

Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux

Jérôme Bazin

DANS **VINGTIÈME SIÈCLE. REVUE D'HISTOIRE** 2011/1 n° 109 , PAGES 72 À 87
ÉDITIONS **PRESSES DE SCIENCES PO**

ISSN 0294-1759

ISBN 9782724632064

DOI 10.3917/vin.109.0072

Date de mise en ligne : 09/02/2011

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2011-1-page-72?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sciences Po.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux

Jérôme Bazin p. 73

L'industrie de la défense hongroise

Pál Germuska p. 89

Le bloc de l'Est, entre global et national

« Nous ne pouvons pas renoncer à notre histoire »

Tchavdar Marinov p. 101

Du communisme national au national-communisme

Irina Gridan p. 113

Frontière idéologique ou nationale

Muriel Blaive p. 129

Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux

Jérôme Bazin

Dans quelle mesure s'est construit un art communiste international et quels en furent les modèles ? L'auteur explore ces questions, en centrant l'analyse sur les arts plastiques de la RDA. À travers l'étude de catalogues d'expositions, de diverses archives et d'entretiens, il fait apparaître le rôle essentiel des « réalismes périphériques » (peinture italienne et française, et muralisme mexicain) dans la construction d'un art communiste.

« 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'elles¹. » Les phrases lapidaires que Clara Zetkin attribue à Lénine ont été répétées dans de nombreuses régions du monde au cours du 20^e siècle. Aussi impérieux qu'imprécis, ces propos posent davantage de questions qu'ils n'imposent un dogme. Ils sont d'autant plus vagues qu'ils doivent s'appliquer à toute forme d'expression artistique (littérature, musique, arts plastiques, etc.) et ne donnent aucune directive formelle (même si l'on connaît les préférences de Lénine pour l'art académique du 19^e siècle). Des mouvements artistiques très différents se sont ainsi donnés pour mission de répondre aux directives de Lénine : du constructivisme des années 1920 à certaines performances des années 1960 et 1970 en passant par le réalisme socialiste.

(1) Clara Zetkin, *Erinnerungen an Lenin*, Dietz, Berlin-Est, 1925, 1961, p. 17.

La ligne de force de l'art communiste est ainsi son exigence de rencontrer le « peuple » et son désir de prendre en compte les rapports sociaux. À ce principe se sont ajoutées progressivement d'autres caractéristiques : une iconographie (la figure du militant et de l'ouvrier, le paysage industriel, le drapeau rouge, etc.), des pratiques artistiques (le travail avec des amateurs et des personnes étrangères au monde de l'art), des comportements politiques (la loyauté au parti et l'affichage public de ses sympathies) et finalement une forme plastique, le réalisme, qui devient à partir des années 1930 l'unique forme défendue par les partis communistes. « Réalisme » s'impose comme le terme qui porte l'exigence première de confrontation avec le peuple.

Ces caractéristiques ont été déclinées différemment dans l'Europe d'après 1945, donnant lieu à différents modèles du réalisme communiste. Cet article se propose de prendre un des pays du bloc soviétique (la RDA) et un domaine de l'art (les arts plastiques) et d'analyser à quels modèles les peintres de ce pays étaient confrontés, comment les modèles étaient construits, comment ils circulaient et comment les artistes s'appropriaient les modèles disponibles. Précisons que seront présentées ici principalement des hypothèses et des questions ouvertes, tant le sujet est encore peu étudié².

(2) Le présent article doit beaucoup aux interventions et discussions qui ont eu lieu lors du colloque au Centre Marc-Bloch à Berlin en novembre 2009, « L'Art et l'Europe communiste : pour une histoire transnationale (1945-1989) ». À la suite de

Poser la question à partir d'un seul pays introduit nécessairement un biais ; prendre l'exemple de la RDA, c'est se concentrer sur un des pays du bloc de l'Est où la frontière entre art officiel et art non officiel était la plus marquée (comme en Bulgarie et à la différence de la Pologne ou de la Hongrie), un des pays où le discours idéologique était très présent dans la vie artistique et où un grand nombre d'artistes se réclamaient du marxisme, y compris des artistes en marge de la scène officielle.

Il faut enfin ajouter qu'il sera question uniquement des artistes qui se déclaraient communistes, pour qui les phrases de Lénine font sens, et non pas de ceux qui, dans les pays du bloc soviétique, se tenaient à l'écart de ces directives. Ces derniers créaient, dans des conditions plus ou moins difficiles, un art qui se voulait apolitique ou en quête d'une autre politique¹. L'analyse de ces autres formes d'art conduirait à une tout autre géographie, qui placerait au centre, la Pologne d'après 1956 et la Yougoslavie, secondées un temps par la Hongrie de Kadar, la Tchécoslovaquie des années 1960 ou encore la Roumanie de 1965 à 1971².

L'art soviétique

Le seul art autorisé à être qualifié de modèle (*Vorbild*) en RDA était l'art soviétique. Entre les

ce colloque, un nouveau projet de recherche sur la géographie de l'art communiste est actuellement en cours : art-communisme.eu

(1) La synthèse la plus aboutie sur ces artistes est : Piotr Piotrowski, *Awangarda w cienu Jalty : Sztuka Europy Środkowo-wschodniej w latach, 1945-1989*, Poznań, Rebis, 2005 ; trad. angl., *id.*, *In the Shadow of Yalta : Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945-1989*, trad. du polonais par Anna Brzyski, Londres, Reaktion books, 2009.

(2) 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, qui condamne le réalisme comme conservateur et qui plaide pour suivre l'exemple de la Documenta de Cassel de 1968. Voir Stiftung Akademie der Künste (SAK), Verband Bildender Künstler Zentralvorstand (VBK ZV), n° 281, rapport de Willi Neubert et Ingrid Beyer sur leur voyage en République démocratique de Bulgarie du 14 au 22 juin 1970.

sources d'époque qui célèbrent sempiternellement ce modèle et des témoignages actuels qui ont tendance à passer sous silence toute relation avec l'URSS, il est difficile de saisir la présence réelle de l'art soviétique dans les pays satellites.

La référence obligée au modèle soviétique

L'historiographie a abondamment décrit le début des années 1950, lorsque la volonté d'imposer un modèle soviétique est la plus manifeste³. Les faits sont bien connus pour la RDA : la construction dès février 1947 au cœur de Berlin-Est de la Maison de la culture de l'Union soviétique qui multiplie les expositions d'artistes soviétiques, le lancement des campagnes jdanoviennes (que l'on retrouve simultanément dans tous les pays en 1950-1951)⁴, l'organisation de la 3^e exposition nationale de Dresde en mars 1953, dont le jury élimine tous les peintres est-allemands renommés pour les remplacer par des artistes inconnus qui imitent le style stalinien. La création d'une Union des artistes plasticiens (Verband Bildender Künstler, VBK) en 1952 est souvent présentée comme un signe supplémentaire de soviétisation⁵. Certaines pratiques sont directement transposées de l'URSS à la RDA, comme en témoigne l'exemple de la « lettre de Nachterstedt » de 1955, lettre ouverte qu'une brigade ouvrière

(3) Anne Hartmann et Wolfram Eggeling, *Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR, 1945-1953*, Berlin, Akademie Verlag, 1998 ; Jan C. Behrends, *Die erfundene Freundschaft : Propaganda für die Sowjetunion in Polen und in der DDR (1944-1957)*, Cologne, Böhlau, 2005.

(4) En RDA, l'événement emblématique de cette campagne est la parution d'un article d'une grande véhémence qui taxe la quasi-totalité des artistes allemands de formalisme. Il est signé par N. Orlow, pseudonyme d'un collectif d'auteurs soviétiques et allemands.

(5) Néanmoins le lien entre le VBK et l'Union des artistes soviétiques est moins évident qu'on pourrait le penser. Rapelons qu'en URSS, l'Union des artistes, créée en 1932, présente une organisation pour le moins chaotique jusqu'en 1957. La transposition de son fonctionnement dans les pays satellites reste à démontrer.

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 1954¹. Dans la continuité de la politique culturelle soviétique, la « perpétuation de l'héritage national » (*nationale Erbepflege*) est encouragée et le « cosmopolitisme » condamné. Le modèle d'un art « national dans sa forme et socialiste dans son contenu » permet de conjuguer nationalisme et allégeance à l'URSS.

On peut immédiatement préciser que les références courantes à l'URSS dans les archives renvoient souvent moins à une reconnaissance réelle du rôle de l'URSS qu'à un usage interne : faire référence à l'URSS est un moyen d'afficher une docilité politique ou d'exprimer des revendications. L'éloge de l'organisation parfaite du monde artistique soviétique sert fréquemment à réclamer des fonds supplémentaires.

Un modèle désinvesti

Il apparaît rapidement que l'immense majorité des artistes de RDA n'investit pas le modèle soviétique. Les marques de défiance face à cet art se lisent dans les archives, après la mort de Staline, les artistes exprimant leur hostilité. Lorsque le parti réalise en 1956 une enquête sur l'opinion des artistes de Dresde concernant les peintres soviétiques, il arrive à la conclusion que la peinture est l'objet d'un rejet quasi unanime, à l'exception des réalistes atypiques de l'entre-deux-guerres, Deineka et Petrov-Vodkin².

De nombreuses raisons expliquent le peu de succès de ce modèle. À l'intérieur d'une société marquée par l'occupation militaire soviétique, le monde de l'art est-allemand garde le souve-

nir de la confiscation des collections, notamment celle du musée de Dresde, qui n'est restituée qu'en 1957. En outre, dans les années 1950, la connaissance que les Allemands ont de l'art soviétique, limitée, se réduit à l'art montré en RDA : c'est le réalisme stalinien d'après 1945, période du triomphe de l'académisme qui est par ailleurs loin de faire l'unanimité à l'intérieur de la scène artistique soviétique. Les artistes ont une vision assez lointaine de l'art soviétique, sans compter qu'entre 1933 et 1945, peu de peintres allemands ont passé leur exil en URSS⁴. L'examen des expositions soviétiques en RDA dans les années 1950 montre que le modèle est porté par des peintres soviétiques très académiques et 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 la somme d'une série de noms inconnus produisant un art uniforme⁵. Une raison supplémentaire, qui ne doit pas être sous-estimée, est économique : l'URSS n'achète pas d'œuvres dans les pays satellites. Il est ainsi peu intéressant pour les artistes de s'investir dans un art qui suivrait le modèle soviétique.

Mais la principale cause de rejet se trouve dans l'esthétique même du réalisme stalinien. L'académisme rebute autant par sa forme que par la politique que contient cette forme. C'est un naturalisme aux couleurs chaudes, aux formes pleines et bien délimitées, disposées dans

(3) Matthew Cullerne Bown décrit les divisions entre artistes réalistes en URSS dans son ouvrage *Socialist Realist Painting*, New Haven, Yale University Press, 1998.

(4) Le seul plasticien exilé en URSS et revenu en RDA est Willi Lammert, qui, pendant son exil, n'a aucun contact avec les artistes soviétiques et est déplacé de force en 1941 en République tatare. Voir Andreas Schätzke, *Rückkehr aus dem Exil : bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR*, Berlin, Reimer, 1999.

(5) Il y a quelques exceptions, quelques « grands noms » soviétiques, comme la sculptrice Vera Moukhina ou le peintre Aleksander Gerassimov, cependant honni en RDA comme en URSS pour son stalinisme zélé.

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

(2) Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden (HStA), 11867 SED Bezirksleitung Dresden, n° 057, rapport sur la situation des jeunes artistes, 1956.

un espace construit selon les règles de l'art, autant de signes d'une volonté d'ordre dissimulée derrière un optimisme de façade. La politique de l'image est soulignée par la composition, le plus souvent construite autour des figures de Staline, de Lénine ou d'un membre du parti. C'est donc cette concentration sur le pouvoir et sur un certain type de rapport au pouvoir qui dérange dans le modèle soviétique. Une discussion rapportée par un fonctionnaire du conseil régional (*Rat des Bezirkes*), qui a eu lieu à Weissensee (Berlin-Est) en janvier 1961, en témoigne¹. Les artistes parlent « de la mauvaise qualité de l'art soviétique, qui est considéré par tous comme un naturalisme académique plat, un art du 19^e siècle, un art à la Anton von Werner ». La référence à Anton von Werner (1843-1915) est intéressante : peintre de la proclamation de l'Empire en 1871 et du pouvoir bismarckien, grand défenseur de l'Académie prussienne des Arts, Werner a créé un réalisme hiératique, une peinture de et du pouvoir, qui définit une conception de la politique, lointaine et inaccessible, centrée sur des « grands hommes » engagés dans des rituels politiques.

Le fonctionnaire continue ainsi son rapport sur la discussion à Weissensee de 1961 :

« 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. 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 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 a 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. Le traumatisme du réalisme stalinien du début des années 1950 a durablement écarté les artistes de toute production venant de l'URSS, y compris des artistes communistes comme Ronald Paris.

Moscou et Leningrad : des plateformes

Faut-il en conclure que l'URSS joue un rôle marginal dans la vie artistique est-allemande ? Lorsque l'on examine dans les archives de l'Union des artistes plasticiens les destinations des délégations d'artistes², on remarque que, pour l'année 1973, quatorze délégations se rendent en URSS, contre sept en Pologne, six en Hongrie, trois en Roumanie et deux en Bulgarie. En 1987, l'URSS reste la principale destination, vingt délégations regroupant trois cent cinquante personnes, alors que quinze délégations de soixante-dix personnes vont en Bulgarie, douze délégations de cent personnes en Pologne et huit délégations de cinquante personnes en Hongrie³. Ces chiffres ne mesurent que les déplacements organisés par l'Union, mais celle-ci contrôle l'essentiel des voyages à l'étranger : c'est l'Union qui obtient les documents nécessaires aux départs à l'étranger et qui assure les frais de déplacement.

Les chiffres montrent que les Allemands de l'Est se rendent fréquemment en URSS, plus précisément à Moscou et Leningrad. Ces villes apparaissent comme des lieux d'échanges, des plateformes où se rencontrent les artistes communistes. Dans un rapport de 1971, un artiste de Dresde parti à Leningrad⁴ écrit qu'il

(2) SAdK VBK Dresden, n° 70, délégations pour les voyages d'études dans le cadre des accords avec les unions d'artistes des pays socialistes, 3 mai 1973.

(3) SAdK VBK ZV, n° 5368, échanges de délégations en 1987.

(4) SAdK VBK Dresden, n° 70, rapport de Günter Tiedeken sur son voyage à Leningrad du 7 au 17 septembre 1971.

(1) Landesarchiv Berlin (LAB), Magistrat von Berlin Abteilung Kultur, C Rep 121, n° 140, rapport sur la discussion à l'Association culturelle (*Kulturbund*) de Weissensee, 31 janvier 1961.

a visité des ateliers et rencontré des artistes intéressants, qui « appartiennent à la génération qui a déjà atteint une nouvelle qualité, qui ne se contente pas de la tradition des années 1950 ». Mais il insiste surtout sur le fait que ce déplacement a été l'occasion de rencontrer des artistes mexicains, cubains, italiens et polonais. « Il y avait entre nous un grand accord politique, mais aussi des conceptions différentes, que nous avons essayé d'expliquer de façon amicale. » Malheureusement il ne précise pas sur quoi portaient ces « conceptions différentes », mais le témoignage montre qu'il y a un échange de conceptions politiques et artistiques à Leningrad.

Le rôle de plateforme est d'autant plus important à partir du Dégel, période qui cherche de nouvelles formes de réalisme socialiste en marge du réalisme stalinien. L'historienne d'art Susan E. Reid s'est intéressée aux activités internationales à Moscou pendant la période Khrouchtchev, à l'heure où est mise en scène la coexistence pacifique, où le 6^e Festival de la jeunesse en 1957 montre des œuvres très diverses, dont certaines n'ont même aucun rapport avec le projet communiste¹. À la suite de l'exposition « L'Art des pays socialistes » en 1958-1959 à Moscou, se déroulent d'importants débats autour de la notion de réalisme. Lors de cette exposition, les Polonais exposent des œuvres non figuratives, ce qui non seulement offusque les autorités soviétiques qui regrettent la liberté qu'elles ont données à chaque pays du bloc pour l'exposition, mais oblige aussi à redéfinir le réalisme². Dans cette entreprise de

redéfinition, les Soviétiques (en premier lieu la critique d'art Nina Dmitrieva) s'intéressent particulièrement au réalisme allemand de l'entre-deux-guerres, à la pensée de Bertolt Brecht et à ce qui a été écrit quelques années auparavant en RDA. Les débats de l'entre-deux-guerres sur le réalisme suscitent de nouveaux commentaires en RDA en 1955-1956, notamment de la part de Herbert Sandberg et de Wolfgang Hütt, dont l'article « Réalisme et modernité », paru dans *Bildende Kunst* (Arts plastiques) en octobre 1956, est fréquemment cité par les Soviétiques. Les nouvelles façons d'articuler modernité et réalisme sont ainsi discutées à Moscou à partir d'éléments venus de RDA (avant d'être ensuite débattues dans les autres pays d'Europe de l'Est³). Il faut comprendre toute la nouveauté de la déclaration du président de l'Union des artistes soviétiques, Sergei Gerassimov, en 1959 : « Il est temps de définir l'art du réalisme socialiste à une échelle internationale. » L'URSS consacre alors les expériences figuratives conçues à la périphérie du bloc soviétique : Diego Rivera et Pablo Picasso sont exposés en 1956 à Moscou, l'Italien Renato Guttuso en 1961, Fernand Léger en 1963, etc.

Les réalismes périphériques

Alors que le réalisme soviétique peine tout au long de la période communiste à se départir de l'image d'un art rétrograde, celui des périphéries du bloc, essentiellement l'Italie, la France et le Mexique, trouve une voie qui paraît à la fois moderne et communiste.

La composition des collections des musées d'Europe de l'Est donne une première idée de l'importance des réalismes périphériques pour les pays du bloc. En 2007, le Musée national de Varsovie a sorti des réserves sa collection d'art d'après-guerre :

(3) Magda Carneci évoque les débats en Roumanie sur les nouvelles formes de réalisme à la fin des années 1950 : *Art et pouvoir en Roumanie, 1945-1989*, Paris, L'Harmattan, 2007.

(1) 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*, Dekalb, Northern Illinois University Press, 2007, p. 217-239.

(2) Susan E. Reid, « The Exhibition *Art of Socialist Countries* Moscow 1958-1959, and the Contemporary Style of Painting », in Susan E. Reid et David Crowley (dir.), *Style and Socialism : Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford, Berg, 2000, p. 101-133.

« 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 contribuaient à la légitimité du réalisme socialiste. Le Musée national de Varsovie possède quelques-unes de ces œuvres, dont les plus importantes ont été réalisées par des Italiens, Renato Guttuso, Gabriele Mucchi, Giuseppe 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 ignoré¹. »

Le catalogue ne précise pas qui était responsable des achats, mais il fait des rapprochements convaincants entre un tableau du Sicilien 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 1950², tiré de 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 Radnicki³, réalisé quelques mois après l'exposition du tableau d'André Fougeron.

Une analyse exhaustive des collections des musées est-allemands n'est pas encore disponible, mais des similarités apparaissent : lorsqu'en 1962 le musée de Dresde ouvre une section intitulée « Les maîtres socialistes », son directeur Max Seydewitz acquiert des tableaux venant d'URSS, de Tchécoslovaquie, de Bulgarie et de Hongrie, mais aussi des œuvres de Renato Guttuso, Gabriele Mucchi, Armando Pizzinato, Frans Masereel, Pablo Picasso et Fernand Léger. Max Seydewitz parcourt l'Europe afin de préparer les achats⁴. Il doit demander confirmation à la section locale du parti, qui ne semble pas s'y être opposée⁵.

Prestige du réalisme

C'est la RDA qui publie, en allemand, la première étude sur Renato Guttuso, écrite par le Britannique John Berger en 1956⁶. Mais au-delà des témoignages (anciens ou actuels), ce sont les œuvres qui montrent le mieux l'intérêt pour le *realismo*. Un des exemples les plus frappants est le tableau *Neuererdiskussion*, réalisé en 1969 par un artiste de Thale, Willi Neubert, et rapidement considéré comme une œuvre canonique de l'art est-allemand⁷. Il fait ostensiblement référence à la toile *La Discussion* de Renato Guttuso de 1960, achetée par la Tate Gallery à Londres en 1961⁸. Même scène de discussion représentée en légère plongée, même composition autour d'une diagonale blanche qui sépare les interlocuteurs, même

(1) Katarzyna Nowakowska-Sito, *Galeria sztuki XX wieku : Odslony Kolekcyj, 1945-1955*, Varsovie, Musée national de Varsovie, 2007, p. 48. L'idée avait déjà été suggérée par Katarzyna Murawska-Muthesius, responsable de la section d'art étranger au Musée national dans les années 1980 : « How the West Corroborated Socialist Realism in the East : Fougeron, Taslitzky und Picasso in Warsaw », *Biuletyn Historii Sztuki*, 65 (2), 2003, p. 303-329.

(2) André Fougeron, *Nature morte avec une lampe de mineur*, 1950, huile sur toile, 66 x 92 cm, Musée national de Varsovie.

(3) Zygmunt Radnicki, *Martwa natura z « Trybuna Ludu »*, 1952, huile sur toile, 75,5 x 93,5 cm, Musée national de Varsovie.

(4) Max Seydewitz est par ailleurs député de la Chambre du peuple. Ancien social-démocrate, il est victime des purges à l'intérieur du SED en 1951-1952, puis réhabilité par sa nomination en tant que directeur des musées de Dresde en 1955.

(5) HStA 11867 SED Bezirksleitung Dresden, n° 060, notes explicatives de Max Seydewitz à propos des propositions d'achat pour la section des « maîtres socialistes », 19 janvier 1962.

(6) John Berger, *Renato Guttuso*, Dresde, Verlag der Kunst, 1957.

(7) Willi Neubert, *Neuererdiskussion*, 1969, huile sur toile, 190 x 230 cm, Staatliche Museen, Berlin.

(8) Renato Guttuso, *La Discussion*, 1960, huile sur toile, 220 x 248 cm, Tate Gallery, Londres.

façon d'intégrer à la manière d'un collage des signes étrangers à la scène (des journaux chez Guttuso, des signes géométriques chez Neubert). Willi Neubert ne connaît le tableau de Renato Guttuso qu'à travers des reproductions, la peinture n'ayant pas quitté Londres et lui-même ne s'étant pas rendu en Angleterre. L'œuvre de Guttuso la plus proche que Neubert ait vu est un lavis qui fut exposé en 1968 en RDA. Mais le lavis lui apporte peu, ses lignes souples ne l'intéressant pas. Des couleurs du tableau de Renato Guttuso (et de ses reproductions), il ne reprend rien non plus. C'est la composition qui retient son attention manifestement, la mise en scène de la discussion et de ses difficultés, un des thèmes les plus féconds de l'art communiste. Willi Neubert veut montrer qu'il partage avec Renato Guttuso un problème commun, représenter plastiquement l'affrontement verbal. Envoyée à Sofia à l'exposition « Peinture des pays socialistes » en 1973, la peinture de Neubert cherche à rendre visible les échanges artistiques entre l'Italie et la RDA, alors que pour sa part Guttuso soigne plutôt ses relations avec l'URSS¹.

La diffusion du *realismo* en RDA est avant tout le résultat de l'action d'un artiste, Gabriele Mucchi (1899-2002), peintre de Milan qui vécut plusieurs années en RDA et qui fut professeur à Berlin-Est et Greifswald de 1956 à 1963. La confrontation avec les œuvres elles-mêmes, et pas seulement avec les reproductions, est une étape essentielle dans la constitution du modèle. En 1968 est organisée par le ministère de la Culture, l'Académie des Arts et la Galerie nationale de Berlin une grande rétrospective de l'œuvre de Renato Guttuso,

qui circule à Berlin-Est et Leipzig. Lors d'un entretien réalisé en 2008², un artiste de Chemnitz a affirmé que cette exposition était la plus importante qu'il ait vue en RDA, qu'il avait été particulièrement attentif aux innovations formelles, à la construction particulière de l'espace, aux grandes plages de couleurs rouges et au travail de la ligne qui « cloisonne³ » les parties du tableau. Notons que la rétrospective consacrée à Renato Guttuso est suivie quelques mois par tard par celle consacrée à André Fougeron, qui circule à son tour à Berlin-Est, Weimar et Dresde, avant de partir pour Moscou et Leningrad. Dans le bloc soviétique, le *realismo* et le réalisme des communistes français sont souvent envisagés conjointement.

Le réalisme socialiste italien et français séduit les Allemands de l'Est, probablement parce qu'il construit une contemporanéité, un rapport au présent et au réel qui échappe au réalisme stalinien. Il montre l'âpreté de la lutte de classe, loin de l'optimisme forcé du modèle soviétique. De même, il parvient à articuler mémoire douloureuse de la Seconde Guerre mondiale et combats antifascistes contemporains. Il plaît aussi aux appareils politiques communistes. Les artistes italiens et français affichent leur loyauté politique et créent un art explicitement communiste, à la différence d'un Picasso, qui est certes une référence constante pour tous ces artistes, mais dont l'art n'exprime pas suffisamment la prise de parti aux yeux de beaucoup de communistes⁴. Les peintres italiens et français sont

(1) L'exposition *Guttuso et ses contemporains russes* en 1995 à Busto Arsizio a montré les voyages fréquents de Guttuso en URSS et le dialogue artistique permanent entre Guttuso et certains artistes soviétiques. Voir *Guttuso e i suoi contemporanei russi : dal realismo sociale al realismo socialista*, exposition au Museo della Arti – Palazzo Bandera Busto Arsizio de novembre 1995 à février 1996, Busto Arsizio, Museo della Arti – Palazzo Bandera Busto Arsizio, 1995.

(2) Entretien avec Axel Wunsch à Chemnitz le 27 mars 2008.

(3) C'est le terme qu'utilise Pierre Francastel pour parler de la peinture de Fougeron et que reprend Jean Rollin dans le livre sur Fougeron paru en RDA. Voir Jean Rollin, *André Fougeron*, Berlin-Est, Henschelverlag, 1972.

(4) C'est le reproche qui est fait constamment à *Guernica* et qui parcourt les accusations répétées de formalisme, comme celle dont Picasso est victime lors du congrès pour la paix à Wrocław en 1948. Voir Piotr Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną : recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach, 1945-1970*, Cracovie, Wydawnictwo Universitas, 2006 ; Gertje R. Utey, *Picasso, the Communist Years*, New Haven, Yale University Press, 2000.

d'ailleurs souvent plus zélés que leurs collègues est-européens dans les manifestations de soutien au pouvoir en place. Gabriele Mucchi est l'un des rares peintres reconnus à accepter de représenter la révolte du 17 juin 1953 comme le pouvoir est-allemand souhaitait la voir, à savoir une tentative de putsch fasciste¹. L'exemple italien est souvent utilisé par les autorités est-allemandes pour rappeler à l'ordre les artistes. C'est ainsi qu'en 1955, lorsque le conseil régional de Dresde se trouve en conflit avec les artistes, ce sont les propos de Palmiro Togliatti qu'il cite 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 ? »

Modernité du muralisme mexicain

Le Mexique constitue en RDA l'autre modèle de modernité réaliste. Le modernisme est manifeste dans les immenses œuvres murales, qui non seulement prennent en compte un spectateur mobile et une pluralité des points de vue, mais utilisent aussi des techniques innovantes : travail sur béton et ciment, emploi du pyroxyle, de produits colorants, de pistolets industriels, de projecteurs photographiques, etc.³

La modernité mexicaine est incarnée en RDA par Diego Rivera et David Siqueiros, secondairement par José Orozco, qui meurt en 1949 et qui a moins voyagé en Europe. Le déplacement des artistes joue en effet un rôle essentiel dans la construction de leur art comme modèle. La visite de Diego Rivera en RDA en 1956, un an

avant sa mort, est un événement majeur de la vie artistique est-allemande. Sa venue est précédée d'une grande exposition à Berlin et suivie par la publication d'une monographie⁴, qui offre l'occasion de reformuler certains principes de l'art communiste, tels « l'art est de la propagande ou n'est pas de l'art ». Diego Rivera visite la plupart des chantiers d'œuvres publiques à Berlin-Est et apparaît ainsi dans les archives du conseil régional⁵. 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 Diego Rivera. Celui-ci juge les esquisses, recommande certaines modifications et se prononce pour la poursuite de l'œuvre ; le financement reprend donc. Il n'est pas possible de connaître les modifications apportées par Diego Rivera, mais il y a bien une intervention directe. Il semblerait cependant que Rivera ait dans l'ensemble une piètre opinion de l'art est-allemand ; Herbert Sandberg, artiste très engagé dans l'internationalisation de l'art est-allemand, rapporte dans ses Mémoires publiés 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 cimetière⁶ ? »

Invité à Moscou en 1955, David Siqueiros n'hésite pas à critiquer publiquement le réalisme stalinien, si bien que la publication prévue de son intervention est suspendue. Cela ne l'empêche pas de bénéficier d'une grande popularité et d'un vaste mouvement de solidarité dans les pays de l'Est lors de son emprisonnement au Mexique entre 1960 et 1964. David Siqueiros effectue une visite officielle en RDA en 1970. Son discours à l'Académie des Arts

(1) Gabriele Mucchi, *Die Verteidigung der Fabne (der 17. Juni 1953)*, 1956-1958, huile sur toile, lieu de conservation inconnue.

(2) HStA, 11431 Rat des Bezirkes Dresden, n° 11448, notes sur l'état des arts plastiques en RDA, juillet 1955.

(3) Notons que certains points essentiels du muralisme ne retiennent pas l'attention des Allemands de l'Est, comme la question de l'indigénisme ou la pensée du péruvien José Carlos Mariátegui.

(4) Hans F. Secker, *Diego Rivera*, Dresde, Verlag der Kunst, 1957.

(5) LAB, C Rep 121, n° 140, rapport sur la création d'une peinture murale à la Maison de la culture de l'entreprise du peuple Holzwerk, 3 avril 1956.

(6) Herbert Sandberg, *Spiegel eines Lebens : Erinnerungen, Aufsätze, Notizen und Anekdoten*, Berlin-Est, Aufbau Verlag, 1987, p. 119.

de Berlin-Est est publié en allemand dans *Bildende Kunst* (Arts plastiques) et largement diffusé, on le retrouve dans les archives de la plupart des sections locales de l'Union des artistes plasticiens¹. David Siqueiros y rappelle 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 ainsi l'histoire de l'Atelier d'art populaire au Mexique. Il fait également part des recherches en cours : il parle des problèmes techniques de la peinture murale, de la conservation des pigments et des contraintes liées à l'humidité. Il semble vouloir établir des relations avec la RDA autour de ces questions. « J'ai trouvé ici en RDA les marques d'une recherche fructueuse concernant de nouveaux procédés et de nouveaux matériaux pour les œuvres d'extérieur – ce sont des résultats que l'on doit applaudir². »

Comme pour les Italiens et les Français, la constitution de l'art mexicain comme modèle est aussi le fruit de l'action de certains Allemands de l'Est. Le plasticien Gert Kaden défend dès la fin des années 1940 cet art qu'il a connu lors de son exil sous le nazisme au Mexique et à Cuba. C'est lui qui organise la deuxième exposition nationale de Dresde en 1949, qu'il place sous le signe de la peinture murale. Il est l'un des principaux informateurs des services secrets soviétiques, puis de la police politique en RDA (*Staatsicherheit*) et ses rapports sur ses collègues de Dresde montre qu'il met son activité de délateur au service de son projet de diffusion des réalismes périphériques, dénonçant les manquements à l'internationalisme³. Le deuxième

artiste à promouvoir l'art mexicain en RDA est José Renau, républicain espagnol parti en exil au Mexique en 1939, qui s'installe en RDA en 1958. Au Mexique, il a collaboré au chantier de David Siqueiros *Portrait de la Bourgeoisie*, qui utilise du pyroxyle sur ciment. Arrivé en RDA, il se voit confier la réalisation de grandes œuvres murales dans le nouveau quartier de Halle, Halle-Neustadt, de 1970 à 1974. À partir de matériaux locaux – les œuvres sont réalisées sur des carreaux de faïence de Meissen –, crée des œuvres monumentales qui rappellent immédiatement le muralisme mexicain : elles en reproduisent la mise en scène de l'énergie et intègrent le déplacement du regard du spectateur.

L'art des Italiens, des Français et des Mexicains, auxquels il faudrait ajouter les Belges Frans Masereel et Roger Somville, forme par conséquent des modèles actifs, que des artistes de RDA investissent, non le modèle soviétique. Lorsqu'une critique d'art est-allemande écrit un rapport sur une exposition qu'elle a vue à Sofia en 1970, décrivant avec minutie chaque œuvre au cours de neuf longues pages, elle dresse de fréquents parallèles avec ce patrimoine commun : telle gravure sur linoléum « poursuit les créations tardives de Fernand Léger », telle gravure sur bois « rappelle l'art contemporain mexicain », telle autre « réinvestit efficacement les idées de l'artiste belge Frans Masereel »⁴.

Il ne s'agit pas simplement de repérer des emprunts formels, il s'agit de comprendre comment des artistes voulaient rendre visible un projet politique, manifester une forme d'internationalisme par l'art. La reprise des modèles périphériques n'était pas conçue comme une entreprise de libéralisation et de pluralisa-

(1) SAdK, VBK Halle, n° 5, conférence de David Siqueiros le 17 février 1970 à l'Académie des Arts à Berlin.

(2) SAdK, VBK Halle, n° 5, conférence de David Siqueiros le 17 février 1970 à l'Académie des Arts à Berlin.

(3) Beatrice Vierneisel, « "Der IM erschien pünktlich zum Treff" . die bildenden Künstler und das MfS », <http://www.beatricevierneisel.de/Vortrag%20Schwerin%201998.html>.

(4) SAdK, VBK ZV, n° 281, Ingrid Schulze : les œuvres graphiques à l'exposition « Homme et travail » à l'occasion du 10^e congrès du parti communiste de Bulgarie à Sofia, 10 décembre 1970.

tion de la vie artistique ; n'oublions pas que le très orthodoxe David Siqueiros publie en 1945 un essai au titre explicite : *Il n'y a pas d'autre voie que la nôtre*. Les références formelles doivent plutôt être comprises comme une stratégie visuelle pour manifester l'existence internationale d'une peinture communiste.

Une marginalisation des modèles à partir des années 1960 ?

La période des années 1970 et 1980, souvent présentée comme une période de déclin du réalisme socialiste et d'un art idéologique, ne soulève pas moins de nombreuses questions et s'avère particulièrement riche en échanges internationaux.

Renouvellement des réalismes périphériques

L'agitation politique en Europe de l'Ouest en amont et en aval de 1968, redonne des couleurs aux principes d'un art communiste, même si les jeunes artistes n'adhèrent pas nécessairement aux partis communistes. En Europe de l'Ouest, on assiste en effet dans certains groupes d'artistes politisés au retour à une peinture figurative qui s'intéresse à la destination sociale de l'art. La Figuration narrative et la coopérative des Malassis en France ou le groupe espagnol Equipo Crónica suscitent la curiosité des artistes est-allemands, mais la connaissance de ces groupes passe seulement par des articles dans la presse est-allemande¹, les œuvres ne viennent pas sur le sol de la RDA. Du point de vue des artistes est-allemands, il y a là une perpétuation de la réflexion sur le réalisme, dans le sillage des peintres communistes français des années 1950, ce que l'histoire de l'art confirmait à la même époque². En 1981, lors de l'exposition

d'art est-allemand au musée d'Art moderne de la ville de Paris, une peintre de Halle tient à rendre visite à André Fougeron, preuve de l'estime dont il jouit encore³. Elle rapporte qu'il se trouve dans une grande période créatrice, elle regarde attentivement dans son atelier les peintures figuratives de grand format et les rapproche des expériences de la Figuration narrative.

Le rapport avec la peinture politique figurative venant d'Allemagne de l'Ouest est à la fois plus direct et plus complexe. Viennent en RDA les œuvres du groupe munichois *Tendenzen* (Tendances), créé en 1960 et mené par Oskar Schellemann. Celui-ci promeut un réalisme d'agitation et s'engage en 1968 auprès du DKP (Deutsche Kommunistische Partei, parti communiste allemand). Le groupe est en réalité financé par l'administration est-allemande, qui achète un grand nombre d'œuvres⁴, afin de démontrer l'existence d'un art réaliste en RFA. Le degré de contrôle de l'administration est-allemande sur les activités de *Tendenzen* demande encore à être défini. Une première exposition lui est consacrée en 1966, qui circule entre Berlin-Est, Halle et Rostock, et une seconde en 1976, qui circule entre Berlin-Est, Karl-Marx-Stadt et Weimar.

Afin d'offrir une vitrine aux nouveaux réalismes périphériques est institué en 1965 un festival à Berlin-Est, qui aura lieu tous les trois ans, l'Intergraphik. À l'Intergraphik de 1980, 615 artistes de 54 pays exposent 1 600 œuvres. Accueillant des œuvres graphiques de chaque pays du bloc soviétique, le festival accorde également une grande place à ce qui est appelé l'art progressiste des autres pays. L'art des pays d'Amérique latine y occupe une place importante ; c'est lors de ce festival que les Allemands

(1) Gabriele Sprigath, « Les Malassis oder Realismus steht auf der Tagesordnung : Probleme engagierter realistischer Kunst in Frankreich », *Bildende Kunst*, 7, 1977, p. 342-346.

(2) Sarah Wilson, « La Beauté révolutionnaire ? Réalisme socialiste and French painting 1935-1954 », *Oxford Art Journal*, 2, 1980, p. 61-69.

(3) SAdK, VBK ZV, n° 292, rapport sur le voyage de Vera Singer à Paris, 7 juillet 1981.

(4) Hannelore Offner et Klaus Schroeder (dir.), *Eingegrenzt – Ausgegrenzt : Bildende Kunst und Parteiberschaft in der DDR 1961-1989*, Berlin, Akademie Verlag, 2000, p. 465.

de l'Est découvrent l'art cubain d'après 1959, qui gagne une grande légitimité. « L'examen des contributions de tous les pays socialistes montre que ce sont les gravures cubaines qui portent le mieux le combat d'agitation révolutionnaire¹. » Un des moments cruciaux de chaque Intergraphik est le « bazar international de la solidarité » où sont vendues des œuvres de tous les pays invités. En 1976, 1 915 653 marks sont dépensés lors de cette vente². À l'inverse d'autres festivals proches, qui sont rapidement dépolitisés, comme la Biennale des pays de la Baltique à Rostock, le festival d'arts graphiques de Cracovie ou la Biennale des arts graphiques appliqués à Brno, l'Intergraphik poursuit l'ambition de former un art politique, souvent au service des grandes causes du moment (Vietnam, Chili, installations de missiles en Allemagne de l'Ouest). Le réalisme reste au centre des préoccupations, explorant désormais le jeu avec les images des médias de masse (photographies et images de télévision). Le festival est évidemment utilisé par les autorités politiques pour faire échec à la politique d'isolement de la RDA menée par l'Ouest. Mais les effets de cette rencontre internationale dans la vie artistique est-allemande ne sont pas négligeables : il est surprenant de découvrir des échos de l'Intergraphik jusque dans des œuvres réalisées par des amateurs des régions périphériques de la RDA. La gravure sur bois *Chili 73* de Lothar Kittelmann (document 1), mécanicien à Karl-Marx-Stadt (aujourd'hui Chemnitz), dont on trouve fréquemment le nom sur la liste des participants aux bazars internationaux de solidarité, reprend sans aucun doute possible l'art latino-américain visible à Berlin-Est.

La presse d'art officielle assure une grande visibilité à des expériences réalistes aujourd'hui oubliées. En 1975, *Bildende Kunst* (Arts plasti-

ques) consacre par exemple de longs dossiers aux héritiers du *realismo* en Italie, aux progressistes de RFA, à l'art communiste en Afrique et aux artistes prolétariens des États-Unis³. L'objectif est le même qu'auparavant : manifester une solidarité internationale en exposant un art distinct de celui des grands centres artistiques ouest-européens et nord-américains.

Échanges avec les pays frères

À partir des années 1960, les échanges avec les pays frères d'Europe de l'Est s'institutionnalisent, devenant ainsi plus visibles dans les archives. Les flux économiques qui les accompagnent apparaissent du même coup. Par exemple, les détails de l'organisation d'une exposition d'artistes de la ville de Halle en Bulgarie sont suivis de la liste des prix auxquels ces tableaux peuvent être vendus (ceux-ci varient de 40 à 2 500 marks, pour différents publics)⁴.

Les grands combinats industriels de RDA organisent dans les années 1980 des rencontres internationales entre les pays frères, appelées « plein airs ». Il s'agit de faire travailler ensemble de jeunes artistes de différents pays pendant plusieurs semaines. En 1986, le combinat de Buna réunit ainsi pendant trois semaines cinq artistes de RDA, un artiste de Bulgarie, un de Pologne et un de Hongrie, afin de « travailler sur le problème de la représentation de l'environnement immédiat de travail et du paysage industriel⁵ ». À la fin de la période, les œuvres sont exposées dans la galerie de l'entreprise et chaque artiste doit faire cadeau d'une œuvre au combinat. Là encore, l'état de conservation des sources ne permet pas d'en savoir davantage ;

(3) Trois artistes réalistes nord-américains sont régulièrement exposés en RDA, afin de manifester l'existence d'une « autre Amérique » : Tecla Slenik, Charles White et Anton Refreiger.

(4) SAdK, VBK Halle, n° 5, Exposition de jeunes artistes de Halle en Bulgarie, 1972.

(5) SAdK, VBK ZV, n° 5369, rapport annuel sur les activités du VBK pour l'année 1986.

(1) SAdK, VBK ZV, n° 5956, rapport sur l'Intergraphik 1976.

(2) *Ibid.*



1. Lothar Kittelmann, *Chile 73*, 1973, gravure sur bois, 64 x 22 cm, Kunstfonds Beeskow.

en l'absence des dessins et gravures réalisés à cette occasion, on ne peut savoir s'il y avait des rapprochements formels entre les œuvres.

Il est néanmoins possible de lire dans les archives que ces échanges sont l'occasion de réfléchir à des préoccupations communes. Dans un rapport de 1972 à propos de la venue d'une délégation d'artistes soviétiques à Halle, un peintre énumère les problèmes dont il a discuté avec la délégation¹ : les méthodes de l'enseignement artistique pour les enfants, son contenu dans les écoles d'art, la façon d'exposer les œuvres contemporaines par rapport aux œuvres anciennes, le rapport entre art et arts appliqués. « Nous avons passé beaucoup de temps à parler des buts et de l'organisation de la création artistique populaire (*künstlerische Volksschaffen*), qui est toujours confondue avec l'art populaire (*Volkskunst*). Je suis parvenu à expliquer la différence grâce à de nombreux exemples. » Il y a ainsi un échange sur la façon d'envisager la création artistique des amateurs : comme un art égal à l'art professionnel dans le premier cas ou comme un art qui révèle la condition sociale de celui qui l'exécute dans le second cas.

Il arrive que les rencontres entre artistes des pays frères soient l'occasion de discuter de problèmes épineux, comme le rejet que les artistes subissent lorsqu'ils tentent d'aller à la rencontre. Lors d'une exposition des pays socialistes à Szeged en Hongrie en 1967, les délégués hongrois relatent les huées subies lors de l'inauguration d'une statue publique² ; les délégués des autres pays doivent bien reconnaître à leur tour qu'ils ne parviennent pas à saisir les goûts esthétiques de la population.

(1) SAdK, VBK Halle, n° 5, rapport sur la visite de collègues soviétiques, 1^{er} juin 1972.

(2) Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR (SAPMO), SED Abteilung Kultur DY 30/IV A 2/9.06, n° 95, rapport du camarade Filbrandt sur son séjour dans la République populaire de Hongrie, 6 octobre 1967.

Les relations institutionnalisées et régulées avec les pays-frères permettent à certains artistes de chercher en dehors des frontières de leur pays des réponses aux questions auxquelles ils sont confrontés. Ainsi Christa Krug, artiste salariée de Leuna, combinat industriel situé près de Halle, organise en mai 1974 une exposition en Pologne, à Tarnów, dans le cadre de relations de jumelage entre l'usine Félix Dzerjinski et Leuna³. Le fonctionnaire du conseil régional qui a accompagné la délégation est allemande à Tarnów rapporte que non seulement Christa Krug a voulu que des brigades d'ouvriers polonais soient amenées à l'exposition, mais en outre qu'elle a cherché à organiser « une discussion à laquelle prendraient part notre délégation, des artistes polonais et des travailleurs⁴ ». Christa Krug est très impliquée à Leuna dans le difficile travail d'organisation des discussions autour des œuvres d'art ; c'est elle qui préside notamment les commissions de commandes où doivent discuter artistes et salariés. Elle cherche donc à savoir comment se déroulent ces discussions dans un autre contexte socialiste. Le rapport sur l'exposition à Tarnów révèle néanmoins les désillusions.

« Mon impression est que la correspondante polonaise n'a pas pris au sérieux notre demande de discuter avec les travailleurs. Elle a déclaré une nouvelle fois que les artistes polonais peignaient comme ils l'entendaient, de façon réaliste ou abstraite. »

Nouveaux modes d'instrumentalisation des échanges artistiques internationaux

Mais la caractéristique majeure des années 1970-1980 reste la marginalisation des modè-

(3) Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt (LHASA), Leuna-Werke, n° 27731, protocole sur la séance du groupe de travail sur les commandes artistiques, 27 juin 1974.

(4) LHASA, Rat des Bezirkes Halle, n° 6606, rapport sur la délégation en Pologne, 26 août 1974.

les réalistes. La création de modèles n'est plus soutenue par une volonté politique aussi forte que dans les années 1950. De façon timide dans les années 1960 et plus affirmée à partir des années 1970, se produit une évolution dans les objectifs assignés à l'art et donc aux échanges artistiques internationaux. La dimension idéologique s'atténue. La volonté de participer aux changements des rapports sociaux à travers l'art et de manifester par l'art une solidarité internationale passe au second plan. Il y a, en RDA comme dans les autres pays socialistes, une tolérance accrue pour des formes d'expression artistiques autres que l'art communiste. La visibilité que la presse donne aux réalismes politiques ne doit pas masquer leur faiblesse dans l'équilibre des forces artistiques.

À travers les échanges artistiques internationaux, les autorités est-allemandes poursuivent dorénavant d'autres buts que la création d'un art communiste. Il s'agit d'une part d'ouvrir la RDA au commerce de l'art ouest-européen et d'amener des devises en vendant des objets d'art. La stratégie porte rapidement ses fruits, puisque le riche collectionneur et industriel Peter Ludwig achète à partir de 1977 un grand nombre d'œuvres, bientôt suivi par des galeries ouest-allemandes. Il s'agit d'autre part de faire de l'art la vitrine d'une prétendue libéralisation du régime politique et un des vecteurs de la légitimation diplomatique de la RDA, à l'heure de son intégration à la scène politique internationale¹. Les artistes sont l'un des groupes sociaux qui profitent le plus du vernis libéral. À l'intérieur de la société est-allemande, c'est l'une des professions les plus mobiles ; les fréquents récits à propos d'interdiction de déplacement prouvent *a contrario* leur mobilité. Les échanges commerciaux internationaux sont désor-

mais organisés par le Commerce étatique de l'art (*Staatlicher Kunsthandel*), mis en place en 1974 sous l'autorité du ministère de la Culture. Les échanges internationaux sont donc aux mains de fonctionnaires spécialisés, ce qui ne semble pas être le cas dans tous les pays d'Europe de l'Est : lors d'un voyage en Bulgarie, un artiste note que le commerce de l'art y est organisé par l'union des artistes elle-même².

L'ouverture commerciale à l'Ouest va également de pair avec une régionalisation de l'art en RDA. C'est l'époque de la création d'« écoles » artistiques locales, dont le meilleur exemple est « l'école de Leipzig », imitée par « l'école de Halle » ou « l'école de Berlin ». Ces étiquettes poursuivent avant tout une visée commerciale : il s'agit de valoriser un groupe d'artistes sur le marché de l'art ouest-européen. La stratégie, rarement avouée, apparaît dans un contre-exemple : quand la ville de Karl-Marx-Stadt cherche à comprendre pourquoi elle ne parvient pas à vendre des tableaux à l'Ouest, la première explication donnée est qu'elle n'est pas parvenue à créer un label, une « école ». L'union locale des artistes se plaint en 1985 de ne pas vendre de tableaux à Oberhausen, ville qui accueille un des musées Ludwig, près de Essen, et décide d'insister davantage sur « les particularités du territoire » dans la mise en valeur de son art³.

L'étude de la circulation des modèles de l'art communiste ne doit pas conduire à surestimer le poids des échanges internationaux dans la vie artistique est-allemande. La perception nationale de l'art reste prépondérante et les principaux modèles des artistes de RDA sont

(2) SAdK, VBK ZV, n° 281, rapport de la délégation en Bulgarie.

(3) Sächsisches Staatsarchiv Chemnitz, 32673 Bezirksverband der Bildenden Künstler Karl-Marx-Stadt, n° 10, plan du développement culturel, 20 décembre 1985.

(1) Christian Saehrendt, *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation : Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2009.

les artistes allemands qui les ont précédés : le réalisme allemand, l'expressionnisme, la Nouvelle Objectivité, etc. Beaucoup en RDA jugent les fresques de José Renau trop mexicaines¹ ; la critique d'art s'évertue à montrer en quoi le tableau de Willi Neubert reste plus allemand qu'italien. Cette lecture nationale des œuvres, est encouragée par la conception des expositions internationales, qui juxtaposent les sections des différents pays, sans jamais réunir des œuvres autour d'une thématique transnationale. Lors de l'exposition internationale à Szeged en 1967, le fonctionnaire qui rédige le rapport est surtout intéressé par les particularités nationales qui se révéleraient dans chacune des sections². Détacher l'art de la question nationale est d'autant plus difficile dans les pays du bloc qu'ils continuent d'entretenir cette association, ininterrompue depuis le 18^e siècle, entre art et nation. L'art est toujours défini comme un des lieux privilégiés où se manifeste la nation ; un « grand art » continue d'être perçu comme l'apanage d'une « grande nation ».

La vision nationale ne doit pas empêcher de chercher des signes de dialogue international. Les circulations transnationales s'effectuent malgré – ou plus exactement à travers – des définitions nationales. Les œuvres d'art prenaient certes en charge la mission séculaire de manifester la nation, mais elles participaient, dans le même temps, de la construction de l'internationalisme. L'idéologie commune joue ici un rôle essentiel. Des artistes, qui se percevaient comme distincts, se réunissaient autour des mêmes motivations idéologiques : l'art

comme arme dans la lutte de classe, l'art accessible à tous, l'art partisan, l'art matérialiste, l'art antifasciste. Dans l'art, comme dans d'autres domaines, ce qui n'appartient pas à la même nation avait une double casquette d'étranger et de compagnon de lutte.

Contre l'universalisme bourgeois et capitaliste, il y avait l'exigence de construire une autre universalité, bâtie autour de la lutte de classes et les rapports sociaux. C'est ce qu'affirme en 1967 devant un public ouest-allemand à Ratingen Wolfgang Hütt, le critique d'art, principal défenseur d'un renouveau du réalisme en RDA, exclu du parti en 1956 pour ses positions en faveur des insurgés hongrois.

« Dans le réalisme des pays socialistes, prise de parti, lien avec le peuple et acceptation de la réalité se joignent à une ouverture et à une diversité des formes et des moyens. Même s'il sait utiliser les expériences positives de la modernité capitaliste, le réalisme socialiste est l'alternative au dilemme de la modernité de la bourgeoisie tardive³. »

*Jérôme Bazin,
Université de Picardie – Jules-Vernes,
80025, Amiens, France, et
Université de Genève, 1211, Genève 4, Suisse.*

Jérôme Bazin est doctorant en histoire de l'art à l'université de Picardie (sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac) et en histoire à l'université de Genève (sous la direction de Sandrine Kott). Sa thèse porte sur l'histoire sociale du réalisme prolétarien en RDA de 1949 à 1989. (bazin.jerome@wanadoo.fr)

(1) Bruno Flierl, « Politische Wandbilder und Denkmäler im Stadtraum », in Monika Flacke (dir.), *Auf der Suche nach dem verlorenen Staat : die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR*, Berlin, Ars Nicolai, 1994, p. 47-61, p. 52.

(2) SAPMO, SED Abteilung Kultur DY 30/IV A 2/9.06, n° 95, rapport du camarade Filbrandt sur son séjour dans la République populaire de Hongrie, 6 octobre 1967.

(3) LHASA, Rat des Bezirkes Halle, n° 9522, conférence de Wolfgang Hütt à l'école populaire (*Völkshochschule*) de Ratingen, 28 avril 1967.