sociale et l'éloignement entre travailleur et ingénieur et d'autre part ceux qui entendent réunir le peuple allemand avec lui-même.

Mais c'est l'histoire plus récente et mieux associée au socialisme qui retient l'attention. L'histoire du Bauhaus commence à s'écrire dès le milieu des années 1960, nous l'avons vu[1148]. L'originalité du projet du Bauhaus est soulignée : faire travailler ensemble artistes, artisans et ingénieurs. Les différentes phases de l'histoire du Bauhaus et les divergences en son sein (notamment entre Hannes Meyer et Walter Gropius) sont bien

---

[1144] En 1979, le designer Horst Hartmann envoie par exemple une requête à Willi Sitte pour se plaindre du traitement réservé aux arts appliqués, La requête est reproduite dans *Vom Bauhaus bis Bitterfeld : 41 Jahre DDR-Design*, Regine Halter (dir.), Deutscher Werkbund Frankfurt am Main, Anabas, Giessen, 1990, 144 p. (p.51).

[1145] Selon de récentes recherches, la genèse est à chercher au tout début du dix-neuvième siècle. Cf. Ingeborg Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum. Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805-1845),* Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1996, 455 p.

[1146] Kurt Junghanns, *Der Deutsche Werkbund : sein erstes Jahrzehnt*, Henschelverlag, Berlin, 1982,191 p.

[1147] Burg Giebichstein est une école de formation aux métiers de l'artisanat depuis le milieu du dix-neuvième siècle. Prise dans le réseau du Werkbund à partir de 1915, elle sert de lieu de repli à certains *Bauhäusler* après la dissolution du Bauhaus de Weimar en 1925. En RDA, elle devient la principale école d'arts appliqués.

[1148] Sur la réhabilitation de l'histoire du Bauhaus en RDA dès les années 1960 : Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Duncker und Humblot, Berlin, 2001, 445 p. (chapitre 6 : Rehabilitierung des Konstruktivismus).

connues. L'histoire du Bauhaus est une histoire vivante dans la RDA des années 1980 : en 1976, à l'occasion de son cinquantième anniversaire, est rénové le bâtiment construit par Walter Gropius à Dessau, endommagé pendant la guerre. En 1986 est ouvert dans ce bâtiment l'institut Bauhaus, « centre de création par la recherche, l'enseignement et la communication expérimentale » (*Zentrum für Gestaltung durch experimentelle Forschung, Lehre und Kommunikation*).

L'art productiviste soviétique des années 1920 est également remis au goût du jour en RDA dans ces années-là. L'historien d'art est-allemand Harald Olbrich montre que l'art des premières années du bolchevisme se construit autour du refus de l'« art de représentation » (*abbildende Kunst*) ; le nouveau créateur artistique, qui est autant artiste qu'ingénieur, se consacre à la réalisation d'objets de consommation. Olbrich reconstitue finement les débats entre d'une part ceux qui veulent totalement faire disparaître la peinture de chevalet et assimiler l'artiste et l'ingénieur et d'autre part ceux qui veulent préserver une activité proprement artistique, même si elle est réorientée vers la production industrielle. « Le concept de construction conduit au programme fondamental de la mise à égalité (*Angleichung*) de l'art et de la technique, de la machine et de la science, mise à égalité qu'un petit nombre a compris comme une assimilation (*Gleichsetzung*) »[1149]. En 1982, les écrits de Boris Arvatov de 1925 sur le rôle des objets dans la vie sociale sont traduits en allemand et discutés[1150]. Est ainsi rappelée l'expérience historique des premières années de l'Union Soviétique, où l'égalité entre arts plastiques et arts appliqués et l'égalité des hommes dans la société se trouvent intimement mêlées. Un nouveau rapport à l'environnement et aux objets est à la base de l'égalité entre les êtres[1151].

L'écriture de l'histoire des arts appliqués en RDA.

Mais c'est aussi l'histoire des arts appliqués en RDA depuis 1949 qui est écrite. En 1988, Heinz Hirdina publie *Gestalten für die Serie*, qui reste encore aujourd'hui le livre le plus détaillé sur l'histoire du design en RDA[1152]. Le livre décrit les structures institutionnelles : l'institut de mise en forme industrielle (*Institut für industrielle Gestaltung*)

[1149] Harald Olbrich, *Studien zu Theorie und Geschichte des Konstruktivismus*, thèse de doctorat à l'université Humboldt de Berlin, 1977, 264 p. (ici p.69).
[1150] Sergej Daniltschenko, *Boris Arvatov und die Produktionskunst : Studien zur Herausbildung und zu einigen Grundsätzen der sowjetischen Produktionskunsttheorie*, Humboldt-Universität, Berlin, 1982, 140 p.
[1151] Les analyses récentes sur les objets constructivistes vont dans le même sens, cherchant à comprendre la phrase de Rodtchenko de 1925, « entre nos mains nos choses doivent être égales ». cf. Christina Kaier, *Imagine no possessions. The socialist objects of Russian constructivism*, MIT Press, Cambridge, 2005, 326 p.
[1152] Heinz Hirdina, *Gestalten für die Serie. Design in der DDR, 1949-1985*, Verlag der Kunst, Dresde, 1988, 395 p.

créé en 1950 par Mart Stam, transformé en 1952 en institut des arts appliqués (*Institut für angewandte Kunst)* sous l'autorité de la Stakuko, et à nouveau transformé en 1972 en administration pour la création formelle (*Amt für Formgestaltung*). Il met en avant la richesse de la revue publiée par cet institut à partir de 1956, *Form und Zweck*, et les échanges avec l'école de design d'Ulm (*Hochschule für Gestaltung Ulm*)[1153]. Il rappelle que les arts appliqués gagnent en visibilité en RDA à partir de la cinquième exposition nationale de 1963 et après le onzième plénum du comité central en 1966, qui consacre la culture matérielle comme vecteur d'éducation et de changement social. Le développement de la production du plastique dans ces années-là encourage la recherche et offre une matière nouvelle à travailler[1154]. Un arrosoir en polystyrol produit à Zittau en 1960, dont Hirdina note qu'il est encore produit en 1988 (fig.152), cumule les qualités attendues par ce type d'art. Beau, simple, fonctionnel, utile, robuste, peu cher, il agrémente la vie quotidienne sans être luxueux ; de surcroît il doit développer chez celui qui le regarde et l'acquiert, même chez le plus modeste, la fierté du possédant et la dignité du consommateur. Les artistes des arts appliqués peuvent donc se vanter de participer à leur manière à la culture de l'égalité en RDA.

L'importance institutionnelle grandissante des arts appliqués dans les années 1980.

Les arts appliqués sont ainsi présentés comme forts d'une illustre tradition. Mais c'est aussi au niveau des institutions qu'arts appliqués et arts plastiques s'affrontent. Il faut ici examiner les différentes sections qui composent le VBK et le rapport qu'elles entretiennent les unes avec les autres (fig.153). En 1988, après la longue présidence du peintre Willi Sitte, est élu à la tête du VBK, Claus Dietel, qui n'est ni peintre ni graveur, mais designer (qui plus est, ancien proche de la galerie Clara Mosch).

Le VBK à sa création en 1950-1952 est une union de peintres, de graveurs, de dessinateurs et de sculpteurs. C'est seulement par la suite qu'il accueille d'autres sections. En 1953, la section pour les affichistes est ouverte. En 1959, c'est la section pour designers qui est créée, en 1966 celle pour les artisans et celle pour les dessinateurs de presse. Le choix a donc été fait, progressivement, de comprendre dans le VBK l'ensemble du monde de l'art (ce qui explique l'ouverture de section d'historiens d'art en 1959 et de restaurateurs en 1966).

[1153] La réciprocité des échanges entre RFA et RDA autour du désign apparaît aujourd'hui clairement. Cf. Günter Höhne (dir.), *Die geteilte Form. Deutsch-deutsche Designaffären 1949-1989*, Fackelträger, Cologne, 2009, 256 p.

[1154] pour une histoire culturelle du plastique en RDA, cf. Eli Rubin, *Synthetic socialism : plastics and dictatorship in the German Democratic Republic*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2009, 286 p.

La part de la section peinture et arts graphiques au sein du VBK devient de plus en plus faible. De 1952 à 1989, le nombre de peintres, dessinateurs et graveurs ne connaît que de faibles variations : estimés à 1 200 en 1952, il sont 1 587 en 1983 et 1 485 en 1988. Or le nombre total de membres du VBK explose, passant de 1 800 à 6 052. La part des peintres, dessinateurs et graveurs au VBK chute, de 66% à 24% des effectifs globaux. Ce sont les sections d'arts appliqués qui connaissent une croissance exponentielle. Les affichistes sont 550 en 1953 et 1 600 en 1988, les artisans 250 en 1966, 1 648 en 1988. Les artistes des arts appliqués investissent donc massivement le VBK. Il faut rappeler une évolution majeure dans la perception des designers de leur propre activité : alors que dans les années 1950 et 1960, le designer se perçoit comme un scientifique, un ingénieur du goût, il se perçoit par la suite comme un artiste[1155], ce qui explique son orientation vers le VBK.

Lors du neuvième congrès du VBK en 1983, des velléités se manifestent pour modifier les statuts du VBK devant un tel changement dans la nature de l'union[1156]. « Il faut changer les conditions d'entrée au VBK comme candidat et comme membre, puisque l'union comprend déjà 5 500 membres et augmenter encore le nombre de personnes ne répond pas aux besoins de notre société. L'afflux concerne surtout le domaine des arts appliqués, c'est pourquoi c'est dans ce domaine que la réflexion a le plus progressé pour l'imposition d'exigences de qualité plus grandes et unifiées ».

Gestalter : un artiste au profil différent.

L'afflux des nouveaux arrivants modifie considérablement la définition de l'artiste, tant les membres des sections d'arts appliqués ont des profils sociaux différents des plasticiens. Tout d'abord, les arts appliqués recrutent plus de femmes. Les chiffres au dixième congrès du VBK de 1988 témoignent des importantes variations dans la répartition entre hommes et femmes. Si l'on prend l'ensemble des membres du VBK, les femmes représentent 35% des effectifs en 1988. Elles représentent 25% de la section peinture et gravure comme nous l'avons dit, 27% de la section sculpture, 28% de la section affiche, 42% de la section scénographie, 43% de la section histoire de l'art et 51% de la section design et artisanat.

[1155] C'est ce que montre Eli Rubin pour les designers qui créent des objets en plastique dans les années 1960. Eli Rubin, *Synthetic socialism : plastics and dictatorship in the German Democratic Republic*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2009, 286 p.
[1156] HSta Dresden SED Bezirksleitung Dresden, IV/E.2.9.02/576, Zum überarbeiteten Entwurf des status des VBK-DDR (1983).

Il faut en outre interroger l'origine sociale de ces nouveaux entrants. Ici nous pouvons nous appuyer sur les dossiers individuels des membres du VBK du district de Karl-Marx-Stadt que nous avons trouvés aux archives de Chemnitz[1157] ; les dossiers des 52 personnes admises à Karl-Marx-Stadt de 1980 à 1989 ont été conservés et chacun indique la profession exacte du père (beaucoup plus rarement celle de la mère) et le parcours professionnel. Ceux qui entrent dans la section peinture sont les enfants de l'*Intelligenz*, ce qui confirme ce que nous évoquions précédemment : 73% des nouveaux admis ont un père qui est directeur d'entreprise, professeur d'université, médecin, artiste, ingénieur ou officier de la NVA. Dans les sections d'arts appliqués, la même part tombe à 27% ; 57% sont enfants d'employés, de comptables, de contremaîtres, de pharmaciens, c'est-à-dire enfants de ce que l'on pourrait appeler les classes moyennes, terme néanmoins étranger aux statistiques est-allemandes.

Les parcours de ces artistes sont également plus diversifiés. Les peintres, dessinateurs et graveurs sont tous diplômés d'une école des beaux-arts, aucun autodidacte n'est admis dans ce district pour cette époque. À l'inverse, seulement 19% de ceux qui entrent dans l'une des sections d'arts appliqués ont fréquenté une école des beaux-arts. La très grande majorité vient d'une école professionnelle (*Fachschule*), dont certaines sont spécialisées dans les arts appliqués. La quasi-totalité des artistes des arts appliqués ont exercé un autre métier avant d'être candidat et membre du VBK. Par exemple, l'un des candidats, dont le père est pasteur et la mère femme au foyer, né en 1946, candidat à partir de 1987, a reçu une formation de menuisier, avant de devenir facteur d'orgue (*Orgelbauer*), puis dessinateur industriel et finalement ingénieur. L'accession au VBK en tant que designer est pour lui l'aboutissement d'un parcours professionnel commencé dans le monde de l'industrie. Un autre membre du VBK, affichiste, présente les différents postes qu'il a occupés ainsi que les salaires à chaque fois reçus : dessinateur technique à Wismut (où il recevait 500 marks par mois), décorateur de théâtre à la maison de la culture de Wismut (550 marks), directeur de la maison de la culture d'Annaberg (480 marks), affichiste dans une entreprise (380 marks), affichiste dans une autre entreprise (600 marks), puis employé par la DEWAG (690 marks).

Y a-t-il des différences de revenu entre les artistes des arts plastiques et ceux des arts appliqués ? Les dossiers individuels nous aident peu sur ce point, bien peu d'artistes indiquent leur revenu. Mais, en 1983, à des fins qui nous sont aujourd'hui inconnues, le VBK de Karl-Marx-Stadt donne les revenus de 29 de ses membres (sur 342)[1158]. Pour les membres des sections des arts plastiques, le revenu annuel moyen est de 11 000 marks par an, alors que

[1157] StA Chemnitz VBK Karl-Marx-Stadt n°36 et n°37. Personnalakten.
[1158] StA Chemnitz VBK Karl-Marx-Stadt n°17. Sozialkommission des VBK (1983).

pour ceux des sections des arts appliqués il est de 7 200 marks. Ce n'est pas l'exactitude de ces chiffres qui nous occupe ici, retenons seulement que l'écart de revenus entre arts plastiques et arts appliqués apparaît important.

Enfin, et c'est probablement la différence essentielle, les artistes des arts appliqués ont un statut différent : ils sont plus rarement indépendants (*freischaffend*) que les peintres. D'après les statistiques de l'échelon central du VBK, en 1984, 66,3% des membres du VBK sont indépendants, et 33,7% sont salariés (*im Arbeitsverhältnis*) ; les 33,7% se recrutent tous parmi les artistes des arts appliqués[1159]. Même après être devenus membres du VBK, les affichistes restent salariés de la DEWAG. En 1985 est signé un accord entre VBK et DEWAG[1160]. Dans la section design du district de Halle, qui compte 105 membres, seuls 41 sont indépendants, les 64 autres sont salariés dans différentes entreprises[1161]. Néanmoins le statut d'indépendant reste perçu comme un privilège recherché par tous. La section de Halle fait part de « la forte aspiration de l'ensemble des designers à être indépendant ». « Très souvent les designers salariés (…) ont le sentiment de ne pas être utilisés et de voir leur créativité personnelle réduite. Leur réalisation personnelle et créatrice est inhibée par un manque de demande et par les obligations professionnelles annexes ». Même si l'association entre artiste et indépendant n'a plus l'évidence qu'elle avait du fait de l'intrusion des arts appliqués, la qualité d'indépendant reste un élément fort dans la définition d'un artiste.

L'économie des arts appliqués face à l'économie des arts plastiques.

Un carton d'archives de la direction centrale du VBK nous a offert un ensemble de documents qui permettent d'envisager le rapport entre arts plastiques et arts appliqués sous l'angle économique[1162]. Il s'agit de documents relatifs à la comptabilité des coopératives de vente, que nous avons laissées prospères à la fin des années 1970 et qui sont en butte à certaines tracasseries administratives dans les années 1980. Les coopératives apparaissent comme un observatoire privilégié des liens économiques entre arts appliqués et arts plastiques, dans la mesure où elles proposent les deux types de production à la vente.

[1159] AAdK VBK ZV n°5216, Politische Zusammensetzung der Mitglieder und Kandidaten in den Bezirken. Stand Mai 1984.
[1160] AAdK VBK Dresden n°121, Vereinbarung über die langfristige Zusammenarbeit zwischen der DEWAG und dem VBK-DDR (31.01.1985).
[1161] AAdK VBK Halle n°24, Statistische Übersichten über die Mitglieder der Sektionen.
[1162] Toutes les archives sont réunies dans le carton : AAdK VBK ZV n°5306.

En 1984, le ministère de la culture écrit à la présidence du VBK pour l'avertir que des illégalités (*Ungesetzlichkeiten*) ont été constatées dans les coopératives[1163]. Le ministère accuse les gestionnaires des coopératives de profiter des privilèges fiscaux dont elles bénéficient depuis 1954 pour vendre des objets qu'ils ne sont pas en droit de vendre. À Riesa, en 1983, la coopérative se serait associée à une entreprise pour la vente de céramiques, transaction qui aurait rapporté à l'Etat 162 000 marks si des impôts avaient été payés. Le ministère rappelle que la mission première donnée aux coopératives en 1954 était la vente de peintures et des gravures, afin « de permettre la diffusion auprès des citoyens des œuvres progressistes et réalistes et d'élever ainsi le niveau culturel » et que la vente d'autres objets comme « la céramique, les vêtements, les verres décorés ou les disques de musique » n'était nullement prévue. Dans la coopérative de Hildburghausen, les arts plastiques ne représenteraient que 0,2% des ventes, selon une information transmise par le secrétaire du parti dans le district de Suhl. Le conseil du canton ajoute que la coopérative de Hildburghausen devrait payer annuellement 108 800 marks, si elle ne bénéficiait pas des exonérations d'impôt. Le ministère envoie un tableau avec les gains de chaque coopérative, sans divulguer d'où il tient toutes ces informations (fig.154). On voit que la part des arts plastiques, de l'artisanat et de la production industrielle est variable d'une coopérative à l'autre. Le ministère somme le VBK de prendre des dispositions afin que les impôts soient payés en 1985. Le ministère de la culture veut de toute évidence faire rentrer des recettes fiscales dans les caisses de l'Etat qui fait face en ces années à de graves problèmes budgétaires. Les dispositions rencontrent également la volonté d'hégémonie du SKH, qui possède un réseau de galeries concurrentes aux coopératives[1164] – les mesures rappellent fortement celles qui sont prises en 1983 contre des antiquaires indépendants pour les obliger à mettre fin à leur commerce[1165].

En mai 1986, le ministère de la culture revient à la charge en annonçant une refonte du statut des coopératives[1166]. Il répète que les coopératives se seraient éloignées de leur mission originelle pour vendre « des céramiques, des habits, des livres, des corbeilles, des objets en

[1163] Ibid., Ministerium für Kultur an Président des VBK (18.12.1984).
[1164] Regulièrement, le SKH tente de prendre le contrôle des coopératives, qui lui sont concurrentes. On voit dans les archives du parti de Karl-Marx-Stadt comment le SKH tente de s'emparer des coopératives. StA Chemnitz SED Bezirksleitung Karl-Marx-Stadt n°IV/D-2/9.02/508, Beratung mit dem SKH und dem Vorstand der Genossenschaften bildender künstler Karl-Marx-Stadt am 10.05.1978.
[1165] Ces mesures sont décrites dans : Ulf Bischof, *Die Kunst und Antiquitäten GmbH im Bereich kommerzielle Koordinierung*, De Gruyter Recht, Berlin, 2003, 534 p.
[1166] AAdK VBK ZV n°5306, Information des Ministeriums für Kultur an die Vorsitzenden der Räte des Beizkres, Karl-Marx-Stadt, Leipzig, Dresden, Hallle, Erfurt und Suhl : zur gesellschaftspolitischen Situation der Verkaufsgenossenschaften (05.05.1986).

cuir, des souvenirs, des livres d'artistes, des reproductions, des nappes, des coussins ». Des artisans profiteraient des structures des coopératives pour vendre des produits sans avoir à payer d'impôt. Le ministère annonce deux changements : seuls les peintures, dessins et sculptures peuvent être vendus dorénavant et seuls les membres du VBK ont le droit de vendre dans les coopératives. La décision fait l'effet d'un coup de tonnerre. En août 1986, la coopérative de Dresde écrit à la présidence du VBK pour expliquer en quoi cette décision est catastrophique[1167]. Pour sa défense, la coopérative allègue que la vente d'arts plastiques et la vente d'arts appliqués vont de pair ; il n'y a pas de sens à séparer l'une de l'autre. « La vente d'objets artisanaux est pour nous une façon d'attirer les clients vers l'achat d'arts plastiques ». Le second argument fait intervenir de façon surprenante les marges du monde artistique, la bohème. La coopérative se targue en effet d'accueillir des personnes qui ne sont pas dans le circuit officiel – elle dit accueillir les œuvres de plus de mille artistes, autrement dit bien au delà du nombre de membres du VBK à Dresde (792 en 1983). « Nous présentons et encourageons des artistes qui ne sont atteints ni par le système des commandes ni par les galeries d'Etat et le SKH ». Autrement dit, la coopérative offre un débouché à la bohème et considère que le VBK a tout intérêt à ce que perdure cette situation sinon d'encadrement du moins de supervision. En novembre 1986, la coopérative de Dresde s'adresse directement au ministère de la culture[1168]. Elle présente sa comptabilité, afin de faire la preuve que les nouvelles dispositions la conduiraient à la faillite. Face au ministère, elle met en avant l'importance des conditions de vente, le fait que le comportement des artistes qui proposent des objets à la vente et le comportement des acheteurs dépendent du cadre de vente. « Un grand nombre de collègues, membres du VBK, ne voudraient pas offrir ni vendre leurs travaux par l'intermédiaire du SKH, parce que le système de galerie ne leur paraît pas approprié (…). Il faut insister sur le fait que si nous ne faisons que des expositions de vente, la qualité moyenne de la galerie baissera nécessairement. En premier lieu, la population achète des objets qui offrent des prix abordables. Il est difficile de vendre à la population des œuvres exigeantes. Avec une telle politique d'exposition qui n'aurait en vue que la rentabilité, nous perdrions immédiatement le tiers supérieur des artistes, qui ne seraient pas d'accord avec un tel niveau ».

En novembre 1987, Willi Sitte, en tant que président du VBK, envoie un courrier au ministre de la culture Hans-Joachim Hoffmann[1169]. Il fait part des multiples requêtes émanant

[1167] Ibid., Kunst der Zeit an VBK, 20.8.1986.
[1168] Ibid.,Verkaufsgenossenschaft Dresden an den Ministerium für Kultur (07.11.1986).
[1169] Ibid., Willi Sitte an Hans-Joachim Hoffmann, (02.11.1987).

des coopératives de Leipzig, Dresde et Karl-Marx-Stadt. « Ces questions touchent à la sécurité matérielle de certains de nos collègues de l'union ». Le VBK revient en conséquence à sa fonction première : assurer l'existence matérielle des artistes, quels que soient les agissements de ces derniers. Sitte défend la Galerie Oben ; il loue cette galerie qui organise depuis quatorze ans des ventes aux enchères, « qui sont très populaires dans la population et font connaître la galerie (et donc ses artistes) en dehors des frontières du district ». Il aurait parlé du problème directement avec Kurt Hager, qui se rangerait à son avis. Néanmoins, en janvier 1988, le comité central du parti entérine les décisions du ministère : les coopératives doivent vendre uniquement peintures, dessins, gravures et sculptures[1170]. Les artisans sont renvoyés vers d'autres circuits économiques. La viabilité économique des coopératives est donc compromise au moment où le mur disparaît en 1989.

Un grand nombre de fils que nous avons suivis dans ce chapitre se trouvent noués dans ces documents autour des coopératives dans les années 1980 : la régulation de la censure, l'économie bohème et le rapport entre arts plastiques et arts appliqués, qui de ce point de vue apparaissent plus complémentaires que rivaux.

Conclusion : Tolérance et inégalités.

Un rapport du SED de Karl-Marx-Stadt de 1978 à propos « des problèmes idéologiques parmi les artistes »[1171] donne un éclairage sur l'économie de la tolérance. En évoquant le résultat d'une réunion avec l'ensemble des membres du VBK, le cadre du parti fait entendre un ensemble de voix non identifiées. Il note tout d'abord l'opinion des artistes sur les problèmes internationaux. Ils auraient posé les questions : « la RFA est-elle toujours aussi dangereuse et est-elle toujours notre ennemi ? Pourquoi faudrait-il s'inquiéter quand il y a des visiteurs de RFA ? De quoi avons-nous peur ? ». Il note ensuite la piètre opinion que les artistes ont des travailleurs est-allemands. « La vision de la classe ouvrière est très subjective et uniquement déterminée par la rencontre avec un nombre réduit de personnes. Les travailleurs sont décrits comme grossiers et indifférents aux questions politiques et artistiques ». Dans le même temps, les artistes s'interrogent sur les conditions de vie de cette population dont ils semblent bien éloignés. « Pourquoi existe-il toujours d'aussi grandes différences dans la société, le socialisme a pourtant entrepris de supprimer les inégalités ?

[1170] Ibid., Aktennotiz des ZK der SED Abteilung Kultur am 13.01.1988.
[1171] StA Chemnitz, SED Bezirksleitung Karl-Marx-Stadt n°IV/C-2/9.02/498. Ideologische Probleme unter Künstlern (1978).

Jusqu'à quand le socialisme va-t-il accepter de laisser ces gens dans des blocs de béton et des cages à lapins ? ». Ces opinions sont jugées « extrêmes » par le cadre du parti ; elles montrent l'ampleur du changement qui se produit à cette époque, qui est un changement dans le rapport au temps, à la temporalité socialiste. L'époque socialiste n'est plus le moment transitoire entre capitalisme et communisme, la transition au cours de laquelle les inégalités se réduisent. Il est désormais une situation appelée à durer, un perpétuel présent. Les inégalités sont non seulement toujours visibles, mais paraîssent appelées à se reproduire indéfiniment.

Au même moment, le réalisme est marginalisé dans la scène artistique. Le rapport du VBK de Leipzig de 1986 que nous avons cité à plusieurs reprises à propos des ventes à l'Ouest et de la question des générations se termine sur le constat suivant : « La représentation réaliste est certes soutenue en tant que programme, mais ne trouve en réalité que peu de considération et se voit privée des possibilités de son efficacité »[1172]. C'est le réalisme mis au défi, poussé dans ses retranchements, « privé des possibilités de son efficacité » que nous voulons maintenant examiner.

[1172] StA Leipzig VBK Leipzig n°014, Zum Bericht März bis Mai 86 (23.5.1986).

Chapitre 9 : Le réalisme dans ses retranchements.

Jusqu'à la fin des années 1970, les artistes sont dans l'obligation de présenter leur travail comme réaliste. L'économie de la tolérance fait tomber cette obligation. Néanmoins une production qualifiée de réaliste continue d'exister, elle est réalisée par des artistes qui ont différents âges et qui occupent différentes positions. C'est la persistance de la production réaliste que nous voudrions ici interroger, dans ses continuités et dans ses changements. Les différences entre les artistes réalistes que nous avons décrites pour les années 1960 et 1970 perdent alors de leur acuité. C'est un réalisme socialiste affaibli, concurrencé et malmené qu'il faut décrire.

Pour rendre compte de ce réalisme, nous avons choisi de présenter huit études de cas. Les images ont été retenues pour la diversité des cas qu'elles offrent. Il s'agit d'un tableau d'un ancien antiformaliste, Walter Dötsch (fig.155), d'un tableau d'un ancien combattant de l'ouverture et la diversité, Horst Sakulowski (fig.158) et de tableaux de jeunes réalistes qui commencent leur carrière dans les années 1980 : Wolfgang Liebert (fig.162), Axel Wunsch (fig.166), Harald Schulze (fig.174), Norbert Wagenbrett (fig.176) et Christoph Wetzel (fig.183) et enfin de gravures d'un ancien amateur devenu professionnel, Günter Blendinger (fig.178). Ces œuvres ont également été retenues car chacune permet d'aborder une notion centrale pour comprendre les enjeux du réalisme socialiste de cette époque : la matière, le quotidien, les biens de consommation, le savoir-faire au travail, le monde du travail, l'idéologie, la prise de parti et la dictature du prolétariat.

Pour rendre compte de cette période, il nous semble en effet opportun de revenir aux notions clefs de l'art des pays socialistes. Ces termes, auparavant associés au réalisme, se trouvent réappropriés, redéfinis ou délaissés par les nouvelles formes d'art. Les évidences qui entouraient ces mots et leur association avec le réalisme sont mises à mal. Pour chacun de ces termes, la démarche sera identique : montrer comment ils sont questionnés par les nouveaux arrivants dans le champ artistique et montrer quels discours entourent la notion.

Réalité.

Le constat d'un éloignement par rapport au réel est souvent fait par les historiens à propos des autorités socialistes, à plus forte raison pour les dernières années : elles auraient

perdu le sens de la réalité. Le réalisme socialiste a constamment fait l'objet des mêmes reproches : il trahirait sa mission de représenter la réalité pour représenter une situation idéale[1173], même si, nous l'avons vu à de nombreuses reprises, la représentation de la réalité reste un impératif constant pour les artistes socialistes.

Dans le domaine artistique, de nombreux courants artistiques, à l'intérieur de la RDA comme à l'extérieur, bousculent l'association entre réalisme et réel. Pour ne citer qu'un seul exemple, lorsque des critiques d'art est-allemands sont autorisés à parler des créations de Wolf Vostell en 1988, ils vantent ses installations et ses décollages en ce qu'ils ne cherchent pas à refléter le réel comme le fait le réalisme, mais explorent le rapport du spectateur au réel – Vostell ouvrirait la voie à un « réalisme de la conscience » (*Bewusstseinrealismus*), qui serait bien plus intéressant que le « réalisme de la reproduction » (*Abbildrealismus*)[1174]. Pour aborder le rapport complexe au réel d'un réalisme mis au défi, nous nous aiderons de notions voisines : le matériel, le quotidien et les biens.

Matière.

La matière est omniprésente dans l'art de cette période. La matière des images est travaillée de bien des manières par les nouveaux arrivants, qu'il s'agisse de la matérialité de la peinture du néo-expressionnisme est-allemand[1175] ou de la matérialité des objets dans les collages et assemblages[1176]. Les performances font également entrer en scène avec fracas la matière et les corps, par exemple les performances du groupe de Dresde Autoperforation, qui

[1173] Le reproche est formulé par exemple par Albert Camus en 1957, après la remise du prix Nobel. Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, Paris, 1997 (édition originale 1958), 84 p.
[1174] Barbara Ruth, « Zum Multimediakonzept Wolf Vostells » in *Bildende Kunst*, n°7, 1988, p.316-321.
[1175] Ulrike Niederhofer, *Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität der SBZ und der DDR 1945-1989*, Peter Lang, Vienne, 1996, 549 p. (chapitre « 1980-1989, Neue Expressivität »). Sont ici décrites par exemple les expositions successives organisées à Francfort sur le Main « Jünge Künstler in der DDR » ; les artistes (Hubertus Giebe, Johannes Heisig, Helge Leihberg, Hans-Heindrick Grimmling, Walter Libuda, Stefan Plenkers et Rainer Zille) sont appelés « néo-expressionnistes » par les commissaires et rapprochés des *Neue Wilden* de l'Ouest.
[1176] Historiens et critiques d'art remettent au goût du jour les œuvres passées qui ont montré la beauté et la dignité des objets (chez Tatline par exemple) ou la mélancolie dont ils sont porteurs (chez Schwitters). Cf. Klaus Werner, « Zum 100. Geburtstag. Kurt Schwitters oder was man mit Material anstellen kann » in *Bildende Kunst*, n°9, 1988, p.393-395. Des collages et installations des années 1960 et 1970 sont également redécouverts. Cf. Roland März, *Collagen in der Kunst der DDR*, VEB, Leipzig, 1978, 19 p. ; Klaus Werner, « Bildstörung. Über andere Material und anderes Denken in den sechziger und siebziger Jahre » in *Bildende Kunst*, n°10, 1988, p.412-415.

convoquent sang, excréments, cadavres d'animaux et corps humains souffrants, enfermés et mutilés (fig.157)[1177].

Le matérialisme sans matière.

Le réalisme socialiste a été, dès ses origines, adossé au matérialisme historique. Mais dans les années 1980 se pose la question de savoir quelle relation il entretient avec la matière, la matérialité de l'image artistique et la matérialité de ce qu'il représente. L'exemple ici retenu est le tableau *Dépurer le métal* de 1980 (fig.155). Walter Dötsch* met en scène une nouvelle fois une brigade Mamai – le portrait en 1961 d'une précédente brigade Mamai a assuré sa notoriété et a offert à la voie de Bitterfeld l'un de ses emblèmes (fig.92). Le tableau de 1980 est très naturellement une commande de l'usine de Bitterfeld, où Dötsch travaille ; les couleurs de bonne qualité témoignent de la richesse de l'entreprise qui fait don à ses salariés d'une belle image, selon une logique plusieurs fois évoquée. Jouissant d'une position stable et inébranlable à Bitterfeld, Dötsch est cependant placé au sein du monde de l'art dans une marginalité dorée – depuis les années 1970, ses œuvres ne sont plus acceptées dans les expositions nationales, seules quelques-unes le sont dans les expositions du district de Halle. Ce type de réalisme paraît en 1980 bien désuet et le tableau de 1980 est, à notre connaissance, resté dans la maison de la culture de Bitterfeld.

Au regard du tableau de 1961, celui de 1980 peut au premier abord paraître affronter plus frontalement la matérialité du phénomène qu'il représente. La peau du travailleur est rougie par l'intense chaleur restée invisible en 1961 (fig.155.b). L'acier en fusion est désormais représenté (fig.155.c). Néanmoins, une observation attentive du tableau conduit à nuancer la première impression. Les effets de matière que l'on pourrait attendre n'apparaissent pas lorsque l'on se place devant l'image. Le dessin dompte en permanence la matérialité de la couleur. Il n'y a aucun empâtement dans l'image du métal en fusion, les couleurs ne sont pas mélangées, seules quelques discrètes touches de bleu se mélangent aux

[1177] Les quatre artistes du groupe Autoperforation constitué en 1984 (Micha Brendel, Else Gabriel, Rainer Görss, Via Lewandowsky) déclarent aujourd'hui n'avoir eu à l'époque qu'une connaissance vague de l'actionnisme viennois de Günter Brus et Otto Muehl, que leurs performances rappellent immédiatement. On insiste aujourd'hui sur l'absence de dimension liturgique et christique de leurs performances, où il n'y a aucune recherche de salut. Que les différences entre actionnisme viennois et actionnisme dresdois puissent s'expliquer par des différences de contexte religieux, entre catholiques d'une part et protestants d'autre part, est l'une des hypothèses avancées. Une autre piste de recherche consiste à inscrire ces actions dans la perspective du travail de la mémoire de la seconde guerre mondiale : ces performances offriraient une variante tardive du travail par l'art vivant du souvenir, qui se focaliserait ici sur le blocage des émotions et l'interdiction de la mémoire. Cf. *Ordnung durch Störung : Auto-Perforations-Artistik*, Constanze von Marlin (dir.), Ecole des beaux-arts de Dresde, Verlag für Moderne Kunst, Nuremberg, 2006, 180 p. ; *Body and the East, from the 1960's to the present*, Galerie moderne de Ljubljana, Ljubljana, 1998, 192 p.

couleurs jaunes et rouges (fig.155.c). La peinture est extraordinairement lisse, comme si elle se refusait à mener à leur terme les effets des matières qu'elle suggère. Au regard des peintures qui lui sont contemporaines, l'œuvre reste curieusement désincarnée et dématérialisée, construisant un matérialisme sans matière. Elle ne cherche pas à échapper à ce que les détracteurs ont pu appeler le caractère illustratif (*plakativ*) du réalisme socialiste. Plutôt que d'y pointer un défaut, il faut comprendre la raison d'une telle retenue devant la matérialité[1178]. Le paradoxe n'est qu'apparent dès que l'on comprend l'appréhension de la réalité par un artiste comme Dötsch. Ce qui est réel selon lui, c'est la « réalité sociale » (*gesellschaftliche Wirklichkeit*), à savoir les rapports sociaux et les rapports de production. Une telle façon de poser le problème est dans la droite ligne des écrits de Brecht de 1938, si souvent cités en RDA, selon lequel une photographie des bâtiments de l'usine Krupp ne montre rien de la réalité, c'est-à-dire des rapports d'exploitation qui existent à l'intérieur des bâtiments. Selon la formule de Brecht consacrée, « le réalisme n'est pas comment les choses véritables sont, mais comment les choses sont véritablement ». Dans le cas du tableau de Dötsch, la réalité sociale en question est politiquement très orthodoxe : il s'agit de la possession des outils de production par les ouvriers, les ouvriers ne travaillant plus pour un industriel capitaliste, mais pour l'Etat socialiste. Ce qui est réel, c'est le jugement sur l'opération, c'est la concentration sur un travail dont l'ouvrier n'est pas dépossédé. Toutes les figures du tableau, l'homme de profil à gauche, l'homme de dos, le groupe à l'arrière-plan ainsi que le travailleur lui-même, sont représentées dans l'acte d'appréciation et d'évaluation (de façon très analogue à ce que nous avions vu dans la commande de Nerlinger à Eisenhüttenstadt en 1950 – fig.46). La ligne des regards, l'attention sérieuse, à vrai dire le travail d'abstraction à l'intérieur de l'effort physique de l'ouvrier au travail, doivent susciter chez le spectateur un sentiment de réalité dans le tableau, bien plus que la matière tangible des corps et des choses. Dötsch continue ainsi, par son tableau, à plaider pour une certaine approche de la réalité. Il faut voir dans *Dépurer le métal* le point maximum de matérialisation de l'image qu'un artiste comme Dötsch s'accorde à atteindre.

[1178] Le cas de la peinture de Dötsch n'est pas isolé. Nous avons fait la même expérience devant de nombreuses peintures, par exemple devant *Machine et homme* de Felixmüller (fig.23) ou devant *Discussion d'innovateurs* de Neubert (fig.99), qui ne présentent aucun empâtement et aucun effet de matière. Il semble exister une tendance paradoxale qui veut que plus les peintres se rapprochent du monde du travail, moins la matérialité de ce monde n'apparaît dans les images créées.

Le socialisme de la chair.

La réticence à matérialiser et à incarner est variable selon le sujet choisi. Elle s'évapore dès que le contenu aborde une réalité sociale moins directement liée aux rapports de production. Il est ici intéressant de regarder le reste de la production de Walter Dötsch. En 1979, le combinat de Bitterfeld publie une série de reproductions des artistes installés à Bitterfeld : un ensemble de 18 reproductions placées dans une pochette en cuir d'un format A3 et accompagnées d'un court commentaire rédigé par le responsable de la culture de CKB[1179]. Ce bel objet devait être donné aux salariés les plus méritants de l'usine. Outre les scènes de travail et les paysages du monde soviétique, on trouve des natures mortes, comme l'aquarelle *Les Roses* de Dötsch de 1974, l'un des exemples des innombrables images de bouquet qui se trouvent dans toutes les collections d'entreprise. Le commentaire rédigé au dos de cette reproduction évoque le traitement différencié de la matière en fonction des réalités représentées : « naturellement les artistes socialistes consacrent tous leurs efforts à la représentation des problèmes sociaux. Mais, dans le même temps, ils s'intéressent à l'ensemble de la vie, les fleurs donnent toujours de la joie, qu'elles soient dans la nature ou dans une image ». Les réalités sont hiérarchisées et la matière est appréhendée différemment selon cette hiérarchie.

Dans la série de reproductions de 1979, on trouve également des dessins exaltant les plaisirs charnels, comme le dessin érotique *Femme allongée*, dessin à la plume de Dötsch de 1966 qui représente une jeune femme allongée lascivement dans l'herbe. Elle pose son bras droit derrière sa tête et sa robe est remontée à mi-cuisse. Le commentaire aborde à demi-mot la question de l'érotisme ; « avec aisance et légèreté, Walter Dötsch parvient à cerner les formes souples de ce corps féminin ».

La dimension charnelle gagne en importance dans la peinture réaliste de cette époque, y compris la plus officielle et la plus exposée. Il suffit de regarder ce que peint en ces années le président du VBK, Willi Sitte* ; il réalise alors nombres de scènes d'étreintes de couples nus, comme *Nu dans un peignoir* de 1977, exposé à la septième exposition nationale et acheté par la Kunsthalle de Rostock (fig.156). Se réclamant du double héritage des corps bien en chair de Courbet et des touches de peintures généreuses et visibles de Corinth, Sitte n'hésite pas à érotiser les scènes de couple, qui restaient, dans les années 1950 et 1960, chastes (fig.142). Les images de Dötsch ou de Sitte sont à replacer dans une histoire plus générale du

[1179] AAdK VBK ZV n°5589, Bildende Kunst aus dem VEB Chemiekombinat Bitterfeld (1979). Douze images sont des reproductions d'œuvres de Dötsch ou Franke, six images reproduisent des créations d'amateurs travaillant à Bitterfeld.

plaisir sensuel et de la nudité dans ces années-là[1180]. Après la pudibonderie des premières années, une place croissante est accordée à l'épanouissement sexuel – rappelons que le livre le plus lu en RDA est celui du sexologue est-allemand Siegfried Schnabl, *Mann und Frau intim*, de 1970[1181]. Ces images artistiques sont quelques pièces parmi beaucoup d'autres dans le vaste ensemble qui concoure à construire la nudité et le plaisir charnel comme élément de définition de la société est-allemande, qui aime à se voir comme plus libérée que sa voisine ouest-allemande. Des questions restent ouvertes à ce sujet : savoir pourquoi les autorités politiques tolèrent cette évolution[1182] et savoir quelle est la réalité des pratiques sexuelles au-delà des images et discours. Les performances comme celles du groupe Autoperforation (fig.157), en donnant des images inconvenantes de nudité et de souffrance, offrent un contrepoint aux images réalistes et montrent à quel point la sensualité réaliste de ces années est prisonnière d'un hédonisme convenable et d'une régulation des plaisirs « simples » et « sains ». Parce qu'ils rentrent en concurrence avec les corps sinon disciplinés du moins bien élevés, les corps mal traités d'Autoperforation font apparaître avec violence la domestication à laquelle ils sont soumis[1183].

Quotidien.

En 1959, la conférence de Bitterfeld annonçait l'« arrivée dans le quotidien » des artistes (*Ankunft im Alltag* est le titre d'un roman de Brigitte Reimann de 1961, emblématique de la littérature de la voie de Bitterfeld). Le quotidien en question est alors celui du travail. Ce qui est entendu par quotidien se complexifie à partir des années 1970. Une évolution générale de la société est-allemande sous Honecker accorde plus d'importance au temps libre après le

[1180] Josie McLellan, « State socialist bodies : East German nudism from ban to boom » in *Journal of modern history*, n°79, 2007, p.48-79 ; Josie McLellan « Even under socialism, we don't want to do without love : East German erotica » in David Crowley et Susan E. Reid (dir.), *Pleasures in socialism. Leisure und luxury in the Eastern Bloc*, Northwestern University Press, 2010, 348 p. ; Ulrike Häusser et Marcus Merkel (dir.), *Vergnügen in der DDR*, Panama Verlag, Berlin, 2009, 464 p.

[1181] Dans cette nouvelle promotion des plaisirs sensuels, la question du plaisir féminin occupe une place importante. Le tableau de Willi Sitte, *Akt im Badmantel*, est sur ce point très ambivalent. Il représente certes une femme prenant du plaisir, mais il offre aussi l'image d'un corps féminin dénudé pour être offert à l'audience et s'inscrit ainsi dans la longue tradition picturale qui place l'image au service du regard et du plaisir admis des hommes. Le tableau joue de la question : du plaisir de qui est-il question ?

[1182] Cette question mérite d'être posée dans le temps long de la « politisation du plaisir » dans l'Allemagne du vingtième siècle et de l'utilisation de la sexualité par les différents régimes politiques allemands. Cf. Dagmar Herzog, *Die Politisierung der Lust : Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Siedler, Munich, 2005, 431 p.

[1183] Karl-Siegbert Rehberg, « Verkörperungs-Konkurrenzen. Aktionskunst in der DDR zwischen Revolte und Kristallisation » in Christian Janecke (dir.), *Performance und Bild. Performance als Bild*, Philo & Philo Fine Arts, Berlin, 2004, p.115-161.

travail, les organisations de masse proposant des loisirs moins directement politisés qu'auparavant et plus à l'écoute des besoins de la population. « Quotidien » rejoint des notions tel que « privé » ou « loisirs ».

Les nouvelles formes d'art accompagnent cette évolution. Les arts appliqués dans leurs différentes formes font du quotidien ainsi défini leur terrain d'action privilégié. Dans les années 1980, la photographie d'art redécouvre la puissance d'évocation du commun et de l'anodin qui est celle de son médium[1184]. En 1979-1980, le photographe Helfried Strauss, enseignant en photographie à l'école des beaux-arts de Leipzig, reçoit par exemple la commande d'un cycle de 51 photographies ayant pour thème le quotidien autour du bac Höfgen, bac qui permet de traverser la rivière de la Mulde à Grimma, au Sud-Est de Leipzig (fig.159)[1185]. Il faut également évoquer le cinéma, dont il a été montré que sa popularité depuis les années 1960 se bâtit sur sa capacité à mettre en scène un tel quotidien[1186].

Ces évolutions suscitent de nombreuses interrogations sur la place du quotidien dans la réalité socialiste. En 1978, la section du parti à Halle estime qu'il y a « deux problèmes idéologiques majeurs dans la création artistique actuelle : la reconnaissance du réalisme socialiste comme noyau (*Kernstück*) de notre développement artistique et la représentation de la classe ouvrière (que signifie quotidien aujourd'hui ?) »[1187]. L'appréhension du quotidien, du banal, de l'ordinaire, l'un des axes forts du réalisme et de son rapport au réel, a perdu de son évidence et des cadres du parti se sentent désormais dans l'obligation de le définir.

Les attentes autour des images du quotidien : le quotidien et la fatigue.

Une peinture du quotidien est proposée en 1976 par Horst Sakulowski* dans *Portrait après le travail* (fig.158). Dans cette image d'une femme assoupie, de nombreux éléments renvoient à la réalité immédiate de la RDA de la fin des années 1970 : les vêtements, le fauteuil, la sacoche d'où sort un stéthoscope, qui suggère que la personne en question est médecin. D'autres éléments s'éloignent d'une représentation proprement réaliste : le parquet

[1184] L'exposition à Halle en 1977 *Medium Fotografie,* que nous avons citée, retrace l'histoire de la photographie allemande sous cet angle, cf. *Medium Fotografie : Resümee einer Ausstellung zur Kulturgeschichte der Fotografie*, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 1978, 119 p. Sur le lien entre photographie et espaces privés, voir Paul Betts, *Within walls : private life in the German Democratic Republic*, Oxford Univserity Press, Oxford, 2010, 321 p. (chapitre 7 : « Picturing Privacy : Photography and Domesticity »).
[1185] *Die Fähre. Eine Geschichte in Bildern von Helfried Strauss*, Insel Verlag, Leipzig, 1991, 136 p.
[1186] Joshua Feinstein, *The Triumph of ordinary. Depictions of daily life in the East German cinema, 1949-1989*, University of North Carolina Press, Chapter Hill, 2002, 331 p.
[1187] LHASA SED Bezirksleitung Halle n°447, Zur Einschätzung der Situation in der Sektion Malerei Grafik des VBK (6.6.78).

qui se perd dans un brouillard gris et rose où se dessinent quatre téléphones[1188]. Montré lors de la neuvième exposition nationale à Dresde de 1977, le tableau est lu comme une image de l'épuisement et de la fatigue ordinaire. Le musée de Leipzig désire l'acquérir, mais il revient finalement au musée de Jena[1189]. En 1982, lors de la huitième exposition nationale, Sakulowski récidive en présentant *Après le travail*, portrait d'un homme atone buvant une bière. D'autres images, qui jouissent d'une moins grande notoriété, affrontent également le quotidien. Dans une série d'eaux-fortes de 1985 intitulée *Quotidien*, l'une des planches représente *Un technologue à cinq heures du matin* (fig.160). L'image est montrée au 21e festival des travailleurs à Magdeburg en 1986. L'auteur, Michael Reichert, amateur résidant à Leipzig, technologue de profession, grave ainsi son propre quotidien. Dans l'obscurité de la nuit finissante, représentée par la ligne d'horizon, la lumière de la bicyclette et les différents espacements entre les traits de gravure, une personne se rend au travail. Une autre image est introduite à l'intérieur de l'image, sur le visage du travailleur, celle d'une excavatrice. L'articulation entre les deux images ouvrent une multitude d'interprétations possibles sur le lien entre le travailleur et son lieu de travail et la banalité de l'acte de se rendre au travail.

On peut confronter les images de Sakulowski et de Reichert au rapport écrit par la cellule du parti à Leipzig sur la question du quotidien dans l'art à la suite de l'exposition nationale de 1983[1190]. Le cadre du parti chargé de la culture à Leipzig rédige en effet un rapport sur l'ensemble de l'exposition. Il commence par se féliciter du niveau général des œuvres, qui « se confrontent avec les problèmes actuels. Dans les dernières années, l'art a renoncé à être pédagogique et déclamatoire et a conduit le spectateur à penser par lui-même, à interroger ses propres attitudes. L'art compte sur un spectateur, qui est prêt à travailler avec l'œuvre et avec lui-même, il fait donc confiance à la maturité morale et politique du spectateur qui accepte de réfléchir et d'élargir sa formation culturelle ». On peut constater dans ces lignes à quel point le discours de la critique d'art sur le spectateur « actif » que nous avions vu naître au cours des années 1960 a été assimilé, y compris dans les rangs du parti. Mais c'est la question du quotidien qui préoccupe surtout. Le droit des artistes à retravailler le réel est reconnu. « La poésie, comme attitude fondamentale des artistes devant notre réalité, détermine la mise en scène du quotidien, de l'homme dans son paysage, de son

[1188] Pour une présentation de l'ensemble de l'œuvre d'Horst Sakulowski, cf. *Horst Sakulowski. Zeichnung, Malerei, Grafik, Plastik, Video, Installation, Fotografie*, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt, 2001, 171 p.

[1189] Le musée de Leipzig fait en effet part au comité d'organisation de son souhait d'acquérir le tableau. StA Leipzig Rat des Bezirkes Leipzig n°21735, Museum der bildenden Künste Leipzig an das Sekretariat der VIII. Deutschen Kunstausstellung (22.12.1977).

[1190] StA Leipzig, SED Bezirkleitung Leipzig n°IV/E/2/09/2/444, Analysen der IX. Kunstausstellung. 1983 (25.05.1983).

environnement urbain, de sa familiarité (*Geborgenheit*) avec l'espace ». Néanmoins le cadre exprime, sans invective, certains regrets face aux images du quotidien de cette époque. « Le travailleur est représenté comme un individu dans toutes ses particularités (*als eingehendes Individum*). Mais la représentation directe de la classe ouvrière, comme ensemble d'individus et comme classe, dans sa productivité et dans son humanité, est trop peu présente ». Le rapport en vient à définir l'une des exigences essentielles du réalisme dans son approche du quotidien, exigence qui auparavant a rarement été exprimée avec autant de clarté : « très peu d'œuvres parviennent à montrer à la fois la puissance de la classe ouvrière et sa fatigue quotidienne ».

Les attentes autour des images du quotidien : le quotidien et la politique.

Une image très peu connue, qui, à notre connaissance, n'a pas été montrée à l'époque de la RDA et que nous avons trouvée dans les armoires du fonds de Beeskow, porte un autre regard sur le quotidien (fig.161). Il s'agit d'une aquatinte réalisée par Kurt Remek, peintre de bâtiment à Hennigsdorf né en 1933, connu pour ses nombreuses gravures et dessins consacrés à l'histoire communiste et aux combats antifascistes sous la République de Weimar[1191]. L'aquatinte comprend deux images placées l'une au-dessus de l'autre sur la même planche. Sur l'image supérieure, une pièce vide, un intérieur modeste, des chaises déplacées, une fenêtre à travers de laquelle on aperçoit un paysage industriel. Sur l'image inférieure, un défilé des troupes communistes (on reconnaît l'uniforme de l'Association des Combattants du Front Rouge – *Rotfrontkämpferbund*), à l'arrière-plan les mêmes hauts-fourneaux. Comme dans l'image de Reichert, c'est le lien entre les deux images qu'il s'agit d'établir. L'intention de l'artiste est probablement très orthodoxe : les conditions de vie modestes au quotidien sont à l'origine du mouvement de rue qui se bat pour l'amélioration de ce quotidien. Une lecture supplémentaire possible peut voir dans le vide de la pièce le signe de la participation de chacun au combat dans la rue, personne ne reste replié dans la sphère privée. Quelle que soit la lecture, ce qui est en jeu est bien la dimension politique du quotidien. Le quotidien n'est pas le lieu apolitique ou le lieu du retrait face au politique, mais au contraire la somme d'expériences ordinaires qui innerve le politique. L'aquatinte visualise ainsi le programme défini par le titre de la grande exposition de Berlin-Est en 1983 pour le trente cinquième

[1191] L'aquatinte n'est pas datée. Mais d'autres aquatintes de Remek conservées à Beeskow sur le même thème sont datées de 1984 et 1985.

anniversaire de la RDA, *Quotidien et époque*, qui fait le point entre les pratiques anodines et les grands enjeux politiques[1192].

Biens.

Le « socialisme réellement existant » (*realexistierender Sozialismus*) que proclame Honecker en 1973 doit mettre à disposition de tous les citoyens un grand nombre de biens de consommation et leur apporter une abondance matérielle. La réalité du socialisme est la réalité de ces biens, produits alimentaires, vêtements, ustensiles, meubles, appareils électroménagers, voitures, etc. Dès les années 1960, les premières formes d'une mise en scène du miracle économique étaient apparues[1193]. Mais, à partir de 1971, Honecker promet une politique sociale de grande ampleur, il augmente les salaires les plus faibles en 1971 et 1976 ainsi que le nombre de jours de congés payés[1194]. Il y joue la légitimité de l'Etat et y place la réalité du socialisme.

Le vécu de la rareté.

Le nombre croissant de travaux sur l'histoire de la consommation dans les pays de l'Est insiste su les différentes formes de « pénurie » que connaît l'Europe de l'Est ; la pénurie varie selon les pays, les moments et les groupes sociaux. C'est la notion même de richesse que le cas des démocraties populaires oblige à repenser (l'assurance de ne pas déchoir dans des formes humiliantes de pauvreté, comme le chômage ou l'indigence, a pu constituer un sentiment sinon de richesse du moins de sécurité). En outre, les sentiments d'abondance ou de

[1192] *Alltag und Epoche, Werke bildender Kunst der DDR aus 35 Jahren*, Altes Museum, Berlin, 1984, 119 p. Le contraste est frappant avec la définition du quotidien dans des expositions actuelles, où le quotidien est concu uniquement comme lieu de résistance aux empiétements du pouvoir politique. Cf. *Parteidiktatur und Alltag in der DDR : aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums,* Regine Falkenberg (dir.), Deutsches Historisches Museum, Berlin, 2007, 243 p.

[1193] Les années 1960 apparaîssent en effet comme un moment d'expérimentations dans le domaine de la publicité, du design, de la mode, à la recherche d'une autre forme de luxe que le luxe bourgeois et capitaliste. Cf. Ina Merkel, *Utopie und Bedürfnis. Die Geschichte der Konsumkultur in der DDR,* Böhlau, Cologne, 1999, 429 p. ; Ina Merkel (dir.), *Wunderwirtschaft. DDR-Konsumkultur in den 60er Jahren*, Böhlau, Cologne, 1996, 240 p. Le cas de la mode est présenté plus précisément dans Judd Stitziel, *Fashioning socialism. Clothing, politics, and consumer culture in East Germany*, Berg, Oxford, 2005, 260 p.

[1194] Sur la réorientation de la politique économique de consommation à partir de 1971 et sur l'importance de l'exemple du voisin polonais dans cette réorientation, cf. Christa Hübner et Peter Hübner, *Sozialismus als soziale Frage : Sozialpolitik in der DDR und Polen 1968-1976*, Böhlau, Cologne, 2008, 520 p.

manque dépendent du point de comparaison retenu, c'est donc à l'échelle de l'ensemble de l'Europe et dans les regards croisés entre nations que la réflexion est menée[1195].

Ainsi dans la RDA des années 1980, le niveau de vie est plus important que dans l'ensemble du bloc soviétique (les problèmes d'approvisionnement ne sont pas aussi graves qu'en Pologne ou en Roumanie), mais la comparaison avec la RFA rend le sentiment de rareté particulièrement aigu. La circulation de monnaie ouest-allemande en RDA (légale à partir de 1974) et la présence sur le sol est-allemand de magasins proposant des biens ouest-allemands (les fameux *Intershops* présents dans les grandes villes) creusent les inégalités entre Allemands de l'Est, entre ceux qui ont accès à cette opulence et ceux qui restent spectateurs d'une richesse inaccessible. De plus, il devient pour tous évident dans les années 1980 que la politique sociale d'Honecker n'est pas viable sur le moyen terme et se fait au prix d'une dette extérieure croissante, menaçant en permanence l'Etat de banqueroute[1196]. L'impression générale est celle d'une dégradation, dont le symbole est le remplacement du café par un ersatz après la montée du prix mondial de café en 1977.

L'image de la frugalité.

C'est tout naturellement parmi les natures mortes réalisées à cette époque que nous avons cherché un exemple qui puisse nous aider à comprendre les enjeux de la représentation des biens dans le réalisme – les natures mortes ayant reçu entre autres fonctions celle d'être des allégories de l'abondance et de la rareté[1197]. Dans le fonds de Beeskow, *Nature Morte* de Wolfgang Liebert* de 1988 offre un exemple intéressant (fig.162).

Cette image des deux harengs, bien grêles et décharnés, mobilise une iconographie de la frugalité. En RDA, ce poisson ne peut manquer de faire penser au *Triste Hareng* qu'Otto Nagel* peint en 1935 et qui est depuis 1945 régulièrement exposé (fig.163). Le hareng à la tête tranchée, les trois petits oignons et l'unique tomate sont présentés en RDA comme la dénonciation de la politique économique nazie qui privilégie la course à l'armement au détriment de l'approvisionnement de la population[1198]. À l'échelle du bloc socialiste, deux tableaux fondateurs du réalisme soviétique, appuient l'association entre harengs et frugalité,

[1195] Antonela Capelle-Pogacean et Nadège Ragaru (dir.), *Vie quotidienne et pouvoir sous le communisme : la consommation revisitée. Consommer à l'Est*, Karthala, Paris, 2010, 461p.
[1196] André Steiner, *Von Plan zu Plan. Eine Wirtschaftsgeschichte der DDR*, Deutsche Verlags-Anstalt, Munich, 2004, 275 p. (chapitre 6 : Fortgesetzer wirtschaftlicher Niedergang 1982-1989).
[1197] Ce point est particulièrement mis en avant dans l'exposition qui se tient à Dresde en 1983 et qui rassemble des natures mortes de toutes les époques venant des musées d'URSS, de Tchécoslovaquie et de RDA. Cf. *Das Stilleben und sein Gegenstand. Eine Gemeinschaftsausstellung von Museen aus der UdSSR, der CSSR und der DDR*, Albertinum Dresde, 1983, 387 p.
[1198] Erhard Frommhold, *Otto Nagel*, Verlag der Kunst, Dresde, 1972, 31 p.

Harengs de David Sterenberg (fig.164) et *Harengs* de Kouzma Petrov-Vodkin (fig.165). Tous deux ont été réalisés en Russie en 1917-1918 au moment des rationnements de la guerre civile. La présence de morceaux de pains (et de quelques pommes de terre chez Petrov-Vodkin) dans les deux tableaux renforce le sentiment d'un repas austère. La dimension chrétienne de l'image du poisson est probable chez Petrov-Vodkin (qui travaille à la décoration d'églises orthodoxes au début du siècle), indécise chez Sterenberg et Liebert, très improbable chez un athée convaincu comme Nagel.

Notons que les trois tableaux que Liebert convoque sont aussi des tableaux qui se confrontent à la question réaliste, à chaque fois dans un contexte particulier. Dans le cas de Nagel, le tableau affirme une compréhension du réalisme prolétarien au sein d'une Allemagne nazie où ce genre de réalité picturale ne faisait l'objet que de peu d'attention (le tableau est resté dans son atelier jusqu'en 1945). Les harengs de Sterenberg s'inscrivent dans un tout autre contexte, celui des débats autour du constructivisme et du suprématisme. L'angle perpendiculaire formé par les deux harengs, la sphère de l'assiette, le losange formé par la table et posé sur un fond indéfini établissent plus une construction qu'une composition. Dans les années 1930, pendant les campagnes antiformalistes en URSS, le tableau est utilisé à charge contre Sterenberg, comme preuve de son formalisme[1199]. Mais, en 1917-1918, Sterenberg affirme par ce tableau la validité de la figuration, contre ses amis constructivistes pour qui toute figuration et même toute représentation doit être abandonnée. Dans le cas de Petrov-Vodkin, le contexte est encore différent. Acteur majeur du symbolisme russe au début du siècle, Petrov-Vodkin amorce dans ce tableau l'infléchissement vers un réalisme qui garde cependant les traces du symbolisme, ici la présence des couleurs roses et bleues, la texture de la toile et du papier qui sert à emballer le hareng ou le visage aux yeux fermés dans la partie supérieure de l'image[1200]. Autrement dit, en choisissant de représenter des harengs, Liebert ne mobilise pas seulement une iconographie de la frugalité, il prend position dans l'histoire longue du réalisme au vingtième siècle. En comparaison avec ces tableaux, celui de Liebert est plus conventionnel. La table sur laquelle sont posés les harengs n'a pas d'angle visible. Sur la toile blanche, la représentation des harengs, de la canette et du pot, est simple. L'objet

[1199] La présentation du tableau pendant l'exposition des quinze ans de l'Armée Rouge, ainsi que l'ensemble de la carrière de Sterenberg sont analysés dans : Cécile Pichon-Bonin, *Peinture et politique en URSS dans l'entre-deux guerres. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (OST),* thèse de doctorat à l'université Paris I Panthéon Sorbonne et à l'université de Lausanne, 2006 (ici p.138).

[1200] Une étude monographique sur Petrov-Vodkin est traduite du russe en allemand en 1986 et commente ce passage du symbolisme au réalisme. Cf. Juri Russakov, *Kusma Petrow-Wodkin, Malerei, Grafik, Bühnenbildkunst*, Aurora Kunstverlag, Leningrad, 1986, 303 p.

le plus intriguant est le journal, froissé d'une telle manière qu'il semble comme enflammé. Dans les plis du journal, on devine la silhouette d'un homme au chapeau, le bras droit levé.

Sur le journal, les seuls mots lisibles sont le titre (*Pravda*, l'organe du PCUS) et les mots de *perestroïka* et *glasnost*, mettant ainsi au centre de l'image le rapport à l'URSS et à la politique que Gorbatchev entame en 1985. Liebert a voyagé à de nombreuses reprises en URSS (il serait très improbable qu'il n'ait pas alors vu le tableau de Sterenberg à la galerie Tretiakov à Moscou et le tableau de Petrov-Vodkin au musée russe à Leningrad). En 1984, il se rend une première fois en URSS pour réaliser une commande et représenter le « tracé de l'amitié » (*Drushba Trasse*), vaste chantier qui réunit des travailleurs de toutes les démocraties populaires pour construire des conduites qui livrent le gaz naturel des régions périphériques de l'URSS jusqu'en Europe de l'Est. Il y retourne une seconde fois en 1987, pour une nouvelle commande entre Tchaïkovski et Perm sur le même « tracé de l'amitié »[1201]. Nous n'avons malheureusement pas pu trouver les rapports de Liebert au VBK à propos de ses déplacements en URSS. Nous savons que les artistes est-allemands ont exprimé le plus souvent leur soutien à la politique de Gorbatchev[1202], alors que les autorités est-allemandes voient d'un mauvais œil la politique de libéralisation et l'augmentation du prix des matières premières importées d'URSS. Dans ce contexte, le tableau de Liebert pose, sans la résoudre, la question suivante : ces harengs sont-ils soviétiques ou est-allemands ? De quelle réalité le tableau est-il l'austère image ? Le tableau, qui a été réalisé en RDA et non en URSS et qui est destiné à un public est-allemand, peut être interprété de bien des manières. La présence de la canette de coca-cola et de la bille fait du tableau une vanité, dont le sens est incertain. Il reste que la peinture prend en charge l'image du manque, le sentiment de frugalité qui traverse de nombreuses couches de la société est-allemande. Elle témoigne, à côté des autres exemples que nous avons retenus sur la matière et l'ordinaire, de l'originalité de la construction réaliste du réel.

[1201] Les tableaux des commandes de 1984 et 1987 sont conservés au fonds de Beeskow.

[1202] En 1986, les rapports du VBK de Karl-Marx-Stadt font part de la sympathie générale des artistes pour la politique de Gorbatchev. En août 1986, quelques mois après la catastrophe de Tchernobyl d'avril 1986, il est noté : « l'un des collègues a déclaré que le culte de la personnalité avait laissé de nombreuses traces, mais que les Russes ont le courage de le remettre en question maintenant. Les collègues ont le sentiment que Gorbatchev s'attaque aux véritables problèmes. Quand il apparaît, il est ouvert et objectif mais aussi critique et humble. Cela appuie la conviction de nos collègues et renforce l'autorité internationale de l'Union Soviétique et du socialisme ». StA Chemnitz, VBK Karl-Marx-Stadt n°32, Informationsbericht (August 1986).

Travail.

Dès le dix-neuvième siècle, le réalisme doit une importante part de sa légitimité à sa capacité à rendre compte du travail, des gestes, des efforts et des lieux de production. Le travail apparaît comme l'un des terrains acquis du réalisme[1203]. Donner une image des grands secteurs d'activité (métallurgie, chimie, mines) a été en RDA l'un de ses domaines réservés. Notons que les nouvelles activités qui peinent à se développer en RDA dans les années 1980, comme la microélectronique, sont ignorées par l'art, tout comme les services, travail appelé significativement « non-productif »[1204]. Le réalisme reste attaché à un travail industrialiste.

Là encore, légitimité du réalisme et légitimité du régime socialiste vont de paire. Le régime socialiste se veut proche de la société du travail et se dit capable d'offrir de bonnes conditions de travail dans le secteur secondaire. Or, dans les années 1980, il apparaît que structurellement la RDA n'a pas les moyens de ses ambitions. Les conditions de travail toujours difficiles et le rythme distendu ne permettent pas aux travailleurs de faire un travail de qualité[1205]. C'est un point qui est largement discuté, y compris dans le monde de l'art. Dans un rapport du parti de Karl-Marx-Stadt sur l'activité culturelle dans le district en 1978, les mécontentements des travailleurs sont abordés par les artistes et les cadres du parti présents. « Quand on leur demande ce qui leur déplaît le plus dans l'entreprise, les travailleurs répondent d'une seule voix : la discontinuité et la mauvaise organisation du processus de production »[1206].

[1203] Les travaux dirigés par le sociologue Klaus Türk à l'université de Wuppertal présentent l'iconographie du travail dans les arts plastiques. Klaus Türk (dir.), *Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst : Beiträge eines interdisziplinären Symposiums*, Steiner, Stuttgart, 1997, 246 p. ; *Bilder der Arbeit : eine ikonografische Anthropologie*, Westdeutschland Verlag, Wiesbaden, 2000, 400 p. ; *Mensch und Arbeit, 400 Jahre Geschichte der Arbeit in der bildenden Kunst*, MSOE Press, Milwaukee, 2003, 432 p.

[1204] L'importance du clivage entre travail productif et travail improductif jusqu'à la fin de la RDA a été mis en valeur dans : Sandrine Kott, « Les services dans une société industrielle et socialiste. Le cas de la RDA, 1949-1989 » in *Le Mouvement social*, n°211, 2005, p.83-99. Les archives du VBK de Leipzig présentent le cas d'une commande passée par le ministère de la culture pour représenter deux postières. L'artiste commandité ne sait pas comment représenter leur activité professionnelle et choisit finalement de représenter les personnes en dehors du cadre de travail. StA Leipzig, VBK Leipzig n°014, Bericht für den Zeitraum September - November 1986 (28.11.1986).

[1205] Alf Lütdke y voit l'une des principales faiblesses du régime socialiste et une explication majeure dans le soutien vacillant qu'offrent les classes ouvrières au régime socialiste. Dans un monde ouvrier qui, tout au long du vingtième siècle, reste attaché à la question de la qualité du travail, le fait que la RDA ne permette pas de faire un travail de qualité mine en profondeur la légitimité du socialisme. Alf Lütdke, « Helden der Arbeit – Mühen beim Arbeiten. Zur missmutigen Loyalität von Industriearbeitern in der DDR » in Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka et Hartmut Zwahr (dir.), *Sozialgeschichte der DDR*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1994, 601 p. (p.188-213).

[1206] StA Chemnitz, SED Bezirksleitung Karl-Marx-Stadt n°IV/C-2/9.02/498, Kulturarbeit (1978).

La question du travail est au cœur de l'ouvrage polémique de l'intellectuel est-allemand Rudolf Bahro, *L'Alternative. Critique du réalisme réellement existant*[1207] ; le livre (publié en RFA et non en RDA) en 1977 lui vaut d'être arrêté puis expulsé vers la RFA en octobre 1979. À la suite d'un travail d'observation mené dans plusieurs usines de Weissensee de 1967 à 1977, Bahro affirme que, même dans les entreprises socialistes, les travailleurs continuent d'être placés dans une situation subalterne et continuent de subir une aliénation similaire à celle qui existe dans le système capitaliste[1208]. Si la diffusion des idées de Bahro parmi les artistes est-allemands est difficile à saisir, son expulsion montre que le monde du travail et l'infériorité de la classe ouvrière restent un point sensible.

Savoir-faire.

Depuis *La Forge* de Menzel (fig.26) jusqu'à *Dépurer le métal* de Dötsch (fig.155), les images réalistes en RDA ont cherché à reproduire les gestes, le métier. À l'aide de l'exemple *Fritz travaille* d'Axel Wunsch* de 1985 (fig.166), nous voulons interroger la façon dont le réalisme interroge l'acte de production dans ces années-là[1209].

Un artiste réaliste à Karl-Marx-Stadt.

Axel Wunsch travaille à Karl-Marx-Stadt, ville marquée par le groupe Clara Mosch, même après la dissolution de la galerie. Gregor Torsten Kozik, membre du groupe Clara Mosch, réalise ainsi en 1982, dans le cadre d'une commande avec le syndicat, un ensemble de performances, dans les fonderies Harlass de Karl-Marx-Stadt[1210]. Les photographies prises pendant les actions sont retravaillées par le photographe du groupe Clara Mosch, Ralf Rainer Wasse (fig.168), et ensuite montrées dans des galeries de Berlin et de Dresde. Lorsqu'il est invité à parler des performances dans *Bildende Kunst*, Kozik se place sous le patronage de Beuys, il dit avoir voulu capter les « signes visibles de l'énergie » et aspirer à « une sculpture

[1207] Rudolf Bahro, *Die Alternative. Zur Kritik des real existierenden Sozialismus*, Verlag Tribüne, Cologne, 1977, 542 p.
[1208] Guntolf Herzberg et Kurt Siefert, *Rudolph Bahro – Glaube an das Veränderbare. Eine Biographie*, Links, Berlin, 2002, 656 p. Une autre partie de la réflexion de Bahro concerne le statut des intellectuels. Bon connaisseur de Gramsci, il propose de s'intéresser à la notion d'intellectuels collectifs plutôt qu'à celle d'intellectuels organiques.
[1209] Le cas de Wunsch est particulièrement bien documenté car en 2006 la Nouvelle Galerie de Saxe à Chemnitz a dressé la liste des œuvres complètes de Wunsch aujourd'hui connues. Cf. *Axel Wunsch : Malerei und Zeichnung 1969-2006*, Neue Sächsische Galerie, Chemnitz, 2006, 130 p.
[1210] Une description exhaustive du projet Harlass est donnée dans : Manuela Bonnke, *Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR*, Böhlau, Cologne, 2007, 501 p. (chapitre 6 : Grenzverwischungen – Die Politik der Weite und Vielfalt 1970-1990).

sociale »[1211]. Les gestes de production en eux-mêmes ne l'intéressent pas, précise-il (et les photographies retouchées insistent en effet plus sur l'énergie qui émane du travail que sur le travail).

Axel Wunsch est amené à occuper la place de défenseur du réalisme face à Clara Mosch (dans ses diatribes auprès des membres du parti contre Clara Mosch en 1979, Sitte cite d'ailleurs le nom d'Axel Wunsch en contre-exemple[1212]). Wunsch lui-même ne s'oppose pas à une telle utilisation de son art et adopte des positions conciliantes avec le régime est-allemand ; pendant l'affaire Biermann, il déclare ainsi ne pas connaître ce chanteur et approuve son expulsion[1213] (alors que le groupe Clara Mosch monte au créneau pour défendre Biermann). Wunsch se fait connaître dans l'ensemble de la RDA grâce à des peintures comme *Ouvrier de la fonderie* (fig.167), montrée à l'exposition nationale de 1988 – les emprunts à l'art de Francis Bacon (l'encadrement d'espaces indéfinis par des traits, le brouillage des corps et des visages en mouvement) lui permettent de construire ce qui est perçu comme un réalisme innovant[1214].

Observer le travail.

Il faut comprendre les conditions dans lesquelles Wunsch observe le travail. En 1984, il se rend dans les aciéries de Riesa et en 1985 dans les usines de construction de Trabants à Zwickau – c'est ici qu'il trouve le sujet de *Fritz travaille*, un ouvrier fabriquant les housses des sièges de voitures. Le point original est que sa présence dans les usines n'est pas la conséquence d'une commande. Wunsch se trouve dans l'usine simplement en qualité d'observateur. En 1979, le VBK de Karl-Marx-Stadt a établi un contrat collectif avec les entreprises du district afin de prévoir ce cas de figure[1215]. L'entreprise qui reçoit un artiste,

[1211] Ibid., p.337.

[1212] Après avoir encouragé le parti à ne montrer aucune tolérance face au groupe Clara Mosch, Sitte continue ainsi : « L'exposition de district doit montrer combien les artistes savent représenter Karl-Marx-Stadt comme l'un des centres de la classe ouvrière. Il ne s'agit pas de faire des images de brigadier dans l'ancien style, mais de suivre les idées visuelles que l'on trouve par exemple chez Axel Wunsch ». cf StA Chemnitz SED Bezirksleitung Karl-Marx-Stadt n°IV/D-2/9.02/509, Niederschrift zum Gespräch des 1.Sekretäre der SED Bezirksleitung Karl-Marx-Stadt mit dem Präsidenten des VBK, Willi Sitte. (08.11.1979).

[1213] Des cadres du parti lui rendent visite en novembre 1976. « Il a déclaré ne pas connaître ce nom, il l'a appris en lisant la presse ces derniers jours. Quand il a discuté avec des travailleurs, ceux-là ont eu la même réaction : « mais qui est ce Biermann ? » C'est pourquoi le peintre pense que l'affaiblissement de notre Etat par les prises de positions de bien des artistes connus de RDA n'était pas nécessaire ». StA Chemnitz, SED Bezirksleitung Karl-Marx-Stadt n°IV/C-2/9.02/498, Informationsbericht (23.11.1976).

[1214] D'après ses déclarations actuelles, Wunsch, à l'époque de la RDA, ne connaît l'art de Bacon que par des reproductions. En 1986, une rétrospective est consacrée à Bacon à Berlin-Ouest. De nombreux Allemands de l'Est, notamment de Karl-Marx-Stadt, demandent l'autorisation de s'y rendre, mais étrangement Wunsch ne fait pas partie de ceux qui posent une demande de déplacement. StA Chemnitz, VBK Karl-Mars-Stadt, n°32, Reiseanträge (1986).

[1215] StA Chemnitz, VBK Karl-Marx-Stadt 32, Betriebskollektivvertrag des VBK (November 1979).

même s'il ne réalise pas de commande pour elle, doit lui verser 100 marks s'il reste 5 jours, 500 s'il reste 20 jours et 1000 marks s'il reste trente jours. La possibilité de recevoir des primes est également envisagée « si sa performance individuelle ou collective est remarquable » ou s'il reçoit la « distinction de l'activiste du travail socialiste ». Les images de Wunsch créées après les séjours à Riesa ou Zwickau ne sont acquises par aucune de ces deux usines, elles n'y sont pas même montrées, semble-t-il. Le grand tableau *Fritz travaille* reste dans l'atelier de l'artiste. Axel Wunsch vend des tableaux à des musées, notamment avec la Galerie Saxonne de Karl-Marx-Stadt, avec qui il établit une véritable relation de patronage. Cette bonne situation financière explique que Wunsch ne s'engage pas dans un contrat de commande. Le peintre se trouve ainsi dans une position très particulière par rapport au monde du travail.

Il n'est pas anodin qu'à l'occasion de la visite aux fonderies de Riesa Axel Wunsch réalise une image qui rappelle une image plus ancienne de Menzel. Wunsch se trouve dans la même position que Menzel, observateurs d'un monde du travail avec lequel ils ne sont liés d'aucune manière. *Rencontre* de 1984 (fig.169) fait en effet immanquablement référence à *Autoportrait avec un travailleur devant le marteau-pilon* (fig.170), une gouache que Menzel réalise en 1872 dans les forges de Silésie lorsqu'il prépare *La Forge* et que le musée de Leipzig acquiert en 1972. La tonalité des deux tableaux et les touches sont certes bien différentes. Mais dans les deux autoportraits, les artistes se présentent comme des observateurs distants, Menzel à l'arrière-plan a un carnet à la main, Wunsch lui aussi au second plan a une pochette sous le bras. Aucun des deux n'a d'échange avec les travailleurs. En se représentant, les deux peintres montrent leur étrangeté par rapport au monde qu'ils traversent.

Saisir le coup de main.

Dans le tableau *Dépurer le métal*, Dötsch montre non seulement la concentration des travailleurs, mais il met aussi en scène le coup de main, la position du corps au travail, la façon de tenir la griffe et de plier les genoux. Dans *Fritz travaille*, Wunsch s'atèle à la même tâche, pour une activité moins prestigieuse que celle des métallurgistes. Aucun collègue ne juge et n'évalue, le travail est individuel, répétitif sans être toutefois une tâche unique comme le serait un travail à la chaîne (qui reste le grand absent des images du monde du travail en RDA). Les esquisses, réalisées par Wunsch dans l'entreprise, témoignent de l'effort pour visualiser les gestes, l'alliance d'automatismes, d'habitudes et d'intelligence faite corps, bref le savoir-faire. Wunsch réalise en effet une première esquisse des différentes positions des

mains sur la structure métallique (fig.171.a.). Une deuxième esquisse cerne une opération qui demande au travailleur de placer l'épaule gauche et l'ensemble du corps dans un mouvement de torsion (fig.171.b). Une troisième esquisse montre le visage de l'ouvrier au travail, où l'on peut lire aussi bien la concentration que la pénibilité ou l'ennui (fig.171.c).

Or la peinture finale (fig.166) ne se contente pas de reproduire les esquisses. Elle représente quatre fois le travailleur dans quatre positions différentes. Les mains ne sont visibles que dans le premier mouvement, dans la manière qu'elles ont de saisir le tissu du siège ; mais le mouvement de torsion de la deuxième esquisse n'est visible dans aucune. Le second mouvement reprend l'image du visage peiné, mais la couleur blanche en voile l'expression. Les quatre mouvements ne sont pas véritablement la décomposition d'un geste continu ; le spectateur ne peut suivre ni l'opération d'ensemble ni le passage d'un mouvement à un autre. Le troisième mouvement est difficilement compréhensible. C'est la principale différence avec un tableau comme celui de Dötsch qui montre une grande assurance dans l'exécution d'un geste parfaitement identifiable. Chez Wunsch, à l'inverse, affleure l'image de la peine, de la difficulté d'une tâche répétitive qui doit être à chaque fois recommencée. S'il est sans doute exagéré de parler de peinture de l'aliénation et encore plus de chercher dans la toile l'écho des thèses de Bahro, dont il n'est pas certain que Wunsch connaisse alors l'existence, il est néanmoins possible de souligner la complexité de l'image du travail physique donnée par Wunsch. Ce que Bahro a observé et écrit dans des propositions jugées hérétiques par les autorités, Wunsch l'a également observé et l'a peint de façon beaucoup plus discrète.

Usines et machines.

La représentation des usines et des machines a été subordonnée en RDA à l'impératif de représenter les travailleurs et les rapports sociaux ; la machine ne pouvait pas être appréhendée pour elle-même. Contrairement à d'autres courants artistiques, réalistes ou non, le réalisme socialiste n'a accordé qu'une place marginale à la beauté des machines.

Mettre en forme l'environnement de travail.

La représentation de l'usine pour elle-même devient possible à partir des années 1970 dans le cadre précis d'une nouvelle branche des arts appliqués intitulée « la création de l'environnement de travail » *(Arbeitsumweltgestaltung)*. Dès 1974, lors du quinzième festival

des travailleurs à Erfurt, le syndicat propose une exposition originale, intitulée « La culture du travail dans l'entreprise socialiste ». Le syndicat apporte des machines entières (machines à fraiser et aléseuses) et des dessins de machines[1216]. Il s'agit de montrer aux divers groupes de travailleurs (qui forment les publics de ces festivals) les machines utilisées dans l'ensemble de la RDA et d'en expliquer le fonctionnement et les possibilités. Mais les dessins de machine réalisés par les dessinateurs d'usines (*Betriebsgestalter*) entrent également dans des expositions générales, c'est là une grande nouveauté. En 1986, lors d'une exposition à Halle « Appel et Profession de foi » (*Aufruf und Bekenntnis*) à l'occasion du onzième congrès du parti, à côté des peintures, gravures, sculptures et objets de design, les visiteurs peuvent voir des dessins industriels, par exemple le dessin d'une place de travail réalisé par un designer (dont le nom n'est pas donné) pour l'institut central des techniques de soudure (fig.172). Le dessin visualise les différents éléments de la machine et ses multiples possibilités, sa complexité mais aussi son unité.

La création de l'environnement de travail est une branche des arts appliqués qui connaît un grand essor dans les années 1980. À partir de 1985, se tient chaque année à Dessau le séminaire annuel international pour la création de l'environnement de travail, qui convoque designers, architectes, ingénieurs et constructeurs. Le séminaire a pour ambition de réfléchir à la modélisation de l'ensemble de l'espace de l'entreprise, non seulement les espaces de pause, mais aussi ceux de production. En 1988, par exemple, le quatrième séminaire est consacré à la question des couleurs dans l'usine (fig.173). À partir d'une photographie (en bas à gauche), un designer propose différentes modélisations de l'espace et interroge les informations transmises par les couleurs dans l'usine. Le but est de faire de l'usine un espace plus lisible et plus rationnel, afin d'accroître l'efficacité et la sécurité des salariés. Ceux qui travaillent à ces images ont une connaissance directe des usines dont ils font souvent partie, à la différence des artistes plasticiens qui ne rentrent qu'exceptionnellement dans ce périmètre. Les directions des entreprises comprennent le profit qu'elles peuvent tirer de ces recherches et les financent largement. Elles voient dans ce travail un avantage direct, plus important que la promesse faite par des artistes plasticiens de rendre les ouvriers plus productifs en les ouvrant à l'art, promesse dont les résultats se sont avérés incertains depuis la conférence de Bitterfeld. C'est donc dans une perspective très spécifique que se développe une image des bâtiments et des outils.

[1216] AAdK VBK ZV n°333. Konzeption zur vorbereitung und Gestaltung der Ausstellung « Arbeitskultur im sozialistischen Betrieb » anlässlich der 15. Arbeiterfestspiel im Bezirk Erfurt 1974.

Peindre l'usine : le nouveau convertisseur d'EKO.

Les entreprises continuent néanmoins d'avoir recours aux artistes plasticiens lorsqu'elles veulent donner une belle image de l'usine. Les acièries d'Eisenhüttenstadt passent ainsi commande lorsqu'elles font construire un nouveau convertisseur en 1984 (fig.174 et 175). Réalisée par une firme autrichienne, la construction du convertisseur fait d'EKO l'une des usines métallurgiques les plus modernes d'Europe et suscite, dans le climat économiqe morose de ces années, l'enthousiasme de l'usine et, semble-t-il, de l'ensemble de la population d'Eisenhüttenstadt[1217], enthousiasme vite réfréné puisque la construction de nouveaux laminoirs à chaud lancée en 1986 est abandonnée en 1987.

L'usine demande à Harald Schulze* de réaliser la commande. Jeune diplômé de Weissensee en 1978, Schulze a suivi les incitations de la « politique d'installation » puisqu'il quitte Berlin après ses études pour s'installer à Letschin, petite ville au Nord de Francfort sur l'Oder. Mais il reste en lien avec la capitale ; à partir de 1981, Schulze fait partie du groupe d'artistes berlinois Neon Real, groupe qui s'essaye aux assemblages, photographies abstraites et art postal, en lien avec le milieu punk berlinois. En 1983, il est contacté par les fonctionnaires d'EKO qui viennent à sa rencontre pour une première commande de cinq tableaux destinés à la cantine de l'usine, sur le thème des loisirs[1218]. Il est recontacté en 1984 pour représenter le nouveau convertisseur. Le montant de la commande s'élève à 12 000 marks pour trois peintures sur le thème « paysage industriel à EKO »[1219]. Les images sont destinées au bâtiment administratif d'EKO. La directive est la suivante : « il s'agit de créer trois images qui traitent de la construction de la nouvelle usine et du nouveau convertisseur (l'une des peintures doit représenter le haut-fourneau). Il faut explorer la possibilité de la présence humaine dans ce processus ». Le paiement de la commande est soigneusement échelonné (1 200 marks, puis 4 000, 4 000 et 2 800 lors de la remise des tableaux). Selon le témoignage rétrospectif d'Harald Schulze, les commanditaires (composés uniquement de

[1217] Andreas Ludwig, *Eisenhüttenstadt. Wandel einer industriellen Gründungsstadt in fünfzig Jahren*, Brandenburgische Landeszentrale für Politische Bildung, Potsdam, 2000, 132 p.

[1218] Archiv EKO n°2739, Werkvertrag mit Harald Schulze (octobre 1983). Avant cette date, selon son témoignage, Schulze s'était rendu une seule fois à Eisenhüttenstadt, quand il était enfant, dans le cadre d'un partenariat entre son école à Berlin et EKO. Schulze se souvient aujourd'hui d'avoir été effrayé par l'usine (entretien avec Harald Schulze le 5 avril 2009 dans son atelier à Müncheberg.). Les partenariats entre écoles et usines, très fréquents en RDA, ont pour but d'éveiller chez les enfants l'admiration pour la puissance industrielle est-allemande et le respect de la classe ouvrière. Dans la réalité, les visites d'usine suscitent souvent l'inverse : un dégoût pour le monde bruyant et sale de l'industrie et le dépit devant un monde ouvrier qui ressemble rarement à la glorieuse classe ouvrière dépeinte dans les salles de cours. Chez les enfants des milieux aisés, ces visites viennent souvent confirmer les préjugés de classe. Cf. Emmanuel Droit « Die Arbeiterklasse als Erzieher ? die Beziehung zwischen den Schulen und den Betrieben in der DDR (1949-1989) » in Emmanuel Droit et Sandrine Kott (dir.), *Die ostdeutsche Gesellschaft, eine transnationale Perspektive*, Ch.Links, Berlin, 2006, 299 p. (p.35-52).

[1219] Archiv EKO n°2739, Werkvertrag mit Harald Schulze (01.03.1984).

fonctionnaires et non de brigades d'ouvriers) auraient été satisfaits à chaque étape et ne seraient intervenus d'aucune manière dans l'élaboration des images[1220].

La première peinture est l'image sobre d'un chantier. La deuxième, *Paysage industriel* (fig.174), est plus atypique. De nombreux éléments rappellent la peinture métaphysique de Chirico, référence rare dans le paysage artistique est-allemand : la statue de profil au premier plan, la perspective du bâtiment, les rayons de lumières (de la lune ou d'un éclairage artificiel) sur une scène qui n'est ni de jour ni de nuit. À ces éléments s'ajoutent d'autres éléments énigmatiques, la sphère posée sur le rebord et la photographie renversée d'un ouvrier qui porte un casque. Le haut fourneau est représenté comme il était demandé, mais dépasse le cadre de l'image et le bâtiment de l'usine n'est pas véritablement visible. La troisième peinture, *Observation de la passerelle de l'usine du convertisseur* (fig.175) présente la partie la plus spectaculaire des nouveaux bâtiments, une passerelle rouge (déjà visible dans l'image précédente) qui relie les différentes usines. Schulze représente la structure métallique qui la soutient depuis le point de vue d'un homme de dos, qui ne porte pas de vêtements de travail et qui se trouve devant un plan de l'ensemble de l'usine. Là encore, le tableau est lourd de références artistiques : le personnage de dos peut évoquer Friedrich ou Magritte, la couleur du ciel peut rappeler les ciels irréels peints par Franz Radziwill dans l'entre-deux-guerre (ce qui est une nouvelle fois une référence peu courante en RDA).

En quoi ces images ont-elles pu satisfaire les attentes de la direction d'EKO (l'échelonnement des paiements laisse penser qu'il y a bien eu contrôle sur les projets et les esquisses et donc des possibilités d'intervention qui n'ont pas été saisies) ? La présence humaine souhaitée est réduite à la portion congrue. Les bâtiments sont peu visibles ; dans la troisième image le rapprochement spatial des éléments (le panneau, l'homme de dos, la passerelle, le bâtiment de l'usine) peut créer un effet visuel de submergement, mais ne permet pas de voir l'ensemble. Le convertisseur lui-même, la machine en marche et ses spectaculaires coulées de fonte, ne sont pas visibles (le contrat de commande ne le demandait cependant pas explicitement). Le spectateur reste en dehors du bâtiment. Les deux images ne sont qu'indirectement une célébration de la puissance d'EKO. Si la direction d'EKO est satisfaite de la commande, c'est peut-être en raison des nombreuses références artistiques que présentent les peintures. Il est possible que ces références aient été perçues comme un annoblissement de la représentation de l'usine et la retraduction plastique comme une façon d'honorer les bâtiments nouveaux d'EKO. Ce qu'apporte l'image peinte par rapport à l'image

[1220] Entretien avec Harald Schulze le 5 avril 2009 dans son atelier à Müncheberg.

de l'usine produite par « la création de l'environnement de travail », c'est la pâte de l'artiste, l'acte individuel de poétiser un lieu ou un bâtiment.

En plein air.

La confrontation de l'artiste à l'usine ne se fait pas seulement dans le cadre des commandes, mais aussi dans celui, nouveau et en plein essor, des pleins airs. « Plein air » est l'une des expressions maîtresses du vocabulaire artistique des années 1980. L'expression désigne une activité collective menée pendant plusieurs semaines (de quatre à six) en dehors de l'atelier, très souvent sur un site industriel[1221]. Les pleins airs sont organisés par le conseil de district ou l'entreprise elle-même. Le VBK verse 1 000 marks à chaque artiste et les entreprises peuvent acheter les images (dans certains cas, les artistes doivent faire don de quelques images créées pendant le plein air). Ils deviennent des événements réguliers et appréciés de la plupart des artistes, quelle que soit leur place dans le champ artistique. Chaque entreprise définit une orientation. Le plein air de Buna (créé en 1974) a pour thème « homme – travail – technique », celui de Mansfeld est consacré aux techniques de la peinture (1975), celui de Römhild en Thuringe à la céramique (1975), celui de Wismut à l'amitié germano-soviétique (1983), celui de Leuna à la sculpture en plastique (1984), celui d'Eisenhüttenstadt à la sculpture en acier (1985), un second à Leuna à la photographie (1988), celui de Bitterfeld aux techniques du dessin (1989).

Les pleins airs sont des événements aux dimensions multiples. Ils sont l'occasion d'affirmer la spécificité du travail proprement artistique, qui serait différent du travail industriel (cette idée parcourt les rapports consacrés aux pleins airs d'Eisenhüttenstadt[1222]). Ils sont parfois l'occasion de confrontation avec des matières totalement nouvelles pour les artistes[1223]. Ils sont aussi des lieux de rencontres internationales (des artistes des pays frères

[1221] Eugen Blume a montré comment le groupe Clara Mosch utilise ce mot pour justifier des performances. Blume décrit aussi des plein airs organisés par les entreprises, notamment ceux de Buna, et montre que des artistes d'horizons très différents participent aux plein airs. cf. Eugen Blume « In freier Luft – Die Künstlergruppe Clara Mosch und ihre Pleinairs » in *Kunstdokumentation SBZ / DDR : 1945-1990*, p.728-742.

[1222] « Il s'agit de développer la collaboration entre artistes et travailleurs et d'accroitre la reconnaissance réciproque des formes de travail de chacun – le travail rationnel et contraint de l'ouvrier et les possibilités individuelles et spécifiques de l'artiste », Archiv EKO n°2735, Bericht von Michael Voll, Mitglied des Bezirksvorstandes des VBK zu dem VBK-BV (22.08.88).

[1223] La présentation du plein air de la sculpture en plastique à Leuna insiste sur l'opportunité offerte aux artistes de travailler des matériaux inhabituels. « Les artistes travaillent dans les mêmes conditions et avec le même matériel que les travailleurs et utilisent les possibilités technologiques de l'usine. Artistes, travailleurs, technologues et scientifiques deviennent de véritables partenaires, à partir d'une base commune de discussions, qui permettent non seulement des échanges sur le matériel, ses propriétées et ses possibilités de travail, mais aussi un dépassement des préjugés », LHASA Leuna Werk n°21541. Konzeption Entwurf für das 1. Pleinair « Gestalten mit Plasten » (1984). Le rapport rédigé après le plein air revient sur cette question. « Très peu d'artistes avaient une expérience avec le polyesterharz ; tous les autres matériaux leur étaient totalement

sont invités à participer aux pleins airs et les pleins airs existent dans les autres démocraties populaires où sont envoyés des Allemands de l'Est – fig.8).

Mais ils deviennent surtout la principale occasion pour les artistes de voir les sites industriels et les usines. La présence des artistes a pu avoir une conséquence inattendue : leur faire voir la vétusté des équipements et du matériel, qui se dégradent dans les années 1980 en raison du manque d'investissement, y compris des investissements de renouvellement. La saleté fait partie de l'expérience du plein air ; après le plein air de Leuna en 1984 est noté : « parmi les difficultés objectives, qui n'avaient pas été prévues au départ, il y avait l'effet de la poussière et des cendres, qui nuisent au travail. Les particules collent aux surfaces et ne peuvent plus être enlevées »[1224]. Malheureusement ce qui a été créé à cette occasion n'a le plus souvent pas été conservé, ce sont des essais et des expérimentations jugés secondaires. Dans un rapport sur le plein air de Leuna de 1984, le plein air est qualifié par les artistes de « plein air d'expérience » (*Erfahrungspleinair*) et « beaucoup de collègues ont souligné que leurs travaux n'étaient pas mûrs pour une exposition, qu'ils étaient juste des études »[1225].

L'essor des pleins airs, tout comme les images d'Axel Wunsch et d'Harald Schulze, prouvent que l'observation du monde du travail continue d'être une réalité pour nombre d'artistes de RDA dans les années 1980. Même si, par cette observation, les artistes sont amenés à constater la pénibilité au travail et la vétusté du matériel, ils offrent encore au régime des images de ce monde industriel auquel le socialisme s'est lié. Et ils perpétuent également, tout en l'adaptant à leurs intérêts, le réalisme, qui ne tombe pas entièrement en désuétude.

Politique.

Il reste à évoquer un dernier domaine qui a fourni par le passé au réalisme une grande légitimité : ses liens privilégiés avec la politique. Depuis au moins les années 1920, les réalistes se sont enorgueillis de faire des images qui affichent leur sympathie politique et en

étrangers et il a fallu planifier de nombreuses explications techniques sur le polyéthylène, le PVC, le polyamide, l'epoxidharz (…). Tous les participants ont bien été conscients de l'effort financier et organisationnel fait par l'entreprise pour préparer ces matériels qui sont coûteux », AAdK VBK Halle n°65, Abschlussbericht für das vom VEB Leuna-Werke Walter Ulbricht in Zusammenarbeit mit dem VBK-DDR veranstalteten 1. PleinAir « Gestalten mit Plasten » (1984). Pour le deuxième plein air en 1987, sont mis à disposition d'autres matéiraux (plyurethanen et piacryl), ainsi que des reproductions d'œuvres réalisées dans le bloc capitaliste : sculptures de Niki de Saint-Phalle, Duane Hanson, Alina Szapoczinkov, César, Arman, Leonardo Delfina, Pierre Martin Jacot. Cf. LHASA Leuna Werk n°21541, « PleinAir Gestalten mit Plasten 2 » (1987).

[1224] AAdK VBK Halle n°65, Abschlussbericht für das vom VEB Leuna-Werke Walter Ulbricht in Zusammenarbeit mit dem VBK-DDR veranstalteten 1. PleinAir « Gestalten mit Plasten » (1984).

[1225] Ibid.

ont fait l'une des qualités du réalisme. Alors que dans les années 1980 l'activité politique est redéfinie avec l'émergence des groupes d'opposition, comment le lien entre réalisme et politique évolue-t-il ?

Idéologie.

Dans la plupart des démocraties populaires où le contrôle politique sur l'art est moins fort qu'en RDA, des artistes se sont emparés bien avant les années 1980 de l'idéologie communiste et de ses symboles pour les éreinter[1226]. L'idéologie, entendue ici comme l'ensemble des phrases sans cesse répétées et des images sans cesse montrées, donne lieu à bien des détournements. Rappelons les jeux avec le langage le plus officiel des conceptualistes moscovites, les installations du Tchécoslovaque Milan Kunc, les actions du Hongrois Bálint Szombathy qui en 1972 sillonne les rues de Budapest avec un portrait de Lénine ou encore les photographies du Hongrois Sándor Pinczehelyi qui pose en 1973 avec une faucille et un marteau. Dans un enchevêtrement inextricable de sérieux et de dérision hérité de dada, ces artistes exposent les formules et les symboles du marxisme-léninisme. Dans ce contexte est-européen, les artistes bohèmes de RDA paraissent timides. Les signes du socialisme n'y sont pas malmenés, ils sont prudemment évités. De la même manière, la production réaliste prend ses distances avec l'idéologie, c'est ce que nous voulons montrer à travers l'exemple des créations de Norbert Wagenbrett*.

Converser avec Marx.

L'année 1983 est proclamée année Marx, à l'occasion du centième anniversaire de sa mort (ainsi qu'année Luther, pour le 500^{e} anniversaire de sa naissance). Une exposition qui circule à Berlin, Magdeburg, Karl-Marx-Stadt et Leipzig rassemble les photographies de Marx et un grand nombre de commandes exécutées pour l'occasion[1227]. L'événement doit démontrer l'attitude des artistes face à l'idéologie marxiste. Inspiratrice, l'idéologie n'empêche pas la pensée et la création, mais au contraire offre les moyens d'une pensée moins captive du sens commun et des intérêts de classe. Les artistes sont censés être fiers de l'inclinaison idéologique de leur travail et fuir l'abstinence idéologique du monde capitaliste.

[1226] Ales Erjavec (dir.), *Postmodernism and the postsocialist condition. Politicized art under late socialism*, University of California Press, Berkeley, 2003, 297 p.
[1227] *Karl Marx – Künstlerbekenntnisse. Kunstausstellung anlässlich des Karl-Marx-Jahres*, Berlin, 1983, 96 p.

Discussion sur les marches (fig.176) est commandé pour l'occasion par le conseil de district de Halle à Norbert Wagenbrett, diplômé de l'école des beaux-arts de Leipzig en 1982 et représentant d'un jeune réalisme, qui, comme celui de Wunsch, est prisé aussi bien par les autorités que par le monde de l'art. Lors de l'exposition de 1983, l'image est présentée comme l'apologie de la force de l'idéologie marxiste qui donne à penser à chaque citoyen de RDA ; les deux personnes à côté de Marx sont identifiées comme un étudiant en philosophie et, en retrait, un jeune apprenti de Leuna.

Néanmoins, la signification donnée à l'image est légèrement différente lorsqu'elle est à nouveau exposée quelques mois plus tard. La toile est en effet exposée à la galerie Moritzburg de Halle à la fin de l'année à l'occasion du 35e anniversaire de la fondation de la RDA. Afin d'accompagner le visiteur de l'exposition, des feuilles volantes sont distribuées, où figurent des commentaires écrits par des critiques d'art est-allemands[1228]. Le tableau de Wagenbrett est ainsi commenté par Hans Georg Sehrt et Christoph Tannert, tous deux historiens d'art au VBK, le deuxième étant bien connu pour sa défense des milieux artistiques alternatifs. Le texte d'Hans Georg Sehrt insiste sur le dialogue muet entre l'homme dont les mains s'agitent et la figure de Marx, qui n'enseigne pas mais écoute. Le maître mot de la toile est, selon lui, communication. Il attire l'attention sur l'escalier et y voit une image concrète des marches de l'histoire, citant le poème de 1949 de Brecht, *Mühen der Ebenen*. Il parle de réalisme fantaisiste (*phantastischer Realismus*) et même de surréalisme dans cette confrontation entre deux êtres réels et une pensée incarnée. C'est le commentaire de Christoph Tannert qui infléchit le plus la lecture donnée de l'œuvre. Il insiste davantage sur la filiation avec le style vériste et sur le « droit au scepticisme » (*Recht auf Skepsis*) qui est, selon lui, associé à ce style. Entre Marx et l'étudiant en philosophie est désormais placé un hiatus (remarquons que ni Sehrt ni Tannert ne s'intéressent à la figure de l'apprenti en retrait). Tannert parle même de « fonction critique de l'art » dans cette confrontation entre Marx et l'étudiant.

De l'idéologie aux abstractions.

Quelques années plus tard, Wagenbrett est amené à commenter son propre travail et à revenir sur la question de l'idéologie. Il est en effet invité à parler en 1988 à une conférence du VBK sur le thème : « le réalisme socialiste aujourd'hui, position dans la lutte de

[1228] Les feuilles volantes sont regroupées dans une pochette intitulée : *Kunst im Bezirk Halle, Ausstellung anlässlich des 35. Jahrestag der Gründung der DDR. Beiträge zu Arbeiten der Ausstellung*. Je remercie Heike Hager de l'administration du *Land* de Saxe-Anhalt de m'avoir transmis ce document.

classe »[1229]. Organisée quelques mois avant le dixième congrès du VBK qui enterre le réalisme socialiste, cette conférence prend l'allure d'oraison funèbre. Sur le point d'être enseveli, le terme de réalisme socialiste se voit attribuer toutes les vertus. Le critique d'art Peter H. Feist ouvre ainsi le débat : « une importante mission sociale du réalisme socialiste est sa capacité à rendre visible certains aspects omis, à se saisir des questions ouvertes, à donner une forme aux inquiétudes et à esquisser des utopies ».

Dans un discours fleuve, Wagenbrett revient sur ses peintures et sur les toiles qu'il prépare, par exemple *Ouvrière* qu'il réalise pour Leuna (fig.177). La question de l'idéologie est délaissée au profit de considérations plus générales sur la place des abstractions dans l'existence des individus. « Je voudrais maintenant nommer des concepts : liberté, pouvoir, amour, haine, courage, utopie de la communauté, passion, amitié, considération, isolement, ordre, lien, chaos, savoir, domination, possession, refus, méprise, changement. Tous ces concepts sont des abstractions de la vie réelle et sont en permanence remplis de vie. (…) Celui qui a appris à voir et qui peut enseigner à voir à ses contemporains sait comment donner forme [aux abstractions] dans les visages, les attitudes, les gestes, les mouvements. Au cours de mon travail, je vis cette transmission (*Übermittlung*) comme une rencontre très positive entre l'artiste d'une part et le spectateur, le modèle, le critique ou le commanditaire d'autre part ». Wagenbrett attribue aux artistes un rôle primordial dans le dévoilement de ces abstractions réelles. La question de l'idéologie est déplacée, il est désormais question d'espérances et de rêves. « Personne ne vit sans des rêves diurnes (*Tagträume*), il s'agit seulement de savoir les reconnaître et de savoir les orienter vers le réel, sans se tromper, de façon féconde. Les rêves nous montrent souvent de façon plus honnête ce que nous voulons vraiment, ce qui nous manque et ce que nous redoutons. Le rêve appartient ainsi à notre vie réelle et est souvent plus réaliste que notre réalité (…). Qu'il soit travailleur à Leuna, travailleur sur la Trasse en Sibérie, vendeur dans une poissonnerie, employé ou cadre de l'Etat, chaque être est pris dans cette interaction. Dans les visages, dans les positions, dans l'habillement s'exprime quelque chose d'individuel. Vouloir donner, en tant qu'artiste, un visage à la société, ne signifie pas seulement indiquer à quoi l'homme doit ressembler, mais aussi indiquer comment il est exactement. C'est seulement ainsi qu'il devient possible pour nos concitoyens de composer avec leurs idéaux (*sich mit ihren Idealen einzuordnen*) et de former de façon productive l'avenir ». La question de l'idéologie est par conséquent évitée, reformulée comme confrontation avec des idéaux qui restent indéfinis.

[1229] AAdK VBK ZV n°5408 : Tagung : « Sozialistischer Realismus heute – Positionen in der Klassenauseinandersetzung » (1988).

Prise de parti.

Lors de son long discours, Wagenbrett relate le déroulement d'une commande avec le parti (dont il n'est pas membre) et met en scène la distance qui le sépare de l'appareil qui continue d'accaparer l'ensemble des pouvoirs[1230]. La question du rapport des artistes réalistes au parti et, plus généralement, à l'ensemble des autorités politiques demande d'être examinée.

Des artistes de moins en moins engagés dans le parti.

Les archives fournissent des indications sur l'implication de l'ensemble des artistes dans le parti. Le VBK dresse en effet en 1984 des statistiques sur les appartenances politiques de ses membres[1231]. 20,4% des membres du VBK sont au SED ; 1,6% au parti national, 1,6% au parti libéral, 1,2% à la CDU-Ost[1232]. La répartition par district donne à voir une tendance générale. Si le district concentre beaucoup d'artistes, le pourcentage est légèrement inférieur : 16% à Halle, 17% à Karl-Marx-Stadt, 18% à Dresde, 20% à Leipzig, 20% à Berlin. Dans les districts plus périphériques, la part de membres du SED augmente : 23% à Rostock, 25% à Schwerin, 27% à Gera, 30% à Cottbus. Malgré les variations, le pourcentage reste plus élevé que pour le reste de la population allemande dont 14% sont alors membres du SED.

Le point important est que de moins en moins d'artistes adhérent au parti dans les années 1980 ; il est possible que l'établissement de statistiques précises en 1984, que nous

[1230] « Ouvrir les yeux sur ce qui auparavant n'était pas perçu, j'en ai fait l'expérience personnelle lors d'une commande dans l'école du parti à Ballenstedt. J'ai proposé deux nus à la discussion ; les cadres du parti en formation ont tout d'abord refusé vivement. Ce n'était pas la forme ou la façon de faire qui étaient refusées, c'était la nudité visible, qui était perçue comme laide et agressive. « L'homme socialiste ne ressemble pas à ça » ou « les idéaux du socialisme réclament de faire autrement, de façon plus positive et plus optimiste ». Je n'ai rien répondu à « positif » et « optimiste », mais j'ai plaidé pour un élargissement de la vision (*Erweiterung der Optik*) et j'ai parlé d'authentique et de contemporain (*zeitbezogen*). La discussion est montée d'un cran : « même si l'on doit se montrer tolérant pour un artiste, pourquoi donc faudrait-il mettre ces nus justement dans une école du parti ? Ils seraient mieux dans des expositions ou dans les musées, d'autant que des délégations du ministère et de l'étranger visitent souvent l'école ». Que cette discussion ait été possible est pour moi le signe d'une nouvelle compréhension de la démocratie (*Demokratieverständnis*) au sein du parti ». L'épisode prouve la position délicate des membres du parti à cette époque (ils doivent à la fois continuer à nourrir l'enthousiasme pour la cause socialiste et savoir se montrer tolérant) et la question de la démocratie à l'intérieur du parti (l'art étant entendu comme terrain d'essai de la démocratie, ici comprise comme acceptation de la pluralité). Les membres du parti se trouvent également confrontés à un langage poétique qu'un artiste comme Wagenbrett possède parfaitement, mais qui leur est étranger. Finalement l'épisode montre que c'est désormais l'artiste qui conduit la discussion et détermine les mots justes et non le parti.

[1231] AAdK VBK ZV n°5216, Politische Zusammensetzung der Mitglieder und Kandidaten in den Bezirken. Stand Mai 1984.

[1232] La RDA, à la différence d'autres démocraties populaires, n'est, sur le papier, pas un système de parti unique. Sont autorisés dans l'après-guerre le NDPD (National-Demokratische Partei Deutschlands), le LDPD (Liberal-Demokratische Partei Deutschland) et la CDU-Ost (Christliche Demokratische Union). Unis au SED au sein du « front national » (*Nationalfront*), les partis n'ont évidemment aucune marge de manœuvre, ils existent cependant jusqu'en 1990.

n'avons pas trouvées pour les années précédentes, réponde à un besoin de savoir devant une situation jugée critique. Dans une note de 1985, la cellule du SED à Dresde se dit inquiète de la désaffection croissante des artistes[1233]. Parmi les nouveaux admis à l'école des beaux-arts en septembre 1985, aucun n'est membre du SED. La cellule remarque le changement par rapport aux décennies précédentes, où même les plus fortes têtes étaient parfois membres du parti (le nom de Willy Wolff* est cité).

Les artistes membres du parti sont encouragés très tôt à démarcher auprès de leurs collègues. Dans un rapport à la Stasi de 1976, Dieter Rex*, membre du SED, se sent obligé d'expliquer pourquoi il ne recrute pas de nouveaux candidats au SED[1234]. Selon ses dires, quand il le propose à ses collègues, ceux-là refusent pour deux raisons : « 1. Si je deviens membre du SED, un tel ou un tel ne voudra plus parler avec moi. 2. Je peins pour le socialisme, pourquoi aurais-je en plus besoin d'être membre du SED ? ». La première justification rapportée par Rex montre que l'appartenance au SED n'est pas sans conséquence pour une carrière ; un artiste membre du parti reste un personnage à part au sein du groupe professionnel. En provoquant un certain isolement par rapport aux pairs, l'adhésion au parti représente un coût pour un artiste, qui doit être mis en balance avec les bénéfices qu'apporte la proximité avec le parti. Or, ces bénéfices semblent de plus en plus faibles, l'appartenance au parti ne semble pas garantir des avantages immédiats. Dans le même district de Halle en 1977, devant les choix des artistes présents à la huitième exposition nationale, la section locale du parti note le mécontentement des artistes membres du parti. « Le fait que les œuvres de camarades depuis longtemps engagés dans le parti n'ont pas été retenues a soulevé beaucoup de polémiques (…). R. Kiy a été jusqu'à dire que le parti avait perdu de l'influence dans la préparation de l'exposition nationale »[1235]. La deuxième justification rapportée par Rex témoigne de la dissociation entre le socialisme et l'engagement dans le parti. Il est possible d'être socialiste en dehors du parti, idée révolutionnaire dans un système qui a fait du parti le moteur de l'histoire et la pièce centrale pour tout combat. Même si les deux justifications rapportées par Rex en cachent peut-être d'autres, l'éloignement entre artistes et parti reste une évolution importante de ces années.

Nous voudrions montrer qu'il y a dans ces années une profonde crise de la représentation autour du parti et de l'Etat socialiste, dont les images réalistes se font l'écho. L'idée de représentation dans le système socialiste ne doit pas être mal comprise. Depuis

[1233] HStA Dresden SED Bezirksleitung Dresden n°IV/E.2.9.02/577, Aktennotiz (1985).
[1234] BStU, Abteilung XX,VIII n°1633/80, Informationsbericht des IM-Kandidaten « Kunst » (02.03.1976).
[1235] LHASA SED Bezirksleitung Halle n°IV/D-2/9.02/447, Information zur Situation im VBK vor der VIII. Kunstausstellungen der DDR, (08.09.1977).

qu'ils ont pris en main l'ensemble des rouages du pouvoir au début des années 1950, le parti et l'Etat se posent comme les guides de la société. Ils sont les avant-gardes et non les délégués du peuple. S'il y a représentation, c'est donc d'une façon bien différente de la représentation dans une démocratie parlementaire, c'est une évidence. Une Chambre du Peuple est élue en RDA tous les cinq ans, mais les électeurs doivent seulement approuver ou désapprouver une liste unique et la chambre n'a aucun pouvoir législatif ; être député de la chambre du peuple n'implique pas de représenter les électeurs, c'est un titre honorifique qui récompense les plus loyaux[1236]. Les responsables politiques ne se placent pas dans la position de représenter le peuple, ils attendent au contraire que celui-ci prenne parti. C'est cette prise de parti, cette relation entre l'avant-garde et ses troupes qui est interrogée par certaines images réalistes.

« Les artistes regardent les représentants du peuple ».

En 1979, le syndicat des fonctionnaires et de l'économie communale (*Gewerkschaft der Mitarbeiter der Staatsorgane und der Kommunalwirtschaft*) demande au FDGB d'organiser une commande qui représente, par une série de portraits, la puissance étatique socialiste (*sozialistische Staatsmacht*)[1237]. Le cycle intitulé *Les artistes regardent les représentants du peuple* (fig.178) doit être composé de neuf images réalisées par trois artistes dans les districts de Berlin, Francfort et Potsdam. L'expression « représentants du peuple » (*Volksvertreter*) présente dans le titre s'inscrit dans la compréhension socialiste de la représentation. Les maires sont élus de la même manière que les députés de la chambre (en mai 1989 la dénonciation de la manipulation des résultats des élections municipales sur liste unique est l'un des points de départ de la contestation politique). Le contrat de commande pour le cycle expose très clairement la position des maires qui reçoivent leur pouvoir du parti et non de la population : les images doivent montrer la façon dont le maire est « celui qui est missionné (*der Beauftragter*) par le pouvoir des ouvriers et des paysans ». D'après le contrat, les images ne sont d'ailleurs pas destinées à être vues par la population berlinoise et ne cherchent nullement à consolider le lien entre administrateurs et administrés. Les images doivent être « utilisées comme cadeau de représentation (*Repräsentationsgeschenke*) qui sera donné aux délégations étrangères et aux fonctionnaires méritants du syndicat ».

[1236] Werner J. Patzelt et Roland Schirmer (dir.), *Die Volkskammer der DDR. Sozialistischer Parlamentarismus in Theorie und Praxis*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden, 2002, 469 p.

[1237] BArch SAPMO DY 34 n°12455, Auftragsvertrag (27.06.1979). La représentation des organes locaux témoigne de l'importance croissante de l'administration étatique locale dans les années 1970 et 1980. Elle avait été mise de côté par la direction locale du parti dans les deux premières décennies. Cf. Jay Rowell, « Le pouvoir périphérique et le « centralisme démocratique » en RDA » in *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n°49-2, 2002, p.102-124.

Les trois images pour le district de Berlin ont été réalisées par Günter Blendinger*, dont le nom apparaît régulièrement dans les archives du monde amateur des années 1960 et 1970. Il est l'un des membres les plus actifs du cercle d'amateurs de Pankow, très engagé dans la collaboration avec la grande entreprise Bergmann Borsig (et membre du parti). Devenu professionnel en 1974, il travaille en partenariat avec une usine de fabrication de brosses à Berlin. C'est donc à un artiste dévoué et de confiance qu'est remise la tâche de représenter la puissance étatique socialiste. Mais Blendinger est aussi un artiste peu connu à l'échelle de la RDA et même de Berlin. La somme reçue pour les trois images, 5 000 marks, est certes importante à l'échelle d'un revenu individuel, mais relativement modeste comparée à l'objectif de représenter les représentants.

Les images surprennent par leur simplicité. Tout d'abord, elles ne sont pas des peintures, mais des eaux-fortes ou des lithographies de petite taille. La première eau-forte présente un homme assis dans un fauteuil devant une tapisserie verte à gros motif (fig.178.a). Sa fonction de maire n'est pas reconnaissable dans ce portrait. La deuxième eau-forte est d'une forme bien différente, le lieu et les figures sont représentés par un simple trait schématique (fig.178.b). L'homme au centre est supposé être le maire, représenté pendant une séance de travail avec son équipe. La troisième image, une lithographie, donne plus d'indications sur le contexte, donnant à voir un homme en costume derrière son bureau (fig.178.c). Le personnage se tient dans une position indéterminée, il semble être debout, mais les mains sont posées sur les accoudoirs comme s'il était assis ; son corps massif et ovale projette une ombre sur le bureau. Dans les trois cas, le corps qui exerce le pouvoir est à la fois anodin et étrange. La modestie de l'ensemble est sans nulle doute une stratégie qui vise à présenter des hommes simples et accessibles. Mais on peut noter que les images ne mettent pas en scène le rapport à la population et la proximité avec les administrés (ce qui est le sens le plus courant de la « démocratie » dans les pays socialistes[1238]). C'est une telle image de l'avant-garde du peuple socialiste qui est donnée par un artiste qui compte parmi les plus loyaux.

La représentation élective déconsidérée.

Si peu d'images se mettent au service de la compréhension de la représentation socialiste, certaines entretiennent la défiance face à la représentation parlementaire, aux joutes électorales et à la concurrence des partis (phénomènes inconnus en RDA, puisqu'il n'y a pas

[1238] Jay Rowell, « Le pouvoir périphérique et le « centralisme démocratique » en RDA » in *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n°49-2, 2002, p.102-124.

d'alternance politique possible). C'est le cas du tableau *Le bal masqué de la démocratie bourgeoise* (fig.179). Le tableau est une commande de 1978 du conseil de district de Jena auprès de Rainer Schumacher*, artiste dont la trajectoire est semblable à celle de beaucoup d'artistes réalistes ici évoqués et notamment de Günter Blendinger : tout d'abord ouvrier à la production dans une usine de fabrication de machines agricoles à Halle, il devient dessinateur technique, puis dessinateur au bureau technique de Leuna et participe au cercle d'amateurs de l'usine électrochimique. Parvenant à entrer à l'école des beaux-arts de Dresde, il s'installe à Jena une fois devenu professionnel en 1971.

Le tableau est foisonnant : si l'on suit le mouvement circulaire on voit un monstre à la peau brune qui fait voler en éclat un mur, une baïonnette, un homme à la tête de mort sur un fauteuil qui bascule, une foule qui déploie des drapeaux rouges, une table renversée, un personnage portant une écharpe dont le visage ressemble à celui d'une statue avec un masque vénitien, un personnage de dos contorsionné, à nouveau une foule avec des drapeaux rouges, un homme se balançant sur un fauteuil devant un grand bâtiment. Au centre, un homme nu, sans tête, portant de multiples masques, avance sur le parquet qui s'effondre et un autre homme, dont le visage est masqué par une colombe, bascule d'une échelle laissant s'échapper des feuilles. Le foisonnement est également dans les références artistiques : si l'on regarde le travail des corps, comme le corps épais et les jambes fluettes de l'homme au centre, on reconnaît la manière de Willi Sitte. La baïonnette convoque la célèbre affiche de John Heartfield d'une colombe morte sur une baïonnette, la lampe le Picasso de *Guernica*, le visage cylindrique de l'homme en train de se balancer *Image de notre temps* de Siqueiros (fig.35). L'ensemble apparaît comme la reprise sous forme de peinture de chevalet de la fresque *Portrait de la bourgeoisie* de 1939 de Siqueiros et Renau dans les escaliers de la maison des syndicats de Mexico (fig.180). Les mêmes visages masqués[1239], le même bâtiment à gauche (à Mexico le bâtiment en feu est clairement identifié comme une assemblée, la devise liberté, égalité, fraternité est gravée sur le fronton), la même irruption au centre de l'image (un avion de guerre imaginaire dans le cas mexicain, un ange de l'apocalypse dans le cas est-allemand) sont au service d'une même théâtralité poussée jusqu'au grand guignol effrayant pour représenter la démocratie occidentale parlementaire. Dans les deux cas, la profusion visuelle a moins pour but de multiplier les niveaux de sens et les interprétations possibles que de donner une image de la confusion.

[1239] Dans la fresque mexicaine, seuls le prolétaire armé et les victimes sur la droite ont un visage, tous les autres protagonistes portent des masques de guerre ou ont des têtes d'animaux, comme l'orateur à la tête d'oiseau à gauche.

La fresque mexicaine s'inscrivait dans le contexte de la montée des périls de la fin des années 1930[1240]. Dans le cas est-allemand, la question de la guerre n'est pas présente, la confusion vient tout entière de l'instabilité inhérente aux démocraties bourgeoises. Les corps des puissants, mis à nu, basculent, défaillent, se contorsionnent. Le mouvement chaotique de l'image vient du lien défaillant entre les représentants et la masse, le peuple dans ses profondeurs représenté par la foule aux drapeaux rouges. Il ne s'agit pas de désigner les piliers de la société capitaliste, comme le faisait Georg Grosz pendant la République de Weimar lorsqu'il dénonçait les forces réactionnaires (caste militaire, hommes d'église, justice de classe) oeuvrant à l'ordre répressif derrière le masque de la démocratie[1241]. Il s'agit de montrer que la démocratie parlementaire n'offre pas une proposition viable.

Le tableau a été peu exposé. En 1980, il est reproduit dans *Bildende Kunst*[1242]. En 1981, il est montré aux ouvriers dans le palais de la culture de Maxhütte à Unterwellenborn. Mais il n'a pas été envoyé dans les principaux événements, expositions de district ou expositions nationales. De surcroît, même quand il est montré ou reproduit, il n'est pas commenté et discuté.

La représentation en question : lecture d'un tableau d'Hasenclever de 1850.

Dans cette histoire de la représentation politique par les images, nous voudrions ajouter un dernier élément. Il s'agit non pas d'une image, mais d'écrits historiques, écrits par Wolfgang Hütt* en 1984 autour d'un tableau de Johannes Peter Hasenclever de 1850, *Les travailleurs devant le conseil* (fig.181). Dans les années 1980, Wolfgang Hütt jouit d'une grande notoriété en RDA. Il a publié des études sur les artistes contemporains les plus officiels (Lea Grundig, Willi Sitte, Walter Womacka), sur des artistes de la grande tradition allemande (Dürer, Altdorfer, Menzel), ainsi qu'un ouvrage de vulgarisation largement diffusé, *Wir und die Kunst*. Mais il faut rappeler sa position particulière par rapport au monde politique : communiste convaincu, il est exclu du parti en 1961 pour révisionnisme (ce qu'il relate encore aujourd'hui comme une déchirure[1243]) et refuse de revenir dans les rangs par la suite. Néanmoins il continue de plaider, en dehors du parti, pour un art partisan et réaliste.

[1240] Jennifer Jolly, « Art of the collective : David Siqueiros, José Renau and their collaboration at the mexican electricians' syndicate » in *Oxford Art Journal*, n°31, 2008, p.129-151. Le projet initial devait illustrer l'impuissance des démocraties bourgeoises à lutter contre le fascisme et la guerre, mais à la suite de la signature du pacte germano-soviétique, l'œuvre est modifiée dans le sens d'une condamnation générale de la guerre et du capitalisme.
[1241] Georg Grosz, *Die Stützen der Gesellschaft*, 1926, huile sur toile, 200x108 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin.
[1242] Klaus Hammer, « Rainer Schumacher, Bildmetapher und soziale Realität » in *Bildende Kunst*, n°4, 1980, p.197-201.
[1243] Entretien avec Wolfgang Hütt à Halle en mars 2008.

Cette position particulière a pu le rendre particulièrement sensible à la question de la représentation et de la prise de parti.

Son intérêt pour l'école de Düsseldorf remonte à 1964[1244]. En 1984, Hütt publie un nouveau livre sur le sujet[1245], où il s'attarde sur un tableau qu'il n'avait fait que citer en 1964, *Les travailleurs devant le conseil*[1246]. Il faut dire qu'en 1964, seule une esquisse conservée au musée de Münster était connue. La situation évolue par la suite : en 1966, le musée de Solingen achète auprès d'un collectionneur privé la première version de 1848-1849 (fig.182) et en en 1976 le musée de Düsseldorf achète la seconde version de 1850 auprès d'un collectionneur privé américain (fig.181)[1247]. Entre temps, Hütt a redécouvert les textes du poète socialiste Ferdinand Freilighart et de Marx lui-même sur le tableau[1248].

Le tableau présente un événement qui s'est déroulé le 9 octobre 1848 à Düsseldorf et auquel Hasenclever a assisté. À la suite de la fermeture d'ateliers pour chômeurs en octobre 1848 et à l'initiative du club populaire de Julius Wulff, Ferdinand Lassalle et Ferdinand Freilighart, une foule d'ouvriers se réunit devant la mairie et envoie une délégation qui présente une pétition. Selon l'histoire est-allemande, citée par Hütt, cet épisode incarnerait le moment où le prolétariat allemand s'organise par lui-même. Sous la plume de Hütt, le tableau apparaît comme un agencement de multiples formes de représentation et d'incarnation du pouvoir. Sur la gauche, sont accrochés au mur des portraits peints de princes (*Landfürsten*) tandis que sur la droite on voit le buste de Frédéric Guillaume IV, roi de Prusse (Düsseldorf appartient à la Prusse depuis 1815), et un portrait dessiné de l'archiduc Jean-Baptiste d'Autriche, élu régent de l'Empire par l'Assemblée de Francfort en juin 1848. Hütt décrit également les magistrats du conseil de la ville de Francfort ; un magistrat au premier plan, apeuré par l'irruption, s'essuie le front, d'autres magistrats effrayés se replient au fond de la salle, alors que certains restent calmes et attentifs. Hütt décrit ensuite le groupe de délégués qui présentent la pétition et insiste sur les différentes attitudes des cinq hommes. Sur la

[1244] Wolfgang Hütt, *Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869*, Seemann, Leipzig, 1964, 185 p. Cette étude a grandement contribué à sortir les images de l'école de Düsseldorf de l'oubli. Jusque dans les années 1960, elles étaient présentées, au mieux, comme des scènes de genre insiginifiantes. Hütt montre tout l'intérêt qu'il y a à les réinscrire dans le contexte du *Vormärz* et des révolutions de 1848, et de les mettre en lien avec la production ordinaire d'images (gravures et caricatures). Il montre aussi la diversité des orientations politiques à l'intérieur de l'école de Düsseldorf.

[1245] Wolfgang Hütt, *Die Düsseldorfer Malerschule : 1819-1869*, Seemann, Leipzig, 1984, 335 p.

[1246] Le titre du tableau n'est pas certain. Dans des articles du *Düsseldorferzeitung*, il est appelé en 1849 *Arbeiter und Stadtrat* et en 1850 *Ein Magistrat aus dem Jahre 1848*.

[1247] Les différentes versions sont présentées dans Wolfgang Hütt, « Eine künstlerische Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse. Johann Peter Hasenclevers Gemälde *Arbeiter vor dem Magistrat* » in *Bildende Kunst*, n°3, 1983, p.306-309.

[1248] Dans un article du *Daily Tribune* de 1853, Marx évoque ce tableau qui est pour lui l'illustration des thèses qu'il a soutenues dans *Revolution und Konterrevolution in Deutschland*. Le tableau a été montré à Londres en 1851 avant d'être envoyé aux Etats-Unis.

bordure gauche de l'image, un homme en retrait chuchote à l'oreille d'un autre, il est présenté par Hütt comme un intellectuel. L'homme qui porte une veste rouge regarde dans l'expectative celui qui tend la pétition. L'homme à la blouse bleue reste les mains jointes, visiblement intimidé par le cadre. A ses côtés, un autre serre le point droit et montre de la main la foule visible de la fenêtre. Hütt est particulièrement intéressé par la profondeur introduite dans le tableau par cette fenêtre ouverte. Il note la présence d'un agitateur monté sur une fontaine qui arbore le drapeau noir, jaune et rouge. Autre forme de représentant, l'agitateur s'empare du rôle de tribun[1249]. La foule est divisée, elle discute, se bagarre, boit et brandit des fourches, des pelles et des gourdins, elle est prête à faire usage de la violence suspendue pendant un temps par l'envoi de délégués.

Ce qui intéresse Hütt dans le tableau est ostensiblement la question de la représentation. Les agrandissements en noir et blanc choisis dans l'édition de 1984 sont éloquents : ils se focalisent sur les points de rencontre dans le tableau entre les différents acteurs, foule, agitateur, délégués, magistrats. C'est là la subtilité de l'analyse de Hütt : l'image n'est pas politique parce que l'artiste prendrait fait et cause pour le peuple contre le conseil municipal (ce que Hütt veut absolumment montrer, mais ce qui s'avère incertain[1250]), elle est politique parce qu'elle interroge le mécanisme de la représentation. Dans cet enchevêtrement d'incarnation du pouvoir, chaque position des corps, chaque distance, chaque espacement est riche de réflexion politique. La comparaison que Hütt fait entre la version de 1850 et la version de 1848-1849 en donne quelques exemples. Il repère la position du pied du délégué qui tend la pétition : dans la première version, le pied est sur le bord du tapis, dans la seconde version les magistrats sont sur une légère estrade, le pied du délégué est en dehors de leur espace. De même il observe que dans la deuxième version, à l'encontre de la première, l'un des magistrats cherchent à fermer la fenêtre afin de séparer les délégués de la foule.

En résumé, la question de la représentation est abordée par certaines images et certains écrits du monde de l'art. Mais aucun de ces éléments ne bénéficie d'une grande renommée,

[1249] La question de l'image de l'agitateur et du tribun a été posée dès 1964 dans : Diether Schmidt, « Die Gestalt des Agitators in der proletarisch-revolutionären Kunst » in *Bildende Kunst*, n°11, 1964, p.576-583.

[1250] Des recherches plus récentes montrent que les sympathies politiques de Hasenclever sont moins évidentes. Il adopterait un regard ironique sur l'ensemble et ne serait pas aussi clairement du coté du peuple. Hütt ferait un peu vite de Hasenclever un « camarade de classe » (*Klassengenosse*). Cf. Siegfried Kessemeier, « Hasenclever und die Revolutionsbilder von 1848 » in *Johann Peter Hasenclever (1810-1853) : ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution*, Stefan Geppert (dir.), Bergisches Museum Schloss Burg an der Wupper, Solingen, von Zabern, Mayence, 2003, 307 p. (p.148-158) ; Knut Soiné, *Johann Peter Hasenclever : ein Maler im Vormärz*, Schmidt, Aisch, 1990, 358 p. ; *1848, Aufbruch zur Freiheit*, Lothar Gall (dir.), Musée Historique Allemand, Nicolai, Berlin, 1998, 465 p.

les images de Blendinger sont utilisées comme présents, le tableau de Schumacher est entouré de silence, les réflexions de Hütt ne sont ni relevées ni discutées.

Dictature du prolétariat.

La dernière notion que nous voudrions examiner est celle de dictature du prolétariat, propre au langage marxiste. Utilisée à l'origine par Marx par opposition à la dictature capitaliste et en référence au moment de transition vers l'abolition des classes, la notion de dictature du prolétariat est revendiquée par les démocraties populaires jusqu'à leur disparition, alors que les partis communistes d'Europe de l'Ouest l'abandonnent (le PCF y renonce en 1976[1251]). L'expression est définie de différentes manières chez Lénine, Staline, Luxemburg ou Gramsci (les textes de Lénine sont republiés en RDA en 1976). Le principal point de débat est de savoir si l'expression désigne une forme d'Etat ou le moment de renversement violent des rapports sociaux. En 1976, le juriste est-allemand Gerhard Schlüssler, recteur de l'Académie des Sciences Juridiques, abonde dans le premier sens en dirigeant une série d'études sur le sujet, qui ont toutes pour but de justifier le système politique existant en RDA[1252]. À partir de l'exemple du tableau *Le Jugement dernier* (fig.183), nous voudrions montrer comment certains artistes ont pu participer, à leur manière, à la réflexion sur le second sens de l'expression dictature du prolétariat.

L'Amérique latine, fantasme politique de la RDA.

Le tableau est commandé à Christoph Wetzel* en 1987 pour un événement précis, la « semaine de la solidarité avec le combat anti-impérialiste des peuples d'Amérique latine » qui est organisée en 1988 par le comité de solidarité de RDA et qui accompagne une exposition à la tour de télévision à Berlin. L'exposition retrace l'histoire des liens entre la RDA et l'Amérique latine depuis 1949[1253]. La chute de Salvador Allende au Chili en 1973 ou la guerre menée contre les sandinistes au Nicaragua à partir de 1979 ont provoqué une vague de mobilisation, orchestrée par les autorités, tout au long des années 1970 et 1980. Rappelons les gravures sur bois de Lothar Kittelmann (fig.106) ou celles de Willi Decker (fig.133 et 134). Un autre amateur d'Eisenhüttenstadt reçoit en 1981 la commande de trois lithographies

[1251] Etienne Balibar, *Sur la dictature du prolétariat*, Maspero, Paris, 1976, 289 p.
[1252] Gerhard Schüssler (dir.), *Die Arbeiter-und-Bauern-Macht, eine Form der Diktatur des Proletariats ; die weitere Vervollkommung der sozialistischen Demokratie*, Akademie Verlag, Berlin, 1977, 62 p.
[1253] AAdK VBK ZV n°5028, Ausstellung « Lateinamerika in der bildenden kunst der DDR ».

sur le thème de la solidarité anti-impérialiste pour la somme de 1 200 marks[1254] et en 1985 il reçoit une nouvelle commande pour dénoncer la politique états-unienne en Amérique latine (fig.184)[1255]. Christoph Wetzel a participé à ce mouvement en réalisant à la fin de l'année 1973 *Le Président mort* (fig.185), portrait d'Allende exécuté qui est entièrement inventé et ne repose sur aucune photographie. Wetzel évoque ce tableau en 1976 dans un entretien avec Henry Schumann[1256]. Il parle des réactions négatives suscitées par le tableau lors de l'exposition de district de Dresde de 1974 : l'œuvre ne correspondrait pas aux canons de l'école de Dresde qui cherche à se construire et on lui reproche d'être trop théâtrale et naturaliste. Le tableau ne correspond par ailleurs pas exactement à la commande passée en décembre 1973, qui avait donné 8 000 marks pour avoir une image sur le thème : « Salvador Allende vit encore dans le cœur du peuple chilien et de l'humanité progressiste »[1257]. Wetzel défend son tableau en insistant sur sa portée politique ; la place du spectateur, qui surplombe le président, relèverait d'un choix aussi bien artistique que politique. « J'ai longtemps réfléchi à la façon de placer le spectateur. Donner la même position aux sbires [de Pinochet] et au spectateur soulevait beaucoup de question, ça m'obsédait. Et l'idée d'être placé exactement où étaient les meurtriers, cette idée m'a tiraillé, elle a été la source de conflits (*Zündstoff*) tout au long de la réalisation de la peinture. Je voulais que les yeux regardent le spectateur, ce devait être une accusation ». L'événement géopolitique de la chute d'Allende est donc un prétexte à une réflexion plus générale sur la puissance et la vision.

La puissance des inférieurs.

Le tableau de 1987, *Le Jugement dernier* (fig.183), est encore plus général que *Le Président mort.* Sans faire référence à un événement précis, il condamne la politique étrangère états-unienne en Amérique Latine et ses effets sur la population. Les jeunes gens se tiennent devant un balcon en bois au centre duquel est sculpté l'aigle américain. A la plongée sur le corps d'Allende, se subsitue une contre-plongée sur ces enfants et adolescents qui jugent le spectateur placé sur le banc du tribunal de l'histoire. La composition, l'effet de trompe l'œil ainsi que le traitement du ciel peuvent faire penser à des fresques de Tiepolo ou de Veronèse. La représentation d'un éclairage de fenêtre sur la droite peut donner l'illusion que le tableau

[1254] SAPMO DY 34, FDGB Bundesvorstand n°14417, Auftragsvertrag mit Karl-Heinz Scharf (1981).
[1255] L'image, qui montre un portrait d'Allende, un personnage de bande dessinée et des slogans de compagnies américaines s'est peut-être inspirée de l'art de Bernard Rancillac et de la Figuration Narrative française, mais grâce à des canaux d'informations qui nous échappent.
[1256] Henry Schumann (dir.), *Ateliergespräche*, Seemann, Leipzig, 1976, 301 p. (p.250-264). Henry Schuhmann a réalisé vingt « discussions d'ateliers » avec 20 peintres très différentes de RDA.
[1257] Kunstfonds Dresde, carton « Christoph Wetzel » non classé, « Auftragsvertrag mit Christoph Wetzel (Dezember 1973) ».

est la partie inférieure d'une coupole peinte. Il faut rappeler que Wetzel a une formation de peintre mural à Dresde et qu'il a travaillé comme restaurateur pour les musées de Dresde en 1973-1974 – sa connaissance des « maîtres anciens » est véritable[1258].

Un chaînon entre *Le Président mort* et *Le jugement dernier* est le tableau *A la jeunesse du Chili* de 1974[1259], pour lequel il reçoit 10 000 marks. Probablement pour éviter de réitérer les heurts suscités par *Le Président mort*, le conseil de district charge deux professeurs de l'école des beaux-arts de Dresde de suivre la réalisation de la commande. Les deux professeurs écrivent lors de la remise définitive de la toile : « grâce aux changements introduits depuis les esquisses, qui voulaient montrer la jeunesse du Chili sur une pile de ferraille de matériel de guerre et qui voulaient placer des apparitions allégoriques dans les nuages, l'image a gagné en profondeur, elle est devenue plus complexe. Le travail est jugé de très bonne facture. Le travail est porté par un tranquille romantisme de la liberté (où s'invite peut-être une trop grande sentimentalité). Le style est tributaire de la peinture de Véronèse sans toutefois tomber dans l'éclectisme ». Nous n'avons pas pu trouver le tableau de 1974, mais une version plus tardive de 1976 (fig.186), simplement intitulée *Jeunesse*.

Tous les tableaux affichent ostensiblement un caractère religieux, de la position d'Allende en Christ mort descendu de la croix jusqu'au titre biblique du *Jugement dernier*. La sensibilité à la condition des plus démunis a pu se nourrir de considérations pauliniennes sur la faiblesse. Fils de pasteur, Wetzel réalise par ailleurs pour plusieurs églises luthériennes des portraits de pasteurs et se présente dans les entretiens comme chrétien et socialiste. Dans l'économie de la tolérance, les considérations religieuses sont permises, en particulier lorsqu'elles ne sont pas orientées contre le socialisme d'Etat[1260]. La façon de recouvrir socialisme et christianisme n'est à aucun moment reprochée à Wetzel. Dans le cas de *Jugement dernier*, insistons néanmoins sur ce qu'il y a de proprement socialiste. Dans ce tribunal de l'histoire qui met les jeunes gens à égalité, il n'est pas question d'une égalité religieuse (l'égalité de tous devant Dieu au moment du jugement dernier), mais d'une égalité entre ceux qui ont pris la place de Dieu. Par ailleurs, l'infériorité ici dépeinte n'est pas une condition, mais le résultat d'une situation économique et internationale. Pour appuyer une telle lecture, nous pouvons établir un parallèle avec deux autres images, *Les Juges* de

[1258] En 2002-2005, Christoph Wetzel est chargé de reproduire à l'identique la fresque de Giovanni Battista Grone de 1734 sur les voûtes de la coupole de l'église de Notre-Dame à Dresde, en ruine depuis février 1945.
[1259] Kunstfonds Dresde, carton « Christoph Wetzel » non classé, « Abnahmeprotokoll des Auftrages *Der Jugend Chiles* (septembre 1974) ».
[1260] Une artiste peut par exemple en 1978 mener un contrat de soutien avec la CDU-Ost et le justifier comme « la suite logique de son éducation chrétienne » auprès du VBK de Leipzig. StA Leipzig VBK n°183, Fördervertrag (1978).

Fougeron (fig.187) et *Les constructeurs de Bratsk* de Popkov (fig.189). Les rapprochements entre ces images ne sont pas revendiqués par l'artiste, néanmoins ils éclairent le sens de l'œuvre.

Les juges.

À l'instar de Siqueiros ou Guttuso, André Fougeron fait partie des peintres de l'Ouest dont les œuvres ont accompagné l'histoire du réalisme est-allemand. Pendant les campagnes antiformalistes, tandis qu'en France il occupe la place de peintre de parti face à des Picasso et Léger qui adoptent un engagement à géométrie variable, ses tableaux réalistes sont reproduits en RDA. En 1954 les écrits assassins d'Aragon contre le formalisme de *Civilisation Atlantique* sont traduits dans *Bildende Kunst*[1261]. La RDA achète peu de tableau de Fougeron, alors que Moscou, Bucarest, Varsovie et Budapest acquièrent de nombreuses toiles. Mais, en 1967, quelques mois après la grande rétrospective consacrée à Guttuso, une rétrospective est consacrée à Fougeron à Berlin-Est. L'exposition insiste sur les qualités plastiques des images. « Ce qu'apporte ainsi André Fougeron à la peinture est d'une importance bien plus grande que cet engagement auquel on a voulu le réduire, pour le discréditer ou l'exalter. C'est le sentiment profond et complexe d'une réalité sans laquelle rien n'est possible, cette assurance d'une apparenance de l'homme au monde sans quoi le rêve même se pervertit et se dissout »[1262]. *Les Juges* fait partie des œuvres montrées en 1967, sous le titre *Sie halten Gericht* ; Wetzel, alors jeune apprenti tailleur de pierre qui suit des cours du soir à l'école des beaux-arts de Weissensee, a peut-être eu l'occasion de voir la toile.

Dans les années 1980, la peinture de Fougeron est toujours d'actualité en RDA. Lorsqu'en mars 1981 le musée d'art moderne de Paris ouvre l'exposition *Peinture et gravure en République Démocratique Allemande*, certains artistes est-allemands se rendent en France et rendent visite à Fougeron. Ainsi Vera Singer, peintre qui a travaillé longuement à Buna, proche de Willi Sitte, Dieter Rex et Christa Krug, décrit dans le rapport qu'elle remet au VBK sur son déplacement à Paris sa visite dans l'atelier de Fougeron. « Cet ami de Guttuso se trouve actuellement dans une grande période créatrice. Il peint des images réalistes d'une grande force évocatrice dans des tableaux dont la taille est à peu près d'1,50 mètres par 1,80. Il est indispensable pour nous de montrer une nouvelle exposition de lui »[1263]. Vera Singer a

[1261] Louis Aragon, « Fünfzig Jahre Pariser Herbstsalon » in *Bildende Kunst*, n°1, 1954, p.53-59.
[1262] Jean Marcenac, « L'espérance dans le réel » in *André Fougeron*, Neue Berliner Galerie, VBK, Berlin, 1967, 96 p. En 1972 est traduite en allemand une étude de Jean Rollin sur André Fougeron. Cf. Jean Rollin (dir.), *André Fougeron*, Henschelverlag, Berlin-Est, 1972, 48 p.
[1263] AAdK VBK ZV n°292, Reisebericht von Vera Singer (07.07.1981).

pu voir des tableaux comme *Couple humilié* de 1975 (fig.188). En outre, en mai 1981, se tient au centre Georges Pompidou l'exposition *Paris-Paris 1937-1957* qui montre *Les Juges* (acquis en 1983)[1264].

Réalisé après le travail d'observation dans « le pays des mines » du Nord de la France, le tableau de 1950 est un réquisitoire contre le travail auquel sont soumis les ouvriers. Une femme portant un voile bleu, un homme dont la colonne vertébrale est cassée et le bras droit amputé (le membre, particulièrement éclairé, rappelle les formes surréalistes d'un Tinguely), un homme torse nu dont les doigts ont été sectionnés, un manchot et un enfant, probablement orphelin, composent ce tribunal. Le spectateur est face aux figures, mais plusieurs éléments élèvent les juges au-dessus du spectateur, comme la table et la position surélevée de l'homme aux lunettes noires qui sert le poing droit. La terreur porte le tableau qui exhibe douleur et corps maltraités sur un fond implacablement noir (les syndicalistes de la CGT en 1950, après l'avoir acheté, l'ont rendu à Fougeron, car ils ne voulaient pas d'un tableau aussi terrifiant[1265]). En comparaison, le tableau de Wenzel est bien moins terrible, adouci par les références à l'histoire de l'art et les jeux d'illusion. Mais le mouvement d'élévation qui transforme la toile en peinture accusatrice reste le même.

Un parallèle peut également être mené avec un tableau soviétique, *Les Constructeurs de Bratsk* de Victor Popkov[1266], tableau dont on trouve souvent la reproduction dans la presse d'art est-allemande (fig.189). Wetzel s'est rendu plusieurs fois en URSS, il réalise des tableaux sur ses impressions de voyage (fig.196). Dans *Les Constructeurs de Bratsk*, c'est la réalité socialiste qui est en jeu, en l'occurrence le grandiose projet de construction des centrales hydroélectriques de Bratsk à partir de 1954. La toile de 1961 présente un portrait de groupe, d'ouvriers sûrs d'eux-mêmes et valeureux, dans leur diversité, de l'homme aux larges épaules et aux mains posées sur les hanches à la jeune femme plus frêle. Mais le rapport au spectateur est atypique pour un portrait de groupe socialiste ; les travailleurs le surplombent et le dominent, portés par le fond sombre qui laisse à peine deviner les structures industrielles sur la droite. La toile est l'une des œuvres phares du réalisme sévère qui domine l'URSS des années 1960. Elle utilise la monumentalité et la gravité de ce style pour hisser les classes ouvrières. Les corps ne sont pas souffrants ou faibles, ils n'en toisent pas moins le spectateur. Les trois tableaux de Wetzel, Fougeron et Popkov, nés dans différents contextes, reposent sur

[1264] *Paris-Paris, 1937-1957*, Musée national d'art moderne, Paris, 1982, 162 p.
[1265] Cf. Raymond Perrot, *Esthétique de Fougeron*, E.C. Editions, Paris, 1996, 191 p. (ici p.78).
[1266] Victor Popkov (1932-1974) a suivi une formation de peintre à Moscou de 1948 à 1952. Il est l'un des protagonistes de premier plan du réalisme sévère soviétique, cf. Institut Istorii Iskusstv, *Künstler der Sowjetunion*, Aurora, Leningrad, 1987, 686 p.

la même tension, l'élévation des inférieurs, et donnent ainsi une compréhension de la dictature du prolétariat. Ils donnent l'image du mouvement de force qui fait passer du signe inférieur au signe supérieur, pour aboutir au signe égal.

Conclusion : Démocratie socialiste.

Depuis le début de l'époque socialiste, le réalisme en RDA peut se reposer sur plusieurs piliers. Dans les années 1980, à l'heure où le réalisme devient marginal dans l'ensemble de la production artistique, certains soutiens apparaissent plus solides que d'autres. Le lien entre réalisme et réel apparaît fragile, la réalité du socialisme devenant de plus en plus évanescente au fur et à mesure des crises économiques. Le monde du travail reste un domaine important pour le réalisme, où il garde un avantage jusqu'à la fin de la RDA. C'est probablement dans le domaine politique que les positions du réalisme s'avèrent les plus fragiles. Idéologie et prise de parti sont des notions qui perdent de leur force (il faut bien voir dans l'exemple des images de Wetzel un cas isolé). De même, l'idée d'une démocratie socialiste vacille dans une société à la recherche d'autres formes démocratiques.

Épilogue : « des privilèges pour tous » (octobre 1989-octobre 1990).

Jusqu'à l'automne 1989, les activités artistiques s'inscrivent dans un temps long, celui de la succession des expositions nationales à Dresde, des congrès du VBK, des luttes entre « jeunes » et « anciens » au sein du champ artistique. À partir d'octobre 1989, les événements se succèdent avec une rapidité qui désarme même les mieux disposés au changement[1267]. L'explosion du nombre de départs vers l'Ouest à la suite de l'ouverture de la frontière entre la Hongrie et l'Autriche le 11 septembre et les manifestations de plus en plus massives dans les grandes villes font brutalement apparaître les mécontentements de la population. Un slogan sur l'une des banderoles réclame au parti « des privilèges pour tous ». Les événements provoquent le retrait d'Honecker le 18 octobre (son successeur Eugon Krenz parle alors de tournant – *Wende*) et la chute du mur le 9 novembre. À peine la domination du parti est-elle ébranlée que l'idée de réunification surgit ; au slogan « Nous sommes le peuple » (*Wir sind das Volk* – qui s'élève contre l'accaparement de la souveraineté par les bonzes du parti) se substitue le slogan « Nous sommes un peuple » (*Wir sind ein Volk* – qui demande la réunification)[1268]. Les espérances de certains d'utiliser ce mouvement d'ouverture pour tenter de nouvelles formes de démocratie s'évanouissent devant le modèle de la démocratie libérale et parlementaire de RFA[1269]. La possibilité d'une transformation de la RDA, défendue par certains intellectuels et groupes politiques (notamment dans l'appel « Pour notre pays » du 28 novembre), est enterrée. Les élections libres de mars 1990 amènent au pouvoir les partisans

[1267] Agnès Arp et Annette Leo (dir.), *Mein Land verschwand so schnell… 16 Lebensgeschichten und die Wende 1989-1990*, Campus, Weimar, 2009, 216 p. Le déroulement de la dernière année de la RDA est décrit notamment dans Charles S. Maier, *Das Verschwinden der DDR und der Untergang des Kommunismus*, Fischer, Francfort sur le Main, 2000 (édition originale anglaise 1997), 592 p. ; Klaus-Dietmar Henke (dir.), *Revolution und Vereinigung 1989/90 : als in Deutschland die Realität die Phantasie überholte*, Deutsch Taschenbuch-Verlag, Munich, 2009, 734 p. ; Bernd Lindner, *Die demokratische Revolution in der DDR 1989/90*, Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn, 1998, 156 p.

[1268] Sonia Combe, « D'un slogan à l'autre, ou le peuple vaincu par la rue » in *Berlin, l'effacement des traces*, Sonia Combe, Thierry Dufrêne et Régine Robin (dir.), Hôtel national des Invalides, BDIC, Paris, 2009, 127 p. (p.15-43).

[1269] Les réflexions sur la démocratie participative et la rhétorique de l'anti-structure sont toujours présentes parmi certains manifestants et membres de groupes d'opposition. Il peut y avoir une méfiance face au parlementarisme à l'occidental perçu comme bureaucratique et mécanique. Cf Ralph Jessen, « Massenprotest und zivilgesellschaftliche Selbstorganisation in der Bürgerbewegung von 1989/90 » in Klaus-Dietmar Henke (dir.), *Revolution und Vereinigung 1989/90 : als in Deutschland die Realität die Phantasie überholte*, Deutsch Taschenbuch-Verlag, Munich, 2009, 734 p. (p.162-177).

d'une réunification rapide[1270]. Le pays disparaît le 3 octobre 1990, devenant cinq nouveaux *Länder* dans la République fédérale.

En avril 1990, s'ouvre, comme prévu, le festival Intergrafik qui a lieu tous les cinq ans à Berlin-Est. L'organisateur, Ronald Paris*, déclare alors : « nous vivons en ce moment dans un climat sans cesse changeant, plein d'indécisions, toujours entre l'espoir et la peur. Il y a des incertitudes, des crises politiques, des volontés de réformes, une nouvelle façon d'envisager la démocratie, mais aussi des menaces sur les avancées sociales qui ont été acquises progressivement »[1271]. Il s'agit ici de comprendre de quelle manière, pendant cette année qui oscille entre l'espoir et la crainte, les artistes traduisent ces émotions.

Les craintes devant la dislocation de l'économie de l'art socialiste.

Les archives du VBK contiennent de nombreux documents produits pendant cette dernière année ; l'union existe jusqu'en décembre 1990 et les cellules de district cessent de se réunir ou changent de nom au cours de l'année 1990, à différentes dates. Le rôle du VBK face au parti mis à terre a fait l'objet de débats ; certains ont voulu montrer que le VBK a su prendre position contre le parti et a été l'un des instigateurs de nombreuses manifestations, d'autres qu'il a été prisonnier de sa docilité face au pouvoir[1272]. Mais à la lecture des archives, une autre perspective apparaît : l'objet des préoccupations n'est pas tant de définir la place du VBK face au parti mais bien davantage de préparer la réorganisation de l'économie de l'art.

De la contestation aux craintes.

Les archives du VBK du district de Francfort sur l'Oder sont particulièrement riches. Le 25 septembre, le VBK de Francfort envoie un rapport à l'échelon central du VBK sur « l'ambiance politique ». Il cite les revendications des artistes[1273] : « remédier au manque d'informations sur la politique intérieure et extérieure, donner des rapports sincères dans le domaine économique, autoriser des discussions publiques et ouvertes, imposer le principe de performance (*Leistungsprinzip*) à tous les niveaux, abolir les privilèges sans niveler

[1270] Ce sont les partis de l'Ouest qui l'emportent, en premier lieu la CDU avec 40,9% des voix et le SPD (21,8%). Le successeur du SED, le PDS, obtient 16,4% et les différents groupes politiques nés de l'opposition à l'automne 1989 font de très faibles scores.
[1271] *Intergrafik 90 : 9. Internationale Triennale engagierter Grafik in der Deutschen Demokratischen Republik*. Berlin, Ausstellungszentrum am Fernsehturm ; 17. April bis 27. Mai 1990, VBK, Berlin, 1990, 312 p.
[1272] Hannes Schwenger, « Sozialistische Künstlerorganisation » in Hannelore Offner et Klaus Schroeder (dir.), *Eingegrenzt – ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989*, Akademie Verlag, Berlin, 2000, 721 p. (p.89-165 ; ici p.141).
[1273] AAdK VBK Frankfurt n°12, VBK Frankfurt an VBK Zentralvorstand (25.09.1989).

(*Streichung der Privilegien ohne Gleichmacherei*), mettre fin au culte de la personnalité, autoriser les déplacements ». Le 11 octobre 1989, alors que la contestation progresse, tous les membres du VBK sont réunis pour une session extraordinaire. Ils signent la déclaration suivante. « L'évolution sociale de la RDA est entrée en crise. Le fait que les directions de notre Etat et de notre parti ne prennent pas la mesure des enjeux nous inquiète et nous agace. Nous exprimons notre volonté de vivre dans notre pays et de vouloir collaborer de façon responsable et consciente à un socialisme qui sache être orienté vers les exigences sociales et qui puisse évoluer, aussi bien dans la théorie que dans la pratique. Nous exigeons l'ouverture, la publicisation des débats et la transparence dans les discussions autour de tous les problèmes sociaux – indépendamment de l'appartenance des uns et des autres à un parti ou à une organisation de masse. Ceux qui pensent autrement doivent aussi avoir un forum »[1274]. L'expression « ceux qui pensent autrement » (*Andersdenkende*) fait immanquablement allusion à la phrase de Rosa Luxemburg (« la liberté de penser est la liberté de ceux qui pensent autrement »), reprise comme slogan par des dissidents lors des commémorations du meurtre de Rosa Luxemburg en janvier 1989. Le 1er novembre 1989, une nouvelle assemblée exceptionnelle du VBK critique « les quarante ans de domination du SED » et appelle « à la construction d'un système social socialiste, qui permette une balance de toutes les forces, groupes et partis ».

Mais les prises de position de l'automne 1989 font bientôt place aux inquiétudes qui s'expriment dès l'hiver 1989-1990, en premier lieu à propos des questions économiques. Le VBK participe ainsi à la mise en place le 20 janvier 1990 d'une « Union pour la protection de la culture et des créateurs dans le district de Francfort » (*Schutzverband der Kultur- und Kunstschaffenden des Bezirkes Frankfurt/Oder*), union qui regroupe le VBK, l'union des écrivains, l'association des architectes, l'union des compositeurs, la galerie Junge Kunst et le théâtre Kleist. D'après la liste des participants, tous les membres du VBK ne rejoignent pas cette union. Le ton est bien différent de la déclaration d'octobre 1989. « Il est à craindre qu'au cours des campagnes électorales des décisions de premier ordre soient prises, sans que nous soyons consultés. Les déclarations confuses du ministère de la culture de l'actuel gouvernement ont soulevé chez les artistes de nombreuses inquiétudes. Il y a le danger que de nouvelles orientations soient adoptées dans l'urgence, faisant de l'art une simple marchandise dans le cadre des mécanismes de marché, et que l'existence sociale et artistique de chaque créateur soit remise en question ». La défiance face à l'organisation de l'art dans le monde

[1274] AAdK, VBK Frankfurt n°141, Beschluss.

capitaliste persiste et le spectre du marché et de la marchandise réapparaît. « Devant les réformes administratives en cours, il est impératif de maintenir et de développer l'identité culturelle de la région de Francfort ». L'expression « *kulturelle Identität der Region Frankfurt* » est tout à fait nouvelle, mais elle est l'aboutissement d'une évolution vers la régionalisation de l'art que nous avons vu naître dans les années 1960 et 1970. « Les membres de l'union pour la protection de la culture attendent la stricte observation des lois en vigueur, qui assurent la sécurité du travail dans le domaine de l'art et de la culture dans le district de Francfort. Ils attendent des déclarations explicites sur le niveau des aides publiques versées à la culture dans le district et la ville de Francfort ». Au moment où une réunification avec la RFA devient possible, mais non encore certaine, cette union appelle au maintien du cadre législatif de la RDA.

Les questions artistiques pendant les tables rondes.

Du 7 décembre 1989 au 12 mars 1990, se déroulent les tables rondes qui réunissent anciens et nouveaux partis et groupes politiques. Elles forment un élément important dans le tournant, symbole de la volonté de dialogue, du rejet de la violence et du respect de la légalité. La quatorzième table ronde en février 1990 est consacrée à la culture[1275]. En vue de sa préparation, le VBK de Berlin-Est envoie un rapport où il reprend des arguments comparables à ceux de l'union de Francfort. « Tous les artistes, quelles que soient leur activité et leur organisation, se dressent contre le traitement de l'art comme marchandise et la soumission des institutions artistiques aux mécanismes du marché ». Le VBK réaffirme les fonctions de l'art, qui permet « la sensibilisation des hommes » (*Sensibilisierung des Menschen*), « l'autoreprésentation de groupes socialement importants » (*Selbstdarstellung gesellschaftlich relevanter Gruppe)* et « l'humanisation du monde du travail » (*Humanisierung der Arbeitswelt)*[1276]. Des idées courantes avant 1989 sont ainsi dites dans un langage inaccoutumé.

Le texte auquel aboutit la table ronde de février 1990 dresse un portrait bien sombre de l'évolution en cours : fermeture des théâtres et des maisons de la culture, réduction du nombre des personnes employées dans le domaine culturel. « L'État a une obligation face à l'art et à la culture, qui ne doit pas être affaiblie par l'économie de marché (…). Le développement de la culture et de l'art suit une autre logique que celle de l'économie ». Les groupes présents

[1275] Matthias Domaschk Archiv ZRT n°4, Positionspapier des Rundentisches zur Lage der Kultur in der DDR sowie zu erforderlichen Massnahmen (26.02.1990).
[1276] AAdK, VBK Halle n°164, Arbeitspapier des VBK Berlin für die Kulturkommission des Runden Tisches (26.02.1990).

lors de cette table ronde (FDGB, PDS, NDPD, Neues Forum[1277], Vereinigte Linke[1278], Unabhängiger Frauenbund[1279]) réclament la rédaction d'une loi fondamentale sur la culture (*Kulturpflichtgesetz*). Mais les tables rondes n'ont pas de pouvoir législatif (et contrairement aux tables rondes en Pologne et en Tchécoslovaquie, elles ne sont pas considérées comme les bases d'une assemblée constituante). Le texte reste donc lettre morte.

La direction du VBK de Halle fait son chant du cygne en mai 1990 en rédigeant une prise de position « contre l'affaiblissement du niveau de la sécurité sociale de nos collègues et contre la dégradation des infrastructures locales »[1280]. Elle décrit « les restrictions de subventions de la part de l'Etat et la dégradation dans la situation des commandes, dégradation que ressentent déjà les collègues qui sont indépendants ». Le rappel de la condition d'indépendant, dont nous avons vu l'importance tout au long de l'histoire de la RDA, n'est pas anodine : se pose la question de la protection des artistes en RFA.

Repenser la sécurité financière des artistes.

Puisque la possibilité d'une évolution de la législation ouest-allemande est écartée, les artistes apprennent à connaître le système ouest-allemand et la réalité de l'économie de marché que beaucoup semblent redouter. Rapidement, les artistes est-allemands s'informent sur les conditions existantes en RFA, notamment sur la loi d'assurance sociale des artistes (*Künstlersozialversicherungsgesetz* – KSVG), qui existe en RFA depuis 1981 et qui doit entrer en vigueur pour les Allemands de l'Est le 1er janvier 1992. En août 1990, le VBK demande au ministère du travail de la RFA de revoir les seuils fixés par la loi[1281]. Selon la KSVG, un artiste doit en effet avoir un revenu minimum de 5 600 marks ouest-allemands pour avoir droit à une protection. Le VBK demande que ce seuil soit abaissé, car il prévoit que beaucoup d'artistes est-allemands ne seront bientôt pas en mesure d'avoir un tel salaire. Le VBK de Karl-Marx-Stadt, qui a pris le nom d'association des artistes de Chemnitz (*Chemnitzer Künstlerbund* – en juin 1990, la ville abandonne son nom de Karl-Marx-Stadt

[1277] Nouveau Forum est un mouvement citoyen né à Berlin le 9 septembre 1989. La signature de l'appel qu'il lance le 10 septembre aide à la structuration du mouvement d'opposition et Nouveau Forum est l'un des principaux instigateurs des grandes manifestations. Au cours de l'hiver 1989-1990, le mouvement plaide pour le maintien de la RDA.
[1278] Les Gauches Unies se constituent le 2 octobre 1989 pour réclamer le renouvellement du socialisme et la démocratisation de la RDA.
[1279] L'association indépendante des femmes est constituée le 3 décembre 1989 pour donner une représentation spécifique aux femmes dans les tables rondes.
[1280] AAdK, VBK Halle n°164, Stellungnahme der Leitung des VBK Halle zur Behandlung der aktuellen Situation und zu Sofortmassnahmen auf den Gebiet Kultur und Kunst im Bezirk Halle vor den Kommunalwahlen am 6.Mai 1990.
[1281] AAdK, VBK Frankfurt n°142, VBK an den Bundesminister für Arbeit- und Sozialordnung (08.08.1990).

pour retrouver celui de Chemnitz), écrit en juillet 1990 à l'administration du district pour se renseigner sur les nouvelles modalités de protection sociale. « Les artistes indépendants (*freiberuflich*) ne sont pas demandeurs d'emploi et par conséquent ils ne reçoivent aucune aide en cas de chômage. L'association des artistes de Chemnitz essaye de trouver un consensus dans les affaires culturelles, afin d'assurer une aide sociale aux collègues qui n'ont aucune commande et qui désireraient recevoir une aide. Nous essayons d'alléger le poids psychologique que représente l'aide sociale pour les collègues ; elle est en effet encore désignée comme une évolution vers la mendicité »[1282]. Le passage d'une économie à une autre demande un changement global dans la définition et l'autodéfinition de l'artiste.

Les revendications décalées : le projet d'union pour amateurs.

Dans ce contexte de bouleversements et d'alignement sur l'Allemagne de l'Ouest, les amateurs sont ceux qui ont le plus à perdre ; les infrastructures du monde amateur dépendent entièrement des dépenses publiques. Les appels du VBK, préoccupé à préserver les professionnels, au début de l'année 1990 ne font pas mention des amateurs. Or, nous avons trouvé dans les archives de la Maison Centrale pour le Travail Culturel, un document surprenant, intitulé « Appel à la fondation d'une union des amateurs plasticiens en RDA »[1283]. Il s'agit d'un texte signé par 17 personnes : des amateurs, des professionnels qui dirigent des cercles d'amateurs et des fonctionnaires de la culture. Le document n'est pas daté. L'une des signataires de cet appel affirme aujourd'hui que le projet a été évoqué avant l'automne 1989 et qu'il est devenu urgent de lui donner corps face aux mutations rapides[1284]. L'appel daterait, selon elle, de la toute fin de l'année 1989. C'est donc la mise en forme dans l'urgence d'anciennes revendications dans le moment particulier de la fin de l'année 1989, où s'ouvrent d'incertaines possibilités.

Le but de l'appel est de fonder une union sur le modèle de l'union des professionnels ; l'utilisation du mot *Verband* fait ici sens. Mais cette union serait « ouverte à tous », donnant ainsi une illustration institutionnelle inattendue au slogan des manifestants « des privilèges pour tous ». L'union aurait différentes sections : peinture et arts graphiques, sculpture et céramique, textile et arts populaires traditionnels. L'appel cherche à sauvegarder les structures existantes en RDA, qui paraissent menacées. « Certaines pratiques de la création des amateurs ont été jusqu'ici positives et doivent être continuées : l'assurance d'une base matérielle (par

[1282] StA Chemnitz, VBK Karl Marx Stadt n°7, Chemnitzer Künstlerbund an Frau Grube-Heinecke (17.07.1990).
[1283] AAdK ZfK n°696, Aufruf zur Gründung des Amateurverbandes Bildende Kunst der DDR (non daté).
[1284] Entretien avec Ute Mohrmann le 18 août 2009 à Bad Sarrow.

exemple les salles pour les cercles, le versement d'honoraires pour ceux qui les dirigent), la possibilité de qualification à tous les niveaux, les possibilités de présentation publique de l'art amateur, le partenariat avec d'autres forces sociales à l'intérieur du pays et à l'étranger ».

Après ce rappel des acquis qu'il faudrait conserver, les rédacteurs de l'appel vont jusqu'à poser des revendications, qui paraissent aujourd'hui en complet décalage avec les évolutions en cours, mais qui sont très éclairantes sur la conception du monde amateur en RDA à la fin des années 1980. Les revendications concernent en effet essentiellement l'accès au commerce de l'art et les possibilités et conditions de vente des œuvres des amateurs. Les rédacteurs réclament la multiplication des lieux de vente et l'augmentation du nombre d'achats par les musées. Ce que l'appel exige en 1989 c'est de pouvoir participer aux mêmes circuits commerciaux que les professionnels. Cette revendication s'inscrit parfaitement dans la continuité de l'histoire du mouvement amateur en RDA, depuis la voie de Bitterfeld et la valorisation de l'art des non-professionnels. Dans les dernières années du régime, après la loi de 1980 sur la promotion de l'art amateur, des amateurs vendent des images ou reçoivent des commandes à des prix qui peuvent être élevés. Les aléas de la conservation des archives donne un grand nombre de documents sur les activités économiques des amateurs dans le district d'Erfurt dans les années 1980. Dans la petite ville de Bad Langensalza en 1981, un cercle d'amateurs reçoit 4 160 marks pour l'exécution de quinze œuvres graphiques[1285]. À l'exposition d'art populaire d'Erfurt de 1981, 73 personnes vendent des peintures, sculptures, objets artisanaux et textiles[1286]. Toujours la même année, un amateur reçoit 10 000 marks pour un bas-relief destiné à décorer l'entrée principale d'une entreprise d'Erfurt[1287]. Dans le canton d'Eisenach cinq moments de vente sont prévus pour la seule année 1985 dans les maisons de la culture ou dans des bazars de la solidarité[1288]. En 1987 un amateur reçoit 7 100 marks pour une commande de huit peintures[1289]. C'est donc ce mouvement de promotion économique qui porte l'appel de la fin de l'année 1989.

Mais les rédacteurs de l'appel demandent un type particulier de commerce, encadré et régulé. Il est intéressant de voir ressurgir la question des honoraires ; il est en effet question de « la rédaction d'une directive sur les honoraires pour l'art amateur qui vaille loi » (*Neufassung der Honorarordnung für die bildnerische Amateurkunst als gesetzliche*

[1285] AAdK, ZfK n°801, Auftragswerk zwischen Rat der Stadt Bad Langensalza und dem Mal- und Zeichenzirkel des Kreiskabinetts für Kulturarbeit (20.01.1981).
[1286] Ibid., Aufstellung der Aussteller auf der Zentralen Ausstellung des bildnerischen Volksschaffens.
[1287] AAdK ZfK n°753, Fördervertrag zwischen SGB Schuhe und Lederwaren Erfurt und Christian Paschold (1981).
[1288] AAdK ZfK n°801, Jahresarbeitsplan 1985 der Kreisarbeitsgemeinschaft bildnerisches Volksschaffen Kreis Eisenach.
[1289] AAdK ZfK n°695, VEB Kalibetrieb Südharz an Bezirkskabinett für Kulturarbeit Erfurt (08.01.1987).

Regelung). Le texte publié par le FDGB de 1980 que nous avons cité donnait une échelle de prix, mais n'avait pas valeur de loi. Les auteurs de l'appel de 1989 demandent une fixation d'une échelle des prix, semblable aux directives sur les honoraires de 1952, 1971 et 1978, et réaffirment par là un élément essentiel de l'économie de l'art socialiste, différente de l'économie de l'art capitaliste. Même s'il y a transactions et prix (l'art est de ce point de vue une marchandise en RDA), les prix doivent rester encadrés.

L'union d'artistes amateurs n'a finalement pas vu le jour. L'appel n'a de sens que si la RDA continue d'exister et si ses institutions perdurent. C'est le paradoxe de cet appel qui demande l'égalité entre professionnels et amateurs au moment où les structures qui ont porté le mouvement amateur en RDA disparaissent. Alors même que le sol se dérobe sous ses pieds, le monde amateur n'a jamais été aussi confiant et n'a jamais regardé l'avenir avec autant de certitudes. En août 1989 ouvre une exposition d'art amateur, dans la salle de sport de la dixième école de Francfort, où 6 578 visiteurs viennent voir 768 images réalisées par 342 artistes. Dans le livre d'or, on peut lire : « l'exposition à Dresde n'était pas meilleure, on peut le dire », « certains artistes professionnels devraient ici prendre des leçons », « certains artistes se sont beaucoup éloignés du peuple et de ses représentations. Ici je vois encore un lien avec l'art populaire. Très beau. », « beaucoup d'individualité, une haute culture matérielle et en permanence quelque chose du *genius loci* de notre région (*Heimatbezirk*) »[1290].

Image du peuple de 1989.

En comparaison des innombrables photographies et images de télévision, peu de peintures et de dessins représentant l'automne 1989 sont connus, si bien qu'on peut avoir le sentiment que les artistes est-allemands n'ont pas donné d'images des événements en cours. Les images montrées ont été celles d'artistes résidant en Allemagne de l'Ouest comme A. R. Penck[1291]. Or, depuis peu, notamment à la suite de la commémoration de 2009, un nombre croissant de peintures sortent des ateliers[1292], révélant une production d'images réalisées pendant l'effervescence de la fin de l'année 1989 pour accompagner la révolte ou la commenter. Le principal motif iconographique est celui de la foule. Les manifestations

[1290] AAdK Zfk n°562, Gästebuch der Ausstellung des Bezirkskabinett für Kulturarbeit Frankfurt (21.09.1989).
[1291] A. R. Penck, *9. November 1989*, 1989, huile sur toile, 130x150 cm, Musée Junge Kunst, Francfort sur l'Oder.
[1292] Signalons l'exposition à Leipzig au Forum de l'Histoire (*Zeitgeschichtliches Forum*) en 2009, *Bilder zur friedlichen Revolution*.

gigantesques, en particulier « les manifestations du lundi » à Leipzig, qui mobilisent 25 000 personnes le 2 octobre et 500 000 le 6 novembre, appellent à la représentation de la foule, motif récurrent de l'art communiste. Durant toute l'histoire de la RDA, les peintures des manifestations ont été constamment utilisées pour montrer la puissance du peuple, occultant néanmoins les manifestations du 17 juin 1953, comme nous l'avons vu.

Dans cette redécouverte des images du peuple de 1989, nous voulons apporter une contribution – nous connaissons encore trop mal l'ensemble des images produites pour savoir si elle est représentative. Il s'agit d'*Image du tournant* (fig.190), exécutée par Axel Wunsch*, dont nous avons décrit le tableau *Fritz travaille* (fig.166). Le tableau se trouve dans l'atelier d'Axel Wunsch, il est daté de 1989. La toile est l'agrandissement d'une photographie d'une manifestation, peut-être à Karl-Marx-Stadt (qui voit défiler 5 000 personnes le 20 octobre et 20 000 le 1er novembre), à Leipzig, Berlin ou Dresde. La photographie est grattée à de nombreux endroits et recouverte de lourdes touches de peinture, jaunes, blanches, vertes et noires. Les corps et les visages sont à peine visibles. Au centre du tableau, est représenté un veau, qui tourne la tête en direction du spectateur.

Axel Wunsch déclare aujourd'hui avoir alors été sceptique face aux cortèges de 1989 et par la suite opposé à la réunification[1293]. Selon lui, les manifestants étaient peu préoccupés par les questions de démocratie et de droits politiques, ils étaient attirés par l'image de la richesse supposée de l'Ouest. Il est dès lors possible de lire l'image comme un commentaire sarcastique des défilés de l'automne 1989 qui seraient à la recherche d'un veau d'or. Dans le cas de Wunsch, peindre au lieu d'aller manifester serait un acte politique d'opposition à l'évolution en cours.

Le tableau est symptomatique du décalage qui peut exister en 1989 entre une partie des artistes et le reste de la population est-allemande. La grande richesse des artistes comme Wunsch (qui parle aujourd'hui des artistes en RDA comme d'une « aristocratie ») les préserve du sentiment de pénurie que connaît la population et les empêche de comprendre les motivations d'une population fatiguée des dysfonctionnements de l'économie planifiée. Avec ce tableau, Wunsch réaffirme une certaine supériorité morale et intellectuelle de l'artiste face au peuple, rejouant la partition de l'intellectuel qui sait percevoir les véritables enjeux de

[1293] Entretien avec Axel Wunsch à Chemnitz en mars 2008. S'il a évoqué son opinion sur le tournant, Axel Wunsch n'a pas voulu commenter cette toile en particulier.

l'histoire, contrairement aux simples gens (nombres d'écrivains et d'artistes est-allemands adoptent à l'automne 1989 cette position face à ce qu'ils perçoivent comme la plèbe[1294]).

Mais le tableau ainsi interprété témoigne aussi d'un attachement au socialisme tel qu'il existe en RDA. Le socialisme a permis à cet ancien amateur, qui commence comme apprenti dans une usine de teinturerie, d'être valorisé (au festival des travailleurs de 1961, il expose et vend *Dans la teinturerie* – fig.191) et d'être délégué par son usine à l'école des beaux-arts de Leipzig. Même s'il n'est pas membre du parti, Wunsch se sent, par son parcours, par ses intérêts et par ses convictions politiques, lié au socialisme et au peuple ouvrier, que *Dans la teinturerie* ou *Fritz travaille* mettent en scène. Un élément supplémentaire peut d'ailleurs expliquer le décalage entre les artistes comme Wunsch et les manifestants de l'automne 1989 : le caractère inhabituel de la foule qui n'est pas ouvrière et qui ne se forme pas dans les usines[1295].

Au cours de l'année 1990, Wunsch ne fait plus de grande œuvre d'actualité comme *Image du tournant* (qui n'a d'ailleurs jamais été exposée, montrée ou discutée). Tout en continuant à peindre des paysages (ses paysages d'avant 1989, de 1989-1990 et d'après 1990 sont identiques les uns aux autres[1296]), il réalise désormais des images de petite taille (fig.192). Il découpe des papiers publicitaires qui affichent les prix de produits maintenant disponibles en RDA et annoncent fièrement la baisse des prix (*Runter mit den Preisen !*). Le papier est plié et déchiré à certains endroits, à d'autres il est recouvert d'encre noire et de peinture. L'image reprend le procédé d'*Image du tournant*, peindre sur l'une des images nouvelles et énonce, sous une autre forme, le dédain pour le monde capitaliste désormais présent, caractérisé par des prix variables et des forces du marché invisibles.

Dans les différents témoignages que nous avons présentés, les craintes sont plus souvent exprimées que les espoirs, les inquiétudes plus souvent dites que les sentiments de libération devant la disparition de la RDA. Ce fait s'explique en partie par le choix des deux sources utilisées : les archives du VBK (dont la mission reste jusqu'à la toute fin de lutter pour la sécurité matérielle du groupe professionnel des artistes et qui ne pouvait qu'être

[1294] Alison Lewis, « The writers, their socialism, the people and their bad table manners : 1989 and the crisis of East German writers and intellectuals » in *German Studies Review*, n°15-2, 1992, p.243-266.

[1295] Même s'il y a eu de l'agitation dans les usines et même parfois des rencontres entre syndicat et mouvements de citoyens, le mouvement de l'automne 1989 n'a pas mis la question du travail en avant et ne s'est pas construit autour de l'articulation entre questions politiques et questions sociales. Un recueil de témoignages et de documents montre la diversité des réactions dans les entreprises et cible les cas de grèves, de tables rondes dans les entreprises et même parfois de conseils d'entreprise jusqu'au printemps 1990, Renate Hürtgen (dir.), *Der betriebliche Aufbruch im Herbst 1989 : die unbekannte Seite der DDR-Revolution*, Bildungswerk Berlin der Heinrich-Böll-Stiftung, Berlin, 2001, 551 p.

[1296] Rappelons que la liste complète des œuvres de Wunsch se trouve dans le catalogue suivant : *Axel Wunsch : Malerei und Zeichnung 1969-2006*, Neue Sächsische Galerie, Chemnitz, 2006, 130 p.

inquiet des évolutions en cours) et les images d'un artiste bien disposé face à la RDA. Si elles ne donnent pas une image représentative de l'ensemble des artistes[1297], les sources rappellent du moins que le tournant a été vécu de différentes façons et a suscité des émotions variées, ce qui explique qu'il reste aujourd'hui un moment controversé[1298].

Les appréhensions et les anticipations négatives ne signifient pas que la situation de tous les artistes se dégrade effectivement dans les années 1990. L'histoire de la transition du monde des arts plastiques après 1990 reste à écrire[1299], elle est à n'en pas douter riche en reclassements, déclassements et ascensions. Dans le contexte de la querelle des images, de l'effacement de la couleur politique des arts[1300] et plus généralement de la mise en accusation de la RDA dans son ensemble[1301], certaines dispositions acquises avant 1989 se révèlent être des handicaps, tandis que d'autres se transforment en ressources[1302].

[1297] Le tournant apparaît bien différemment du point de vue d'une artiste comme Bärbel Bohley, militante dans les mouvements d'opposition pendant les années 1980 et dans le Nouveau Forum en 1989. Cf. Erhard Neubert, « Gesicht und Stimme der Revolution : Bärbel Bohley » in Klaus-Dietmar Henke (dir.), *Revolution und Vereinigung 1989/90 : als in Deutschland die Realität die Phantasie überholte*, Deutsch Taschenbuch-Verlag, Munich, 2009, 734 p. (p.238-249).

[1298] Jérôme Heurtaux et Cédric Pellen (dir.), *1989 à l'Est de l'Europe. Une mémoire controversée*, Editions de l'aube, La Tour-d'Aigues, 2009, 336 p.

[1299] Elle a été écrite pour le théâtre. Cf. Laure de Verdalle*, Le Théâtre en transition, de la RDA aux nouveaux Länder*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2006, 323 p.

[1300] L'abandon des références trop marquées au socialisme d'Etat est rapide, comme le montre le cas éloquent d'une commande établie par l'entreprise de Leuna en octobre 1989 autour d'un cycle d'œuvres graphiques en commémoration du 70e anniversaire des combats de mars 1921. La commande est transformée au fur et à mesure de l'année 1990 et devient en décembre 1990 un cycle pour le 75e anniversaire de l'entreprise. Toutes les références prévues au livre de Walter Bauer de 1930 *Stimmen aus dem Leunawerk* sont effacées ; une telle manière de mettre en scène le peuple n'a plus sa place. Cf. LHASA Leuna Werk n°21555, Grafikmappe « 75 Jahre Leuna Werke ».

[1301] Guillaume Mouralis, *Une épuration allemande : la RDA en procès, 1949-2004*, Fayard, Paris, 2008, 428 p.

[1302] Sandrine Kott et Martine Mespoulet (dir.), *Le postcommunisme dans l'histoire*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 2006, 212 p.

Conclusion : Le mécompte. Les fonctions du réalisme dans une société socialiste.

L'homme nu sur la place de sport est un film de 1973 de Konrad Wolf, qui montre la vie d'un sculpteur berlinois (le personnage de fiction est très proche du sculpteur Werner Stötzer, qui participe à l'écriture du scénario)[1303]. Konrad Wolf (1925-1982), fils du poète socialiste Friedrich Wolf et frère du chef du contre-espionnage est-allemand Markus Wolf, est l'un des artistes les plus puissants de RDA, président de l'Académie des Arts de 1965 à sa mort. Le film de 1973 paraît modeste en comparaison des deux grandes œuvres qu'il réalise pour la DEFA dans les années 1970, la biographie flamboyante de Goya en 1971 et le film autour d'une chanteuse à succès *Solo Sunny* en 1979.

Le film montre un artiste engagé dans différents mondes sociaux, qui ne cesse de se déplacer, spatialement et socialement. Il travaille pour une grande commande internationale d'un monument à la mémoire des massacres de Babi Jar de 1941. Il se rend sur un chantier de la banlieue de Berlin pour sculpter le buste d'un ouvrier du bâtiment dans le cadre d'une commande. Dans les bureaux de l'administration de la ville, il expose ses activités devant les fonctionnaires. À titre personnel, il réalise une sculpture pour le club de sport de son village natif en Thuringe. Mettant en scène les travaux et les jours en RDA, le film est ponctué de brèves scènes indiquant l'approvisionnement irrégulier en matériel et les contraintes récurrentes qui découlent de l'absence de tel ou tel matériau. L'artiste est aussi montré en train de recevoir dans son atelier des visites de groupes à qui un fonctionnaire du syndicat explique le sens des œuvres. Viennent dans son atelier des acheteurs occasionnels et quelques amateurs qui lui présentent leurs créations. Mais, dans l'ensemble, la société telle qu'elle est filmée, est peu sensible à l'art. Sur le chantier, un contremaître s'oblige à poser afin que le contrat soit rempli ; lorsque la sculpture d'un homme nu est remise au club de sport, la population villageoise la refuse. Dans ce film mutique, où l'activité artistique est décrite sans génie et sans mystère, l'artiste apparaît constamment en décalage avec le reste de ses contemporains, même si ce décalage ne menace à aucun moment son activité.

Le film contient de nombreuses questions rencontrées au cours de cette étude quant à l'inscription d'un objet d'art dans une société socialiste. À partir d'images, qui ne sont ni le

[1303] Konrad Wolf, *Der nackte Mann auf dem Sportplatz*, 1973, 97 minutes.

reflet de la société, ni nécessairement en dialogue avec elle, nous avons voulu examiner les divisions de la société est-allemande.

C'est l'ensemble des œuvres qu'il a fallu prendre en compte, aussi bien des exemples de grands projets publics comme la fresque de Lingner en 1952 ou celle de Renau en 1970 que de modestes images aujourd'hui disparues. L'objectif n'a été ni de réhabiliter, ni d'établir une quelconque qualité de l'art est-allemand, ni encore de dresser un constat d'échec ou de réussite de la culture en RDA (échec et réussite sont en histoire, on le sait, des notions bien relatives, ce qui est perçu comme un échec à un moment pouvant être plus tard vu comme une réussite, et inversement). L'objectif a été bien plutôt, à l'aide d'une démarche compréhensive, de reconstituer les enjeux et problèmes sous-jacents à l'activité artistique et de montrer la complexité d'une société nivelée au regard de ses images : complexité des images, complexité dans l'exercice de la domination, complexité dans l'organisation des arts.

Pour comprendre la complexité des images, il a fallu se départir de la réputation de pauvreté qui reste associée au réalisme socialiste et aller au-delà des fausses simplicités visuelles. Il a fallu comprendre pourquoi un tableau comme celui de Guttuso sur l'occupation des terres par les paysans siciliens répond aux attentes antiformalistes (fig.30), il a fallu reconstituer les catégories qui établissent à l'époque des différences significatives entre *Caïn* (fig.86), *Discussion entre les travailleurs de Mansfeld* (fig.91) et *Discussion au parti* (fig.93). Le réalisme en RDA ne cesse de se transformer et fait preuve d'une remarquable capacité à absorber et domestiquer les arts d'avant-garde qui l'entourent. L'ensemble de la production visuelle connaît de 1949 à 1989 d'importantes évolutions, si bien que, lors d'une réunion du VBK de Leipzig en 1974[1304], l'une des participantes peut assurer qu'« il y a maintenant chez nous un réalisme socialiste, un réalisme non-socialiste et un non-réalisme socialiste » ; quelques années plus tard le non-réalisme non-socialiste gagne à son tour le droit d'être montré.

Il a également fallu prendre en compte la complexité de la domination politique et sociale qui s'exerce sur les arts. Les administrations et organisations de masse non seulement doivent être distinguées les unes des autres (la différence entre conseils de district et syndicat est ainsi fondamentale pour comprendre la structuration du champ), mais elles sont de surcroît souvent divisées en leur sein (le parti, qui domine l'ensemble, est par exemple traversé de tendances contradictoires, qui correspondent partiellement aux missions contradictoires qu'il

[1304] StA Leipzig, VBK Leipzig n°136, Protokoll der Vorstandssitzung (06.11.1974).

se donne). L'exercice du pouvoir est d'autant plus complexe qu'il s'insère dans la vie de la société et en épouse la violence propre ; nous avons vu comment les instruments de la répression sont utilisés par des artistes en concurrence ou bien par un marchand d'art pour obtenir le monopole du commerce de l'art dans une ville. Le but a été de saisir les moments où la dictature s'incarne dans le corps social et ainsi mieux rendre compte de sa violence, dont la réalité échappe si l'on pose d'emblée une division entre un Etat-parti, gouverné dans chacun de ses actes par une attention maligne de domination totale, et une société, dans une perpétuelle résistance au pouvoir.

L'organisation des arts s'est également montrée d'une grande complexité. La société socialiste a dès le départ promu la professionnalisation de l'activité artistique et la délimitation entre professionnels et amateurs. L'activité artistique a été définie non comme une vocation, mais comme une profession, et rares sont ceux qui ont mis en doute ce point, y compris parmi les non-professionnels[1305]. L'union des artistes se définit par une mission principale, à laquelle elle reste fidèle durant toute la période et dans chaque situation : assurer de bonnes conditions de travail et des revenus importants à ceux qui sont reconnus comme artistes et qui ont eu le statut d'indépendant – dont nous avons constaté tout au long de la période à quel point il est constitutif de la définition et de l'autodéfinition des artistes. Il y a certes des différences dans la situation économique des artistes (le but du VBK n'est pas l'homogénéité du groupe) et elles tendent à s'accentuer notamment dans les années 1980, mais ce sont des différenciations à l'intérieur d'un groupe privilégié. Les termes « officiel » et « non-officiel » peuvent être dès lors décrits comme les deux cas extrêmes d'une grande variété de possibilités dans l'accès aux ressources de l'art (leur sens est donc considérablement réinterprété après 1989, lorsque ces deux termes établissent une dichotomie entre artistes de régime et artistes proscrits).

La recherche sur l'organisation des arts a fait apparaître d'autres acteurs essentiels, critiques d'art et travailleurs culturels. Le rôle des critiques d'art évolue grandement. Au début de la période, le travail demandé se résume à l'exaltation du socialisme et seule une poignée est autorisée à publier ; ces gardiens de l'idéologie continuent d'occuper des postes de responsabilité jusque dans les années 1980, mais ils n'ont pas de continuateurs.

[1305] Une démarche compréhensive de la profession artistique à l'Est permet ainsi de relancer les interrogations sur la sociologie de la profession d'artistes en général. Il pourrait être intéressant de réserver aux démocraties socialistes une autre place que celle de contre-exemple à l'étude de la profession artistique à l'Ouest. Cf. Eliot Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique » in *Revue française de sociologie*, vol.27, 1986, p.431-443 ; Eliot Freidson, « Pourquoi l'art ne peut pas être une profession ? » in Pierre-Michel Menger et Jean-Claude Passeron (dir.), *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Documentation française, Paris, 1994, 400 p. (p.119-135).

L'affirmation à partir des années 1960 d'un groupe professionnel de critiques change les conditions d'exercice des écrits sur l'art et fournit à l'ouverture et la diversité, puis à la bohème artistique des années 1980, d'ardents défenseurs. Les travailleurs culturels forment une vaste nébuleuse composée de fonctionnaires du syndicat en charge des questions culturelles, de fonctionnaires travaillant dans les conseils de district ou dans les municipalités, de responsables des maisons de la culture, de galeristes du Kulturbund ou du Commerce Etatique de l'Art, etc. Les quelques tentatives dans les premières années pour transformer l'artiste en fonctionnaire afin qu'il assume lui-même le travail administratif disparaissent bien vite. Dans un rapport de 1982 du syndicat, on peut lire que « l'artiste n'est pas un fonctionnaire de la culture, même dans le cadre d'un contrat avec une entreprise, il reste indépendant (*freischaffend*) et sa première mission est de créer des œuvres d'art »[1306]. Le travail administratif incombe dans les premières années à des personnes qui ont d'autres charges et qui s'improvisent, bon gré mal gré, des compétences en la matière. Progressivement ce travail est professionnalisé. La RDA compterait en 1989 prés de 100 000 personnes ayant reçu une formation dans les métiers de la culture[1307]. Elles apparaissent dans différentes archives, dans les listes dressées par la Stasi des habituées du salon Baring à Dresde, dans les protocoles des commissions de commandes ou encore dans les procédures d'achats par les institutions. Ces intermédiaires constituent non seulement un public assidu, mais aussi les interlocuteurs privilégiés des artistes. Ce sont eux qui donnent au monde de l'art est-allemand sa souplesse ou au contraire sa rigidité, la situation variant selon les lieux et les époques.

En somme, l'art en RDA n'est pas solidaire du système triangulaire qui associe autodéfinition des artistes, discours critique et activité marchande comme il l'est à l'Ouest[1308], il invente progressivement un système qui associe définition professionnelle de l'artiste, discours critique et activité commerciale (qui mêle ventes et commandes institutionnelles).

La place dévolue au public change également pendant les quarante années de l'histoire est-allemande. Confondu avec le peuple au début de la période, il est alors élevé au rang de commanditaire et de force de progrès encadrée par son avant-garde, le parti (ce qui n'empêche pas les artistes de représenter certaines de ses divisions et de faire preuve parfois

[1306] AAdK VBK Dresden n°170, Analyse der Betriebsverträge vom FDGB Bezirksvorstand Dresden (23.06.1982).
[1307] Horst Groschopp, « Zwischen Klub- und Kulturwissenschaft. Aus- und Fortbildung für Kulturberufe in der DDR » in Christiane Liebald et Bernd Wagner, *Aus- und Fortbildung für kulturelle Praxisfelder*, Bundesgeschäftsstelle der Kulturpolitischen Gesellschaft, Hagen, 1993, 303 p. (p.159-177).
[1308] L'étude d'Harrison C. White et Cynthia A. White décrit la genèse de ce système. Cf. Harrison C. White et Cynthia A. White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Flammarion, Paris, 2009 (édition originale américaine, 1965), 280 p.

d'une grande défiance à son égard). L'intelligence de l'art est prêtée à tous et non seulement aux élites, dont sont alors répétés les faiblesses et les manquements historiques. À partir des années 1960, le public perd de sa prédominance, il ne juge plus, mais est celui qui est jugé par le monde de l'art. Il est alors marqué par une division croissante entre un public cultivé et connaisseur et un public inculte qui doit être éduqué, l'éducation du peuple devenant synonyme d'organisation de sa minorité perpétuelle.

Pour conclure, nous pouvons envisager les différents points décrits dans cette étude à la lumière d'une nouvelle question : celle des fonctions du réalisme en RDA. Il s'agit de prendre en compte l'ensemble des fonctions, aussi bien celles qui sont assignées à l'art sans être reprises que celles qui sont inavouées et cependant effectives. Comme dans tous les domaines de la vie sociale en régime socialiste, l'art en RDA existe dans la tension entre ce qui est proclamé et ce qui est effectivement pratiqué.

Faire croire.

Le réalisme a-t-il pour fonction de faire croire au socialisme ? Les croyances individuelles sont un domaine où l'historien peut difficilement s'aventurer et la frontière entre conformisme extérieur et conviction personnelle est bien difficile à tracer, chez un artiste, chez le visiteur d'une exposition ou chez un cadre du parti ; tous manipulent avec plus ou moins d'habileté la langue de bois (nous avons vu que même les membres de la bohème savent utiliser ce langage dans les négociations avec les administrations).

Le réalisme cherche-t-il à faire croire à la légitimité des hommes au pouvoir ? À de nombreuses reprises, sur l'ensemble de la période, l'image donnée des hommes politiques est apparue dans les archives comme un problème. Lorsqu'il travaille à Eisenhüttenstadt en 1952, Oskar Nerlinger renonce à représenter Walter Ulbricht sur la demande des travailleurs d'EKO. Dans les années 1960, le portrait d'Ulbricht par Heinrich Witz est l'un des éléments qui concourent à son discrédit auprès de ses collègues. Dans les années 1980, les portraits des représentants de l'Etat réalisés par Günter Blendinger sont d'une étrange pauvreté. De toute évidence, l'incarnation visuelle du pouvoir socialiste pose problème (à plus forte raison pour la figure de Staline qui est absente des tableaux est-allemands, même avant 1953, alors qu'elle est omniprésente dans les tableaux soviétiques jdanoviens et que des sculptures de Staline

sont placées dans maints endroits publics[1309]). Peinture, dessins et gravures ne forment qu'une petite partie des images qui circulent en RDA et les images des chefs d'Etat à travers les photographies, les affiches ou les images de télévision n'ont pas manqué. Néanmoins l'association entre l'exercice du pouvoir et la représentation artistique est ici mise à mal[1310]. Cette réticence à donner corps aux chefs d'Etat exprime une tendance générale qui traverse la société est-allemande et qui prend le nom de « condamnation du culte de la personnalité », expression qui fleurit dans les archives depuis que le vingtième congrès du PCUS en février 1956 l'autorise[1311]. Certes certaines figures peuvent être représentées : Marx, Lénine, Thälmann, Karl Liebknecht et l'une des plus prisées, Rosa Luxemburg[1312]. Mais ce ne sont pas des responsables politiques qui occupent le pouvoir, ce sont des personnages historiques, dont le portrait est l'image d'une idée plus que d'une personne (idée de révolution, de communisme, d'antifascisme, etc).

Si les peintures sont rarement utilisées pour asseoir le pouvoir des dirigeants en place, le sont-elles pour faire naître la croyance dans la légitimité de la cause socialiste en général ? Les innombrables représentations d'ouvriers peuvent le laisser penser au premier abord. Néanmoins même ce point perd de son évidence lorsque l'on regarde les images et lorsque l'on consulte les archives sur l'usage de ces images. Les portraits d'ouvriers et d'ouvrières certes montrent la grandeur du socialisme qui considère des gens ordinaires de la même manière qu'étaient considérés dans le passé les princes et les industriels. Mais, placés devant ceux à qui ils doivent faire croire au socialisme, ces portraits sont parfois jugés insatisfaisants (trop sombres ou pas assez respectueux des détails physionomiques) et l'identification avec la personne représentée est un processus complexe dépendant d'une multitude de variables extérieures, dont le résultat est incertain. Les images elles-mêmes se prêtent souvent mal à l'adhésion spontanée, repensons aux images de Fritz Tröger présentées aux salariés de John Schehr (fig.42) ou à celles de Karl-Heinz Jakob présentées à Zwickau (fig.141). Un tableau de

[1309] Apor Balázs (dir.), *The leader cult in communist dictatorships. Stalin and the Eastern Bloc,* Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2004, 298 p.

[1310] Pour une analyse de la relation entre la représentation visuelle et l'exercice du pouvoir, voir par exemple Louis Marin, *Le portrait du roi*, Editions de Minuit, Paris, 1981, 304 p.

[1311] L'analyse du déroulement concret du premier mai dans les années 1950 nous a par exemple permis de voir que les participants abandonnent fréquemment les grands portraits de responsables politiques qu'ils sont censés porter. Les organisateurs du premier mai se plaignent très régulièrement que les images des hommes politiques sont laissées dans les usines ou abandonnées dans la rue. LAB Rep 903-01-05 n°63 Protokoll der SED Kreisleitung Pankow vom 5.5.1952 ; LAB Rep 903-01-02 n°126, Protokoll der Bürositzung der SED Kreisleitung Köpenick vom 4.5.1953.

[1312] Sur l'importance de la figure de Rosa Luxemburg en RDA et les différents enjeux qui sont attachés à cette figure, cf. Eric D. Weitz, « Rosa Luxemburg belongs to us ! German communism and the Luxemburg legacy » in *Central European History*, n°27-1, 1994, p.27-64 ; Barbara Könczöl, *« Märtyrer » des Sozialismus. Die SED und das Gedenken an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht*, Campus Verlag, Francfort sur le Main, 2008, 361 p.

1979 de Christoph Wetzel* (fig.196) apporte une preuve supplémentaire. L'image d'une vieille femme dans le musée de l'Ermitage à Leningrad reprend l'antienne communiste : de la même manière qu'en octobre 1917 de simples soldats se sont assis dans les fauteuils du Palais d'Hiver, une femme ordinaire est assise dans de riches fauteuils, devant les tentures rouges et les tableaux prestigieux, en l'occurrence *Le Joueur de luth* de Caravage de 1595-1596. Néanmoins, l'image invite à la réflexion plus qu'à l'adhésion immédiate avec la cause socialiste ; la seconde chaise vide et le rapprochement visuel entre le jeune joueur de luth et la vieille personne rendent le « changement de place » annoncé par le titre problématique. Nous avons rencontré le même point devant des images de foules[1313] ou des images historiques[1314].

Si on ne peut articuler facilement art et croyance dans le réalisme socialiste, c'est que l'art est constamment défini comme un moyen de connaissance et non de croyance. L'une des fonctions du réalisme socialiste est de faire connaître et non de faire croire. Il ne faut probablement pas sous-estimer la volonté de se démarquer d'une approche religieuse de l'image et le désir de s'adresser à une société où l'athéisme est dominant (même si certains groupes sociaux continuent de fréquenter les églises, qui peuvent de plus offrir des espaces de parole)[1315]. Si la peinture a fréquemment recours à l'iconographie religieuse (piéta, descente de croix, Ecce homo), de la même façon que les appareils socialistes ont largement puisé dans les rituels religieux et les formules rhétoriques chrétiennes, il n'est pas certain que l'art socialiste cherche pas à reproduire la relation religieuse existante entre un croyant et une image. Le réalisme dévoile la réalité de la société et des rapports sociaux, mais il reste de ce

[1313] Les exemples de scène de foule que nous avons analysés, *L'Internationale* de Griebel (fig.55), les créations de Max Lingner (fig.63 et 65), Bernhard Kretzschmar (fig.70), Willi Decker (fig.136) et Rainer Schumacher (fig.179), ont à chaque fois témoigné de la complexité de la foule mise en scène. Ils offrent un exemple intéressant d'image du corps politique qui se laisse difficilement assembler. Cf. Dario Gamboni, « Composing the body politic. Composite images and political representation, 1651-2004 » in Bruno Latour et Peter Weibel (dir.), *Making things public. Atmospheres of democracy*, MIT Press, Cambridge, 2005, 1 072 p. (p.162-195).

[1314] Nous n'avons pas examiné systématiquement la question des images d'histoire en RDA. Mais la production semble dominée par des images de défaites et donne plus rarement qu'on ne pourrait le pensait l'image d'une histoire allemande avançant glorieusement vers le socialisme. L'un des exemples que nous avons analysés, la représentation du putsch Kapp (fig.115) par Peter Güttler en 1969, porte un titre évocateur : « le putsch Kapp ou la victoire avec perte ».

[1315] L'athéisme n'est pas simplement un thème de propagande, c'est aussi une réalité pour de nombreux Allemands de l'Est qui en ont, selon la formule d'Engels de 1875, « simplement terminé avec Dieu » (*mit Gott einfach fertig*) et qui estiment qu'un homme sans Dieu n'est pas particulièrement misérable. Cf. Alfred Hoffmann, *« Mit Gott einfach fertig ». Untersuchungen zu Theorie und Praxis des Atheismus im Marxismus-Leninismus der DDR*, Benno-Verlag, Leipzig, 2000, 301 p. À propos de la définition de l'athéisme en RDA, cf. Herbert Gute et Hans Ritter, *Glauben oder Wissen : Zu einigen Fragen der wissenschaftlichen-atheistischen Propaganda*, Verlag des Ministeriums für nationale Verteidigung, Berlin, 1956, 39 p. ; Günter Heyden, Karl A. Mollnau et Horst Ullrich, *Vom Jenseits zum Diesseits. Wegweiser zum Atheismus*, Urania Verlag, Leipzig, 1959, 243 p.

monde, il ne se construit pas autour d'une relation à un sacré ou à une entité supérieure et extérieure[1316].

La filiation la plus probante avec les images religieuses est probablement à chercher dans les gravures sur bois, qui cherchent cependant moins à faire croire qu'à discipliner et à faire évoluer les mœurs. Les gravures d'Ingeborg Wehle (fig.78 et 79) sur les relations entre hommes et femmes, d'Helmut Pohling sur l'ordre policier (fig.108), de Willi Decker sur les groupes de combat (fig.132) ou encore de Christa Krug sur les discussions dans l'entreprise (fig.147), pourraient en effet être replacées dans la continuité des gravures sur bois religieuses, qui visaient à modifier les comportements[1317].

Offrir au socialisme de belles images.

« Beau » est sans nul doute l'un des mots les plus utilisés dans les archives quand il est question de la peinture. L'une des principales fonctions du réalisme est d'embellir, « d'enrichir la vie spirituelle et de rendre le quotidien toujours plus beau »[1318] dit un accord de 1971 entre le VBK et une entreprise de Berlin. La beauté est réclamée pendant toute la période par les autorités et une grande partie des profanes, dont on a pu entendre les voix dans les courriers autour de l'affiche du premier mai 1950 (fig.51), dans les réactions positives face au tableau *Sur la plage* de Womacka (fig.142) ou encore dans les mandats écrits par les ouvriers pour le prix artistique du FDGB. Ce qui est attendu d'une image est à cet égard très précis : l'image doit être agréable à regarder, colorée, sans s'éloigner de la réalité qu'elle représente. Quand, au cours des années 1970 et 1980, la beauté s'assombrit et perd la simplicité qu'elle peut avoir dans les premières années, les œuvres continuent néanmoins d'être acceptées quand elles portent l'idée du beau (repensons par exemple aux peintures qu'Harald Schulze réalise pour EKO en 1984 – fig. 174 et 175).

La mission de concevoir de belles images donne aux artistes un ascendant sur le reste de la société. Les artistes sont définis comme ceux qui ont le pouvoir de créer de la beauté et de la transmettre à l'ensemble de la société. Les discours officiels ne cessent de répéter l'expression de Marx et Engels selon laquelle l'œuvre d'art produit un « public qui est

[1316] Daniel Arasse, « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle » in *Faire croire, modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, Ecole française de Rome, Rome, 1981, 406 p.
[1317] Olivier Christin, *Les yeux pour le croire. Les Dix commandements des images XV^e-XVII^e siècle*, Seuil, Paris, 2003, 156 p.
[1318] AAdK VBK Berlin 121, Vereinbarungsvertrag zwischen VEB Narva Berlin und VBK Berlin (1975).

sensible à l'art et capable d'apprécier la beauté » (*ein kunstsinniges und schönheitsgenussfähiges Publikum*)[1319]. Ce qui explique d'ailleurs la difficulté pour appréhender le désamour de l'art et les réactions de refus devant les beaux objets. Ce qui explique surtout les avantages considérables accordés aux artistes qui ont la responsabilité du niveau général esthétique du public : revenus très élevés, multiples avantages matériels, possibilité de se déplacer en dehors de la RDA.

Il faut souligner les implications de ce pouvoir créateur. Dès les premières années, le parti se place dans une position d'infériorité par rapport aux artistes : il leur confère un pouvoir que lui-même n'a pas. Le parti ne cesse de se plaindre des artistes et de leurs habitudes bourgeoises, il ennuie la plupart d'entre eux et brise la carrière de quelques-uns ; mais à aucun moment il ne leur retire le crédit de pouvoir établir le beau (on ne rencontre pas en RDA l'idée que le pouvoir politique réalise par ses actions une œuvre d'art que les artistes doivent se contenter d'imiter, à la différence du régime nazi[1320]).

L'ascendant est tel qu'il permet aux artistes de dicter le sens de la beauté. Durant les quatre décennies de la RDA, les artistes redéfinissent à leur avantage leur relation au parti. On assiste en effet au passage d'une situation où le parti peut regarder et juger les œuvres (sans toutefois dicter l'art, puisqu'il ne se donne pas ce pouvoir), à une situation dans les années 1960 et 1970 où les artistes disent servir de leur mieux le parti, mais autorisent de moins en moins le parti à intervenir dans les affaires artistiques, à une dernière situation, dans les années 1980, où beaucoup d'entre eux ne prétendent même plus servir le parti. Les autorités s'en accommodent et tolèrent cette évolution, avec l'espérance que toute belle image née en RDA redore le blason du socialisme.

Mais la dimension politique de la beauté est également à chercher à un autre niveau. Au début de la période, il y a l'ambition de faire un art proprement socialiste, de donner une beauté partisane. L'image doit donner la réponse, d'une façon ou d'une autre, à l'interrogation de Gorki en 1932 : « au service de qui êtes-vous, maîtres de la culture ? » Il s'agit de créer des images qui ne puissent pas être récupérées dans un autre contexte, qui visuellement ne puissent faire sens que dans le contexte communiste. L'art doit afficher une tendance socialiste, il doit être tendancieux, pour reprendre un terme des débats sur la littérature des

[1319] Karl Marx et Friedrich Engels, *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie* in *Marx Engels Werke, Band 13*, Dietz, Berlin, 1961, 641 p. (p.622).
[1320] Eric Michaud, *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Gallimard, Paris, 1996, 390 p. (chapitre 1 : artiste et dictateur).

années 1910[1321], utilisé par Anna Seghers en RDA[1322]. La beauté partisane ne doit plaire qu'aux socialistes. Symboles communistes, ouvriérisme tonitruant, références univoques à la situation dans les démocraties populaires doivent permettre de rapprocher les images de la propagande. Le mot de propagande n'effraie pas certains artistes et Rivera, quand il vient à Berlin en 1956, peut dire que l'art est de la propagande ou n'est pas de l'art. De telles considérations ne sont pas propres aux premières années de la guerre froide ; nous en avons entendu l'écho lors d'une réunion au club Pablo Neruda de Karl-Marx-Stadt, quand un ouvrier de l'imprimerie affirme ne pas aimer les peintures de Willy Wolff (fig.138), car elles pourraient être exposées aussi bien dans le Chili de Pinochet qu'à Berlin-Est. Néanmoins l'évolution d'ensemble de la production artistique est une réorientation vers une beauté moins tendancieuse.

La diffusion des activités artistiques.

Tous les acteurs du monde de l'art partagent l'idée qu'une société développée est une société dont chaque membre est sensible à l'art. C'est le sens d'une autre citation de Marx couramment répétée : « dans une société communiste, il n'y aura plus de peintres, mais seulement des gens, qui par ailleurs feront de la peinture »[1323]. Cette phrase n'a jamais constitué une menace pour le groupe professionnel des artistes, elle témoigne plutôt d'une autre fonction de l'art, l'établissement d'une société d'hommes nouveaux qui savent pratiquer et apprécier l'art.

On ne saurait trop insister sur la question de la diffusion des pratiques de l'art dans de larges couches de la population en RDA. À propos de la littérature, les autorités est-allemandes aimaient présenter la RDA comme le « pays de la lecture » (*Leseland*). Le contre argument généralement utilisé pour récuser une telle présentation est le poids de la censure[1324]. Mais les deux phénomènes ne sont pas contradictoires, l'existence de la censure n'empêchant pas l'existence de pratiques de lecture très diverses (qui peuvent inclure la

[1321] Tanja Bürgel (dir.), *Tendenzkunst-Debatte 1910-1912 : Dokumente zur Literaturtheorie und Literaturkritik der revolutionären deutschen Sozialdemokratie*, Akademie Verlag, Berlin-Est, 1987, 173 p.
[1322] Anna Seghers, *Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Die Tendenz in der reinen Kunst*, Akademie Verlag, Berlin-Est, 1970, 344 p.
[1323] Karl Marx, *Die Deutsche Ideologie* in *Marx Engels Werke, Band 3*, Dietz, Berlin, 1962, 611 p. (p.379).
[1324] Cf Hans-Georg Golz, « Leseland DDR » in *Aus Politik und Zeitgeschichte*, n°11, 2009. Le dossier cherche moins à comprendre les pratiques de lecture en RDA qu'à rappeler les modes d'exercice de la censure.

lecture de livres non autorisés en provenance de RFA[1325]). Les dépenses publiques pour organiser les activités culturelles et artistiques sont importantes. En 1956, le FDGB annonce triomphalement que la RDA dépense 4,583 milliards de marks pour la culture[1326], alors que la RFA ne dépenserait que 1,58 milliard (mais 6,14 milliards pour le réarmement). Ces chiffres extravagants ont une part de vérité : en 1993, le ministère de la culture de l'Allemagne réunifiée calcule les dépenses dans les deux Allemagne en 1988-1989 et arrive à la conclusion qu'en RDA 246 marks par personne étaient dépensés par an dans le domaine culturel, contre 150 en RDA[1327].

En RDA, l'encouragement dès le plus jeune âge à pratiquer l'art et la mise à disposition de matériel par le grand nombre de maisons de la culture et de cercles ont effectivement conduit à une diffusion des pratiques artistiques, dont nous avons vu l'effet tout au long de la période à travers l'étude du mouvement amateur et des effets réels de la voie de Bitterfeld. Les groupes sociaux concernés varient d'une région à une autre. Même si les couches supérieures de la société sont mieux représentées que dans des activités culturelles définies comme populaires (danse et chorale), le mouvement amateur dans les arts n'en présente pas moins une mixité sociale. Celui qui veut s'essayer à l'art rencontre beaucoup d'offres, ce qui multiplie les possibilités de faire entrer les comportements culturels en dissonances[1328]. La RDA permet à un grand nombre de personnes d'entretenir un rapport direct à l'art. Une artiste amateur de Bitterfeld, Lore Dimter, qui travaille au bureau des constructeurs de CKB, représente en 1963 un *Travailleur en train de peindre* (fig.193). La main posée sur le support, le sourire aux lèvres, il prend possession de l'art, entrant physiquement en contact avec l'image. La même année, un amateur employé dans une entreprise chimique de Leipzig montre *Le Travail d'un cercle* et les corps des créateurs-spectateurs devant une toile (fig.194). L'image pourrait être la saynète manquante de la caricature de Bidstrup qui représente l'art moderne (fig.9) : l'attention sérieuse des amateurs

[1325] Siegfried Lokatis et Ingrid Sonntag (dir.), *Heimliche Leser in der DDR. Kontrolle und Verbreitung unerlaubter Literatur*, Links Verlag, Berlin, 2008, 406 p.
[1326] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°1218, Statistische Angaben über den Stand der Kultur und Wissenschaft in der DDR laut übermittlung des Zentralamtes für Statistik beim Ministerrat (1956).
[1327] Les chiffres sont donnés pendant la troisième conférence de Bitterfeld. Une troisième conférence est en effet organisée en 1993 pour évaluer l'effet des conférences de 1959 et 1964. Certains intervenants dénoncent l'influence néfaste de cette politique culturelle, qui aurait conduit au nivellement et finalement à la dissolution de l'art en RDA. D'autres soulignent les apports de la voie de Bitterfeld qui s'attaquerait à la question de l'art dans son rapport aux individus ordinaires. Cf. Eugen Blume, Klaus Staeck et Christoph Tannert (dir.), *Kunst, was soll das ? Die dritte Bitterfelder Konferenz*, Steidl, Göttigen, 1994, 238 p.
[1328] Bernard Lahire utilise la notion de profil dissonant pour désigner dans la France contemporaine les personnes dont les comportements culturels divergent par rapport à ceux du groupe social auquel elles appartiennent et n'ont pas l'homogénéité des comportements de classe. Cf. Bernard Lahire, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, la Découverte, Paris, 2004, 777 p.

est à l'opposé des ébahissements et agitations bourgeois. Dans une linogravure de 1968 de Günter Blendinger* (fig.195), l'ouvrier du bâtiment dessinateur fixe désormais le spectateur pour le dessiner.

Mais il faut également prendre en compte la diffusion des pratiques de consommation de l'art. À notre surprise, nous avons découvert à partir des années 1960 un commerce de l'art florissant, qui profite de la fin des productions industrielles d'image à la suite des campagnes contre le kitsch, qui s'adapte aux différents modes de consommation de l'art et qui bénéficie de nombreuses occasions de vente (multiples galeries, bazars de la solidarité). Nous avons vu l'importance accordée par chacun des acteurs à l'encadrement des prix par des honoraires dans ce commerce. Même si les œuvres prises individuellement ont une faible valeur, l'ensemble des sommes dépensées est important. Peut-on s'aventurer à suggérer que le commerce de l'art tel qu'il est organisé à l'Est concerne un plus grand nombre de personnes que le marché de l'art tel qu'il est au même moment organisé à l'Ouest ? Quoi qu'il en soit, l'histoire du commerce de l'art dans les démocraties populaires gagnerait à être réinscrite dans l'histoire longue du commerce d'art en Europe, l'évolution amorcée à partir du dix-neuvième siècle vers le marché de l'art y perdrait alors peut-être son caractère d'évidence historique inéluctable[1329].

La diffusion de l'art passe également par la proximité de tous avec les images. Visites collectives dans les expositions et confrontations des brigades avec les œuvres dans le cadre des commandes ont participé à cette proximité, acceptée et/ou rejetée. Lorsque les 1 200 ouvriers d'une usine de construction de tracteurs dans la petite ville de Schönebeck à proximité de Magdeburg sont amenés devant des reproductions de Dürer à l'occasion de l'année Dürer (le cinq centième anniversaire de sa naissance en 1971), les fonctionnaires du syndicat, comme à leur habitude, se plaignent que la portée politique n'est pas assez mise en valeur et que la fête est organisée par quelques fonctionnaires et non par les ouvriers eux-mêmes[1330]. Ce faisant, les responsables du syndicat préparent le constat d'échec de la politique culturelle est-allemande dressé par une partie de l'historiographie[1331]. Il n'est en effet pas certain que l'objectif affiché de « dépasser les différences de niveau culturel » soit

[1329] Michael North et David Ormrod, *Art markets in Europe, 1400-1800*, Ashgate, Aldershot, 1998, 250 p. ; David H. Solkin, *Painting for money, the visual arts and the public sphere in eighteenth-century England*, Yale University Press, New Haven, 1993, 312 p. ; Philip Sohm et Richard E. Spear, *Painting for profit, the economic lives of seventeenth-century Italian painters*, Yale University Press, New Haven, 2010, 384 p.

[1330] BArch SAPMO FDGB Bundesvorstand DY 34 n°27268, Auszug aus der Einschätzung der Betriebsfestspiel 1970.

[1331] Sur la base de semblables rapports du syndicat et du parti, Esther von Richthofen par exemple conclut à l'échec de la politique culturelle de la RDA. Esther von Richthofen, *Bringing culture to the masses : control, compromise and participation in the GDR*, Berghahn Books, New York, 2009, 239 p.

atteint, cependant il y a bien une proximité physique entre les travailleurs et les images. A cet égard, le mouvement amateur n'est pas sans conséquence ; en 1952, un dirigeant d'un cercle à Leuna déclare dans une conférence : « je dirige cinquante personnes dans le cercle de Leuna. Mais ces cinquante personnes connaissent, disons, vingt personnes sur leur lieu de travail et vingt personnes dans leur entourage. Je dirige par conséquent un très grand nombre de personnes »[1332]. Le constat est sans doute optimiste, les collègues et proches des amateurs ne partageant pas forcément le même amour de l'art.

La suffisance des univers sociaux.

En même temps qu'il doit diffuser l'art dans toute la société, le réalisme socialiste a également pour fonction de faire se rencontrer les différents groupes sociaux autour des œuvres. Le réalisme doit œuvrer sinon au rapprochement, du moins au désenclavement.

C'est l'un des principaux sens des commandes que de réunir artistes et collectifs de travailleurs, c'est-à-dire des représentants de groupes socialement éloignés. Il a fallu comprendre la réalité de l'entreprise de désenclavement. Le déroulement concret des commandes donne lieu à des situations très variables ; elles sont parfois de simples ventes déguisées, mais nous avons rencontré, pour l'ensemble de la période, des cas de réelles confrontations, parfois fructueuses, parfois conflictuelles. Aux yeux de certains artistes, la modernité du réalisme se situe ici, dans le repartage momentané ou durable des positions sociales. La modernité est dès lors moins dans l'image que dans les positionnements de ceux qui entourent l'image. Une telle vision explique le désintérêt, le dédain, parfois la haine des réalistes pour les avant-gardes et néo-avant-gardes, qui sont perçues comme sans effet sur la hiérarchie sociale et offrent aux mieux un réservoir de propositions artistiques ; l'accusation fréquente d'élitisme face à ces formes d'art est souvent l'expression du rejet d'un art qui est, aux yeux des réalistes, révolutionnaire en apparence, mais respectueux des équilibres sociaux existants.

Comprendre la réalité des désenclavements interroge la recherche de l'historien et le choix des archives retenues. Écrire l'histoire de l'art uniquement à partir de la correspondance lettrée entre artistes ou bien uniquement à partir des rapports du syndicat dans une entreprise aurait manqué l'originalité de l'expérience artistique à l'Est, qui est précisément à chercher dans les regards croisés et le franchissement des distances. C'est pourquoi il nous a paru

[1332] AAdK ZfK n°194, Arbeitstagung auf dem Gebiete der angewandten und bildenden Kunst - durchgeführt vom Zentralhaus für Laienkunst in Leipzig (15.02.1952).

nécessaire de regarder des archives de nature différente et d'organiser un perpétuel va-et-vient entre les groupes et les lieux, des salons bourgeois de Dresde aux fonderies de Thale, des appartements de la bohème à Leipzig aux salles de réunions dans l'entreprise de Leuna. Saisir l'art dans les démocraties populaires demande au discours historiographique d'échapper au cloisonnement que chaque univers social tend à instaurer et à la suffisance que produit un groupe de pairs, à sa prétention à se suffire à lui-même, qu'il soit placé dans une situation de supériorité ou d'infériorité. Cette suffisance est précisément ce qui doit être compromis dans le réalisme socialiste. C'est l'une de ses fonctions.

En étant engagés, de gré ou de force, dans ces déplacements sociaux, les acteurs s'exposent non seulement aux multiples tracasseries bureaucratiques, mais aussi et surtout aux mécomptes, aux déconvenues, aux fatigues. L'un des artistes les plus engagés dans les échanges avec les travailleurs dans les années 1950 et 1960, Fritz Tröger, évoque à de nombreuses reprises dans ses archives personnelles la déception réciproque entre les groupes sociaux. Dans le brouillon d'un article pour *Tägliche Rundschau*, qui lui demande de décrire son séjour à l'usine John Schehr en 1952[1333], il raconte les difficultés qu'il a, comme nombre de ses collègues, à se départir des « réserves face aux travailleurs » (*Zurückhaltung vor den Werktätigen*). « Dans de larges cercles de l'*Intelligenz*, il devrait y avoir une plus large confiance dans les forces du peuple travailleur » ; la phrase pourrait figurer dans l'une déclaration du parti pour rappeler à l'ordre les artistes, elle sonne ici comme un aveu de la fatigue ressentie face aux distances sociales à parcourir. Tröger dit que la plupart de ses collègues sont retournés dans les ateliers, « fatigués par les luttes » (*kampfmüde*). Le rapport social ne peut se résoudre dans une simple mise en rapport, il est lourd de méfiances réciproques, d'incompréhensions et d'animosités. Parmi les nombreux tableaux de scène de discussion que l'on trouve dans les pays socialistes, certains prennent comme objet les distances entre interlocuteurs, qui ne se comprennent pas alors qu'ils parlent la même langue ; c'est ce que nous avons montré avec l'exemple de *Discussion d'innovateurs* de Neubert (fig.99) et de *La Discussion* de Guttuso (fig.100).

Le réalisme ploie ainsi sous la lourde tâche de créer un art qui rassemble toutes les couches sociales, un art unique pour tous qui néanmoins n'efface pas les divisions. Afin de marquer la différence ave l'âge capitaliste, caractérisé, selon Lénine, par l'existence de deux cultures dans une même nation, une culture bourgeoise et une culture prolétaire, le réalisme est mis au défi d'inventer la culture unique de groupes toujours distincts.

[1333] SLUB NL Tröger, Mscr. Dres.App. 2477 n°172, Fritz Tröger an die Tägliche Rundschau (19.11.1952).

Décompter les positions sociales.

Le réalisme est conduit à situer systématiquement les individus dans l'espace social. A l'intérieur de l'image, les figures sont le plus souvent socialement identifiables ; dans les rapports et les protocoles, il est rare que la profession des personnes nommées ne soit pas indiquée, même si elle est aussi imprécise que « travailleur ». L'art réaliste n'abstrait pas les individus de leur condition, ne mise à aucun moment sur la suspension des identités sociales.

Non seulement le réalisme situe, mais il décompte aussi. Les images d'Alice Lex-Nerlinger*, de la République de Weimar à la République Démocratique Allemande, en donnent l'un des exemples les plus probants. En 1930, alors qu'elle est membre de l'ARBKD et du KPD, elle expose à Berlin douze photogrammes intitulés *Pauvre et riche* (fig.197). Sur chacune des trois lignes horizontales sont mis côte à côte un personnage riche et trois personnages pauvres : un bourgeois assis à la terrasse d'un café et trois mendiants, une bourgeoise jouant avec son enfant et trois femmes qui vendent des journaux avec leurs enfants, un joueur de tennis et trois mineurs. Proche de celle de la statistique visuelle des Progressistes de Cologne[1334], la stratégie de Lex-Nerlinger est simple : une personne riche est égale à trois personnes pauvres. Si on peut parler ici de mécompte, c'est pour désigner le mauvais compte des positions sociales, l'erreur de calcul qu'introduit la répartition des places dans l'espace social.

Au temps de la RDA, Lex-Nerlinger délaisse toute recherche formelle et abandonne les photogrammes ainsi que la peinture au pistolet, pour se consacrer avec la même énergie à des dessins de travailleurs, tel le portrait de *La Contrôleuse Anni* (fig.198). De la même manière que son mari Oskar Nerlinger qui se rend à Eisenhüttenstadt, elle travaille en étroite collaboration avec le monde du travail, et tout particulièrement avec l'entreprise berlinoise « 7

[1334] Le terme de « statistique visuelle » (*Bildstatistik*) est en effet emprunté au Progressiste de Cologne Gerd Arntz. Les Progressistes intéressent beaucoup les historiens d'art est-allemands à partir des années 1960. Cf. Roland März (dir.), *Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919-1933*, Staatl. Museen, Berlin-Est, 1974, 222 p. ; *Revolution und Realismus : revolutionäre Kunst in Deutschland 1917-1933*, Christine Hoffmeister (dir.), Nationalgalerie, Berlin, 1978, 468 p. ; *Kunst im Klassenkampf : Arbeitstagung zur Proletarisch-Revolutionären Kunst*, VBK, Berlin, 1979, 214 p. Dans le catalogue de l'exposition de 1974 à Berlin-Est, on lit : « les œuvres de Peter Alma et Gerd Arntz sont essentielles et passionnantes, nous ne les connaissons malheureusement que par les reproductions de *A bis Z* [le journal des Progressistes]. À partir de formes d'inspiration constructiviste, ces deux artistes inventent une façon impressionnante d'atteindre des buts d'agitation et d'afficher devant le spectateur des réalités statistiques ». Ursula Horn, « Konstruktivismus und die Gruppe progressiver Künstler, Köln » in Roland März (dir.), *Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919-1933*, Staatl. Museen, Berlin-Est, 1974, 222 p. (p.44-49). Sur les enjeux de la statistique visuelle et son évolution dans les années 1930 vers la recherche d'un langage universel, cf. Anastasia Simoniello, « La quête neurathienne d'une pictographie universelle », in *Disques et sémaphores. Le langage du signal chez Léger et ses contemporains*, Arnauld Pierre (dir.), Musée national Fernand Léger, Biot, RMN, Paris, 2010, 150 p. (p.84-89).

octobre ». D'une image à l'autre, s'est produit le passage des avant-gardes au réalisme socialiste. En 1930, il faut révolutionner l'art pour aider à la révolution de la société ; dans les années 1950, une telle vision de l'art et de la société est abandonnée. Pour accompagner le bouleversement de la société, il faut un art simple et réaliste. Le réalisme n'est pas nécessairement le signe d'une désillusion, d'une résignation ou d'un abandon, mais une nouvelle façon d'envisager l'inscription de l'œuvre par rapport aux groupes sociaux.

La violence du décompte de 1930 n'est pas envisageable en RDA. La personne représentée n'est ni mendiante, ni vendeuse de journaux, et elle n'est pas placée à côté d'une personne plus aisée qu'elle. L'agressivité des années 1930 s'est retraduite dans les années 1950 en modestie et discrétion[1335]. Le réalisme (et c'est là l'une de ses fonctions la moins discutée, mais peut-être la plus résistante) est cet art de l'agressivité modeste, qui dit la relativité des positions et l'illégitimité des hiérarchies. Dans les traits individualisés de la contrôleuse, dans le dessin de ses doigts qui tiennent la machine à compter accrochée à son cou, se joue l'élévation de l'inférieur qui est l'un des leviers le plus puissant du réalisme.

Les enjeux de l'individualité dans son rapport au réalisme et à l'égalité sont au cœur d'une œuvre plus tardive de 1979. Il s'agit de deux cycles réalisés par un amateur, sur lequel nous avons trouvé très peu d'informations dans les archives. On sait qu'il réside à Breitungen dans la région de Mansfeld en Saxe-Anhalt, à proximité de la frontière avec la RFA, et qu'il ne fait pas partie d'un cercle – dans les archives, son nom, Roland Blume, est simplement suivi de la mention « créateur individuel » (*Einzelschaffender*), sans indication supplémentaire sur son activité professionnelle, ce qui est inhabituel. Nous avons découvert les cycles dans les réserves du musée Junge Kunst à Francfort sur l'Oder qui en fait l'acquisition pour 800 marks en 1980.

Le premier cycle est composé de cinq planches et intitulé *Société d'abondance* ; il donne des images de guerres, d'exploitation et de misère, dépeignant un monde capitaliste sinistre. Le second cycle, de huit planches, intitulé *Epilogue à la société d'abondance*, propose des images qui se laissent plus difficilement interpréter (fig.199). Les gravures, qui combinent aquatinte et eau-forte, sont toutes divisées en deux images, une partie gauche et une partie droite. Elles laissent tout d'abord penser à une confrontation entre image de l'Ouest et image de l'Est. Néanmoins, l'identification de chacun des blocs n'est pas aisée. Dans *La Renaissance de la Némésis* (fig.199.b), la partie gauche de l'image présente à l'arrière-plan la

[1335] La continuité dans la production artistique d'Alice Lex-Nerlinger, des années 1930 aux années 1950, est d'ailleurs suggérée par l'histoire de l'art est-allemande des années 1980. Cf. Harald Olbrich, *Proletarische Kunst im Werden*, Dietz, Berlin-Est, 1986, 354 p. (ici p.248).

silhouette menaçante d'un homme d'affaire capitaliste qui porte un chapeau haut de forme et un monocle, mais dans la partie droite on voit un militaire effrayant devant un champignon atomique, image associée à l'Ouest depuis les années 1950 et la dénonciation du militarisme ouest-allemand. La lecture des images est complexifiée par l'emploi de deux encres, une encre bleue et une encre sépia, et par la représentation de multiples signes poétiques (statues, animaux, fragments de corps humains), qui révèlent chez cet amateur un goût certain pour le surréalisme. Dans *Liberté* (fig.199.c), la partie gauche présente un mannequin enroulé de haillons sur un échiquier ; la partie droite un paysage désertique sur lequel marche, en direction de l'Est, semble-t-il, une silhouette. Un portrait individuel de couleur sépia se détache de ce paysage.

Dans ce cycle qui ressemble peu à ce qui est entendu communément par réalisme en RDA, l'une des gravures est intitulée *Réalismes* (fig.199.a). Cette planche est partagée en deux images de taille égale, les couleurs sont également partagées. Les parties inférieures des images, en présentant figures drapées, colombes et bustes, rappellent l'incertitude sur le sens des images. À gauche, est dessinée l'image d'une société égalitaire composée de personnes qui se résument à des points isolés dans des boîtes. Un nœud de cravate transformé en nœud de pendu surplombe la société atomisée qui s'étend à perte de vue. À droite est dessiné un portrait individuel qui se reflète dans un morceau de verre. Ce portrait, avec le portrait de la gravure *Liberté*, est la seule partie réaliste de l'ensemble du cycle ; il suggère une égalité sous une autre forme, dont on ne sait si elle est complémentaire, différente ou antagoniste à l'égalité voisine.

Le cycle invite ainsi à interroger les multiples articulations entre réalisme et égalité, dans différents espaces et différents contextes sociaux et historiques. Même s'il ne l'emprunte que marginalement, le cycle montre l'existence d'une voie artistique réaliste, qui, parce qu'elle est différente des voies modernistes, de leurs lacets et chemins de traverses[1336], offre d'autres moyens de penser le rapport entre art, politique et société.

[1336] Timothy J. Clark, *Farewell to an idea. Episodes from a history of modernism*, Yale University Press, New Haven and London, 1999, 451 p.