La photographie et le politique Slovaquie : 1968 – 1989

Photography and Politics. Slovakia: 1968-1989

Michaela Fiserova

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/736>

DOI : 10.4000/marges.736

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 94-105

ISBN : 978-2-84292-248-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Michaela Fiserova, « La photographie et le politique Slovaquie : 1968 – 1989 », *Marges* [En ligne], 04 | 2005, mis en ligne le 15 octobre 2006, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/736> ; DOI : 10.4000/marges.736

Ce document a été généré automatiquement le 7 mai 2019.

© Presses universitaires de Vincennes

La photographie et le politique Slovaquie : 1968 – 1989

Photography and Politics. Slovakia: 1968-1989

Michaela Fiserova

- 1 Aujourd'hui, la période dite de « normalisation » qu'a connue la Slovaquie entre 1968 et 1989 a mauvaise réputation. Au cours de ces années, toute manifestation culturelle était déterminée par l'effort impérieux de conserver le système totalitaire du socialisme. Dans le domaine des arts plastiques, cette volonté politique se manifestait par la définition et la fixation de normes de communication. Les « organes de contrôle » des images diffusées étaient destinés au contrôle de l'exposition des œuvres, de l'impression des catalogues et de la publication de textes esthétiques ainsi que des créations jugées « non convenables » par rapport à l'idéologie officielle. En raison des sanctions qui avaient pour but d'éviter les voyages à l'étranger, les artistes et les esthéticiens non conformes au « réalisme socialiste » se trouvaient dans la situation d'un double isolement : ils ne pouvaient montrer leur travail ni dans leur propre pays, ni à l'étranger. Les autorités contemporaines en termes de politique et de science de l'art croient que cette époque a introduit une sorte de « schizophrénie » dans le discours de l'esthétique. Comme on n'hésite plus à différencier les approches théoriques de l'image de la normalisation de celles de la démocratie, on serait tenté d'affirmer la chose suivante : au niveau de la réflexion sur l'art, tout a été modifié en Slovaquie depuis le changement de système politique. Grâce à la révolution, notre pensée esthétique a été sauvée !
- 2 La situation « esthétique » en Slovaquie est-elle vraiment aussi claire ? Le modèle politique choisi peut-il déterminer la réflexion en arts plastiques ? L'apparente naïveté de cette interrogation cache en fait une grande complexité.
- 3 Comme la Pologne, la Hongrie et les Pays tchèques, au 19^e et au début du 20^e siècle, la Slovaquie n'était pas un état autonome ; elle faisait partie de l'empire austro-hongrois, et avait renforcé progressivement sa conscience nationale dans un difficile combat pour l'affirmation de ses droits. Or, bien que l'on puisse affirmer que l'idée d'histoire a une

grande influence sur la formation des concepts de nation, d'identité et de culture nationale pour les Slovaques, c'est justement l'héritage multiculturel de sa longue existence sous la monarchie qui demeure, jusqu'à nos jours, l'une des caractéristiques les plus pertinentes de la culture slovaque. On dirait que cet héritage d'ouverture, d'incertitude et de fluidité de l'identité se reflète aussi dans la sphère de l'art plastique slovaque : il le protège, en quelque sorte, lui évite de retomber dans une rigidité totale de pensée. L'héritage multiculturel invite à la réflexion en termes de différence entre la dépendance des formes du pouvoir et la vivacité de la communication artistique, plutôt qu'à parler de l'opposition traditionnelle entre le centre et la périphérie.

- 4 Le terme de « normalisation » correspond à la situation en Tchécoslovaquie après l'occupation du pays par les armées russes en août 1968. Trois ans plus tard, en 1971, le ministre de la culture, Miroslav Valek, a créé un Comité de préparation, mené par « l'inquisiteur » en chef Robert Dubravec. Ce Comité était destiné à contrôler la « pureté » de la culture récente et à réaliser toute la « purification » nécessaire à l'égard de « ceux qui ont trahi le programme de l'art socialiste et sont devenus les hérauts de l'esthétique bourgeoise¹ ». Après 1972, la pression renforcée du pouvoir politique se manifestait non seulement par interdiction de créer et de faire référence aux œuvres « non convenables », mais aussi par leur liquidation physique. Parallèlement, le Comité de contrôle constituait une institution de censure dont plusieurs projets créatifs – prêts à être réalisés ou distribués – ont été victimes. Cette situation néfaste a duré jusqu'au milieu des années 1980, au cours desquelles – sous l'influence des changements politiques en Union soviétique – une libéralisation de la culture s'est engagée en Slovaquie. La période de « normalisation », l'une des plus sombres dans l'histoire du pays, a pris fin avec la « révolution de velours » en 1989.

De la « normalisation » à la « révolution de velours »

- 5 En général, on peut affirmer que l'idée essentielle de « normalisation » se manifestait par la réintroduction du dogme du réalisme socialiste et de mesures répressives concernant la création artistique et les créateurs qui refusaient de se soumettre au diktat d'une seule norme artistique. Selon Jana Gerzova, théoricienne slovaque de l'art contemporain, « cet acte – destiné à interrompre toute tentative de réaliser une réforme du régime socialiste en faveur des buts démocratiques et de l'expression libre des artistes et des théoriciens – a eu des conséquences catastrophiques sur l'art moderne et contemporain² ». Qu'est-ce qui conduit cet auteur à qualifier ce régime de « catastrophe » esthétique ?
- 6 Tandis que l'histoire de l'art de l'Europe occidentale de la deuxième moitié du 20^e siècle est caractérisée par l'apparition d'une pluralité d'alternatives théoriques, en Europe de l'Est, l'apologie des valeurs universelles en dialogue avec le régime totalitaire a pris la forme a priori du mythe de l'objectivité, couramment appelé « le paradigme des dissidents ». Celui-ci peut être caractérisé comme une approche historique de l'époque, au cours de laquelle l'art alternatif avait trouvé ses théoriciens. C'est pourquoi, les interprétations des théoriciens contemporains ne manifestent pas seulement de la sympathie à son égard, mais aussi une défense morale de cet art en opposition au régime totalitaire. L'historienne slovaque de l'art Maria Oriskova affirme qu'« il est probable que l'enjeu de tout problème de la théorie de l'art plastique de la deuxième moitié du 20^e siècle dans les pays de l'Europe de l'Est soit le suivant : tandis qu'au cours des dernières décennies, à l'Ouest, la théorie traditionnelle de l'art avait négocié les vérités universelles

– tout en démasquant l'idéal humaniste comme l'une des formes de l'idéologie, à l'Est, les nouveaux principes théoriques ne se sont pas développés. Il y a deux raisons à cela : d'un côté, la théorie marxiste-léniniste de l'art fonctionnait comme doctrine, de l'autre, une opposition à cette dernière s'est établie pour pouvoir défendre la Vérité. La pensée théorique et la création artistique constituaient une rhétorique correspondante à cette situation³ ». Autrement dit, au cours de la période de « normalisation », les théoriciens dissidents – convaincus de leur vocation à défendre la « Vérité » – ont continué à souligner l'impératif moral, voire à insister sur articulation de l'éthique avec l'esthétique. Enfin, ce faisant, ils ont renforcé la continuité de la tradition de sublimation des problèmes politiques dans le domaine de l'art, qui remplaçait parfois les institutions slovaques absentes (linguistiques au 19^e et sociales au début du 20^e siècle). Dans cette perspective, il est évident que, pour ceux qui ont décidé de lutter contre la censure, la « normalisation » était une vraie catastrophe : il fallait impérativement que cette situation culturelle gênante soit changée. Et il semblerait qu'elle l'a été jusqu'à la fin des années 1980, grâce à la révolution.

- 7 Selon les informations officielles, la révolution – qu'elle soit dite « douce » ou « de velours » – avait commencé le 17 novembre 1989 par une série de manifestations initiées par les étudiants, les artistes et les intellectuels dissidents, à Prague et à Bratislava (les deux villes les plus importantes de l'ancienne Tchécoslovaquie). Ces manifestations de masses – très unitaires, intenses et euphoriques – ont provoqué une décomposition incroyablement rapide du parti communiste slovaque qui n'a pour ainsi dire pas résisté. Cette révolution s'est achevée en quelques semaines. En effet, dès le 24 novembre 1989, le Comité central du parti communiste avait adopté à l'unanimité la démission de Secrétaire général Milos Jakes et d'autres membres du bureau directeur. Après la grève générale du 27 novembre 1989, la destruction du monopole du Parti était irréversible ; sa direction avait perdu toute autorité jusqu'aux niveaux les plus bas de sa structure complexe et strictement hiérarchisée. Privés de direction concrète, les fonctionnaires ordinaires du parti communiste n'arrivaient plus à saisir leur rôle. Et, n'ayant plus de direction suprême, ils ont décidé de suivre les révolutionnaires et de collaborer avec eux
- 8 Pendant l'année 1990, le discours public en a appelé à la nécessité de préciser les procédés possibles de « décommunisation » de la société. Ce faisant – afin de motiver le droit moral du changement de régime politique – les leaders de la révolution ont souvent utilisé des documents visuels – vidéos et photographies – auxquels ils accordaient une valeur symbolique⁴. En général, la victoire de cette révolution a été considérée comme, d'une part, la victoire du dialogue – dans le sens de la tolérance –, et de l'autre, comme celle du changement du principe de légitimation du pouvoir politique, motivé par l'effort d'améliorer la qualité récente de la communication et de la vie sociale. Comme cela était prévisible, le point de vue critique sur le discours politique totalitaire de l'ancien bloc de l'Est – destiné à objectiver les vérités « éternelles », fixes et apparemment intangibles du socialisme – a également touché l'institution de l'histoire de l'art : la théorie marxiste de l'art était accusée d'être trop simpliste et unilatérale. Mais les nouvelles institutions démocratiques de l'époque post-totalitaire sont-elles parvenues à résoudre ce problème essentiel du discours esthétique ? À vrai dire, la réalité ne ressemble pas trop à ces attentes utopiques. Pourquoi ? Que s'est-il passé en Slovaquie au cours de cette année « miraculeuse », en 1989 ? Qu'est-ce qui a changé avec le changement du discours politique ?

Le difficile positionnement esthétique

- 9 En ce qui concerne les changements institutionnels en Slovaquie, deux éléments au moins méritent d'être mentionnés. Le premier concerne les nouveaux problèmes – cette fois-ci non plus idéologiques, mais économiques – qui ont entravé le dynamisme de la création artistique après la rupture politique de 1989 : le bouleversement socio-politique a en effet entraîné une restructuration des mécanismes de gestion de la culture et des contributions financières. Au cours des décennies précédentes, l'État avait soutenu la création officielle et l'achat des œuvres destinées à être exposées dans les institutions socialistes d'art. Cependant, les révolutionnaires – qui se qualifiaient pour la plupart d'artistes et d'intellectuels – ont décidé de renoncer complètement à ce principe. C'est pourquoi, après la révolution, les dotations généreuses de l'État ont brusquement pris fin. Jusqu'en 2000, le gouvernement slovaque n'est parvenu ni à faire prévaloir une transformation du système de parrainage ni à adopter des lois relatives aux subventions financières. L'historienne slovaque de l'art Zora Rusinova, signale que « les conséquences graves de cette décision ne se sont pas seulement manifestées par rapport aux activités retardées des institutions culturelles, mais aussi par rapport à la paralysie assez rapide des jeunes artistes, dont la plupart, après des débuts prometteurs, ont quitté le domaine de la création libre, et se sont tournés vers des domaines plus lucratifs, comme la publicité⁵ ».
- 10 Le second élément qui doit être mentionné est l'importance de la date du 1^{er} janvier 1993 : disparition de la Tchécoslovaquie et création de la République slovaque sous la forme d'un État autonome et indépendant. C'est une date-charnière dans l'évolution de la société slovaque. Ce changement politique se reflète directement dans la structure des institutions, dans le système d'enseignement et dans la nouvelle tendance de la vie culturelle. Depuis la séparation des deux républiques, l'art slovaque a non seulement pu, mais aussi « dû », se présenter seul sur la scène internationale. Autre conséquence, pour des raisons plus ou moins idéologiques, certains directeurs d'institutions culturelles ont été révoqués et remplacés par d'autres. Cette politique est très évidente surtout au cours du « règne » du ministre de la Culture Ivan Hudec entre 1994 et 1998. Au cours de ces quatre années, l'habitude a été prise de sélectionner les œuvres d'art pour des expositions à l'étranger selon un principe de triage spécifique – la capacité supposée des œuvres à représenter « l'art national » – tout en mettant l'accent sur l'existence nationale particulière et sur les valeurs slovaques traditionnelles.
- 11 Concernant les nouvelles conditions de la création artistique, pendant cette transformation de la culture slovaque – nonobstant les péripéties des luttes internes aux partis politiques et le bouillonnement culturel qui se reflètent surtout au niveau des échanges personnels et des bouleversements institutionnels –, on peut mentionner deux changements essentiels pour la création en arts plastiques. Le premier est l'ouverture des frontières et la possibilité d'échange culturel sous la forme de nouveaux contacts institutionnels et personnels, de voyages, de bourses d'études etc. Le second est la possibilité de faire évoluer – plus ou moins librement – les différentes formes de création sans tenir compte des préférences idéologiques actuelles de l'État. De plus, après l'ouverture des frontières et de la « démocratisation » de la culture, on peut également parler de diversification et de dynamisation dans le domaine de l'histoire et de la critique d'art. En ce qui concerne les activités des critiques et des commissaires d'expositions, il faudrait aussi mentionner la participation financière des fondations et des sponsors,

interdits en Slovaquie avant 1989. Aujourd'hui, leurs activités peuvent être considérées comme un contrepoids au monopole financier de l'État et à la politique culturelle qu'il promeut et, enfin, comme l'un des moyens permettant de libérer la pensée esthétique.

- 12 Pour le moment, la manière de résoudre les problèmes mentionnés plus haut, qui semble la plus accessible, est celle qui reflète la multiplicité des théories critiques qui ont surgi en Slovaquie avant et après l'effondrement du système soviétique, et qui ont, finalement, conduit à une « double » esthétique de l'art des images. Signalons que nous entendons ce « double » plutôt au sens schizophrénique que dialectique. Quant au discours esthétique, Maria Oriskova affirme que « jusqu'aux années 1980, l'idéologie communiste confondait les artistes avec les adversaires politiques. C'est pourquoi, il n'y avait ni critique ni théorie réelle dans les institutions artistiques et culturelles d'État⁶ ». Et pourtant, ajoute-t-elle, quelques années après la révolution, le « paradigme des dissidents » – tellement nécessaire à l'époque totalitaire – était également simpliste et insuffisant : sa critique apparaît au début des années 1990.
- 13 Il est probable que le dévoilement de sa faiblesse sera le produit non seulement de la modification de la situation politique – c'est-à-dire de l'inexistence d'un seul adversaire prenant la forme de l'art officiel – mais aussi du changement du « paradigme des dissidents » en celui de la postmodernité. Après la rupture de 1989, les théoriciens inspirés par le point de vue postmoderne trouvent plus de recul, plus d'ironie et plus de volonté de démasquer sans concession. On pourrait dire que, pour eux, le temps des vérités absolues est terminé, de la même façon qu'est révolue la différence entre l'art « authentique » et celui au service du régime politique. D'après Oriskova, « peu à peu, c'est l'histoire même qui est devenue le sujet essentiel de l'art et des réflexions théoriques slovaques⁷ ». Or, n'est-ce pas là l'une des conséquences de l'atmosphère – pleine d'euphorie schizophrénique – de ces temps, au cours desquels on tentait, d'un côté, de construire l'identité nationale et, de l'autre, de déconstruire tout un ensemble de « grands récits » ?

Le cas particulier de la photographie

- 14 Afin de donner une réponse à cette question et de concrétiser certains aspects du régime esthétique spécifique qui permet d'identifier une image comme œuvre d'art, on se concentrera sur le cas particulier de l'esthétique slovaque dans le champ de la photographie. L'ambiguïté propre de l'image photographique nous permet de la saisir comme un médiateur introduisant deux messages, esthétique et politique, qui se sont simultanément répandus dans le milieu visuel de la culture. Si on reprend les mots de l'historien slovaque de la photographie Vaclav Macek : « la photographie, de même que les autres formes d'art, ne peut pas être complètement évacuée du milieu socioculturel de sa naissance. Bien qu'il soit naturel, que sa production dans le système totalitaire, ou autoritaire, ne soit pas aussi régulée que le cinéma, la télévision ou la presse, c'est-à-dire les moyens privilégiés par lesquels le pouvoir communiste tentait d'influencer la société, la photographie n'était pas non plus immunisée contre les interventions idéologiques de la censure. Jusqu'en 1989, la présentation de la création photographique était considérablement limitée par l'idéologie, avec une intensité allant décroissant entre la première moitié des années 1970 et la fin des années 1980⁸ ».
- 15 En effet, pour mentionner un exemple, il suffit de se rendre compte que la seule photo slovaque choisie dans la sélection des « 100 photographies les plus remarquables du 20^e

siècle⁹ » – dans laquelle on retrouve des auteurs tels que Robert Capa, August Sander, Erich Solomon, etc. – était l'épreuve de l'occupation *Bratislava*, le 21 août 1968 du photographe slovaque Ladislav Bielik. Or, on ne trouve aucune allusion à cette photo dans les informations officielles récentes en Slovaquie : selon les publications des théoriciens socialistes, cette épreuve n'a jamais existé ! Son auteur, sachant qu'il aurait trop risqué s'il l'avait exposée dans son pays à l'époque, l'avait envoyée au journaliste allemand Peter Stephan Lutze (de l'agence de presse DPA) sous le nom duquel cette photo a été publiée des nombreuses fois en Europe de l'Ouest. Quant à Ladislav Bielik – l'auteur réel de la photo mentionnée – il est mort en 1984 d'un accident lors d'une compétition automobile sur laquelle il était en reportage. De son vivant, il n'a jamais été reconnu comme l'auteur de ce fameux cliché et, puisqu'il est mort quatre ans avant la révolution, il n'a jamais pu profiter de sa renommée. Il en était lui-même conscient. C'est sans doute l'un des paradoxes symptomatiques de la « normalisation ».

- 16 D'autres exemples peuvent aussi être envisagés. Selon Macek, « La période 1969–1971 a été marquée par la croissance des interdictions. Martin Martinec, photographe slovaque renommé, était en train de préparer une nouvelle publication de ses deux cycles de reportages sur la vie des hommes de montagnes, intitulés *Honneur à ceux qui meurent en selles* et *Rencontres*. Après le 21 août 1968, dans les conditions politiques modifiées, ce projet n'a plus obtenu l'autorisation de réalisation, et il n'a jamais été réalisé¹⁰ ».
- 17 Par ailleurs, les interventions de la censure ne concernaient pas seulement la publication des livres ; ce problème touchait aussi la réalisation des expositions. Par exemple les commissaires de la *Galerie des jeunes* à Bratislava, le lieu d'exposition préféré de nombreux photographes, étaient obligés de se soumettre aux idées clé de normalisation, propagées par le Comité central du Syndicat socialiste de la jeunesse. La publication des revues spécialisées était soigneusement contrôlée (interdiction de publication de la revue *La Vie culturelle*, consacrée aux nouveautés récentes en arts, par exemple). Les premières années de la « normalisation », ont vu l'émigration de plusieurs photographes documentaires slovaques particulièrement talentueux, notamment Bohumil Puskailer, Matej Sepita-Klauco et Alexander Novotny, suivis plus tard par Juraj Liptak et Jozef Ort-Snep.
- 18 En effet, l'enjeu principal du néo-stalinisme des années 1970 et 1980 était de ne pas permettre de représenter la moindre imperfection du système socialiste. En général, pour des raisons de sécurité, pendant la période de « normalisation » toute expression de désaccord avec le pouvoir était réduite au cercle le plus étroit et le plus intime des familles. Toutes les informations sur les erreurs du système – la douleur, la souffrance, la pauvreté – qui font d'habitude partie de la vie sociale, devaient disparaître non seulement du métier de reporter, mais aussi de la création artistique. Afin d'éviter toute perturbation de l'utopie communiste, toutes les images soupçonnées d'être contraires à la jouissance, au bien-être et au confort ont été soigneusement effacées de la vie publique. Il est évident que, dans de telles conditions, ni l'épreuve de Bielik de la première journée de l'occupation de Bratislava, ni les portraits des hommes pauvres des montagnes de Martinec, ne pouvaient prétendre à passer par ce filtre de sélection attentive. L'absence d'agrément officiel leur interdisait toute participation à la circulation des images dans la société.

Du politique à l'esthétique

- 19 À la différence de la philosophie, l'esthétique est toujours en premier lieu régionale. La réflexion des théoriciens se développe en effet à partir des œuvres d'art concrètes. Par conséquent, eu égard à la tension entre l'universalité potentielle de l'art et la diversité axiologique des contextes locaux et temporels des cultures, le problème de la « guerre froide » des images en Slovaquie ne peut être élaboré que dans les conditions politiques concrètes. Les conditions sont déterminées dans ce pays par la politique de la fin du 20^e siècle, notamment au cours des années 1970–1980 (années de la « normalisation ») et des années 1990 (années de la « démocratie »). Une telle confrontation permet de distinguer deux sortes de stratégies théoriques qui déterminent la frontière délimitant la catégorie des photographies d'art de celles non-artistiques, et de caractériser les procédures de sélection et de circulation des photographies.
- 20 Le problème de la sélection permet de questionner le principe de la distinction politique, destinée à établir une frontière entre les images autorisées et les images interdites. À première vue, il paraît évident que les catalogues et les publications sur l'histoire de l'art slovaque provenant de deux époques mentionnées, permettent d'explorer la position socioculturelle de la photographie d'art à partir de critères esthétiques diamétralement différents. Les textes des théoriciens socialistes témoignent de la production des guides didactiques – presque des « modes d'emploi » – destinés à inciter les photographes à prendre des photographies en tant qu'« images représentatives de l'époque¹¹ » qui sont destinées à être triées de façon standardisée, à « se rendre maître de la réalité¹² ». Par contre, les théoriciens de l'époque post-totalitaire ont, apparemment, des volontés différentes : réaliser une « réhabilitation morale¹³ » du mode de la sélection forcée de l'époque totalitaire. Une ambition méritoire, paraît-il. Or, a-t-on vraiment le droit de se féliciter ? Quelle « éthique » nous est offerte par ce nouveau point de vue théorique sur l'image photographique ? Peut-elle nous promettre de ne plus tenter d'influencer, de ne pas être directif ? Ne cache-t-elle pas une contradiction : comment peut-on penser une vision morale sans prendre parti pour une image plutôt que pour une autre ?
- 21 Le deuxième problème mentionné, celui de la circulation, touche le principe de distinction politique entre les images publiques et privées. Au cours des années 1970 et 1980, les publications et les expositions publiques des photographies d'art étaient marquées par entre la production officielle et l'opposition à la création alternative. La première, strictement dirigée vers les buts politiques de la normalisation, était toujours la bienvenue dans les institutions d'État, la deuxième, était contrainte d'exister à part, isolée dans le cadre des présentations privées dans les appartements des artistes. En revanche, dans les conditions politiques de l'époque démocratique, les caractéristiques du discours esthétique ont apparemment changé : les théoriciens de l'époque post-totalitaire tendent à déconstruire la « construction artificielle¹⁴ » du régime de vision socialiste et à « ouvrir¹⁵ » les musées, le marché et le débat à des thèmes photographiques qui étaient tabous. Or l'inquiétude reste la même : cette belle ambition d'« ouverture » peut-elle nous assurer d'un mode de circulation, qui garantit la « vraie liberté » de diffusion des messages visuels ?
- 22 Essayons de rester lucides. Cette « ouverture » démocratique des modes possibles de sélection et de circulation aurait-elle été possible sans la « re-légitimation » et « re-institutionnalisation » d'une nouvelle stratégie esthétique ? Sans une nouvelle « re-

limitation » de la communication visuelle, liée directement au changement du discours politique, aujourd'hui plus favorable à la publication et la diffusion des images ?

La « visualité » en tant que construction politique de la vision

- 23 Du point de vue des différentes approches esthétiques concernant les photographies d'art de l'époque de la normalisation en Slovaquie, il est évident que l'époque étudiée est marquée par une rupture politique d'importance, non seulement stratégique, mais aussi axiologique. Et c'est justement cette rupture axiologique qui conduit aujourd'hui à une interprétation des images prompte à souligner leur effet moral. La Slovaquie est cependant loin d'être le seul pays dont la critique de l'art soit motivée par une telle demande de véracité de l'image. Il suffit de rappeler les mots de Jacques Rancière qui va jusqu'à élever le débat au niveau du tournant éthique qui affecte l'esthétique et le politique dans tous les pays de l'ancien « bloc de l'Est » : « Longtemps victimes de la suspicion marxiste à l'égard des droits « formels », ils avaient été rajeunis dans les années 1980 par les mouvements dissidents en Europe de l'Est. L'effondrement du système soviétique, au tournant des années 1990, semblait alors ouvrir la voie d'un monde où les consensus nationaux se prolongeraient dans le cadre d'un ordre international fondé sur ces droits¹⁶ ».
- 24 Il existe un consensus chez les théoriciens slovaques depuis les années 1990 qui montre qu'à l'époque totalitaire, la circulation des œuvres d'art était retardée voire bloquée par certains mécanismes qui menaient, au fond, à une sorte d'iconoclasme politiquement gouverné. Cependant, on ne peut davantage se contenter d'esquisser ce problème de la manière implicitement imposée par le discours esthétique récent. Au lieu de le traiter de la façon proposée par tel ou tel discours, nous préférons penser un régime spécifique de formation des critères du jugement esthétique qui soit commun aux deux époques, quoi que nous les considérions comme axiologiquement différentes.
- 25 Afin de trouver une réponse aux questions posées plus haut, nous proposons de saisir la photographie d'art comme l'un des médiateurs visuels engagés dans le contexte d'une médiation culturelle complexe. Sachant que le régime de vision esthétique relève d'un ensemble des conditions spécifiques de naissance, d'institutionnalisation, de médiation et de contrôle des affirmations théoriques, sa finalité consiste à fournir le principe légitime du triage et d'accessibilité aux images destinées au partage public. Les mêmes mécanismes politiques de représentation et de sélection qui facilitent ou bloquent la circulation d'images en société permettent d'articuler la demande de véracité d'une épreuve photographique et les limites de sa visibilité dans son contexte spatio-temporel et culturel.
- 26 Cette *visuabilité* spécifique à une époque – celle du réseau de communication qui articule toutes les images légitimes et les moyens privilégiés de saisie et d'exploration de leur essence – est, en effet, déterminée par deux aspects. D'un côté, elle fait de la pratique culturelle et sociale de la vision l'ensemble de pratiques qui unissent les membres d'une communauté culturelle dans leur activité visuelle. De l'autre, la *visuabilité* compte sur la nécessité de comprendre les messages vus et d'envoyer les siens uniquement dans le contexte de l'ensemble des possibilités offertes par la culture dont nous faisons partie.

- 27 Pour que nous puissions mettre nos expériences visuelles en accord, il faut que chacun soumette ses perceptions physiologiques aux descriptions du monde, qui sont « conventionnalisées » et généralement compréhensibles. La *visualité*, construction politique visuelle qui est introduite entre le sujet et le monde, diffère ainsi de la vision, perception visuelle immédiate. Et c'est justement l'interaction des deux qui devrait fonder tout jugement esthétique en art plastique.
- 28 Le problème des limites de la *visualité* provoque, sans doute, d'autres questions dont les réponses auraient exigé une recherche plus approfondie et plus élaborée. Pour l'instant, nous ne visons qu'à mentionner la possibilité de penser une liaison interne, profonde et essentielle entre le discours de l'esthétique et celui du politique, et nous supposons que toute pensée sur l'art est inséparable des formes contemporaines du penser des représentations. Pour finir, afin de donner une réponse claire à la question de savoir ce qui s'est passé en Slovaquie en 1989, nous invitons à une double méditation : penser, d'une part, le « noyau commun » des deux régimes esthétiques sous forme d'une *visualité* ; considérer, d'autre part, la « re-délimitation » éventuelle de cette *visualité* dont les normes esthétiques fonctionnent comme les limites politiques de la *vision*.

NOTES

1. Collectif, *Za socialisticke umenie*. [Pour l'art socialiste, Bratislava], trad. libre, 1974, p. 200-221.
2. Collectif, *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. [Dictionnaire de l'art plastique mondial et slovaque de la deuxième moitié du 20^e siècle], SCCA, Bratislava, 1999, p. 194, trad. libre.
3. Maria Oriskova, *Dvojhlasne dejiny umenia. L'histoire de l'art à deux voix*, Petrus, Bratislava, 2002, p. 57, trad. libre.
4. Parmi ces documents, il y a aussi des photographies documentaires considérées comme des images d'art, par exemple celles de Jan Budaj, Ivan Hoffmann, Jozef Sedlak, Jozef Orth-Snep, etc.
5. Zora Rusinova, « Od zlyhania utopie k veku simulakra. » « Du ratage de l'utopie à l'âge du simulacre », dans *Dejiny slovenského výtvarného umenia : 20. storočie*. [L'histoire de l'art plastique slovaque : 20^e siècle], Bratislava, SNG, 2000, p. 57, trad. libre.
6. Maria Oriskova, *op. cit.*, p. 60, trad. libre.
7. Maria Oriskova, *ibid.*
8. trad. libre, Aurel Hrabusický et Vaclav Macek., *Slovenska fotografia. 1925 – 2000*. [Photographie slovaque. 1925-2000], SNG, Bratislava, 2001, p. 220, trad. libre.
9. Robin, *Die Fotos des Jahrhunderts*, [les photos du siècle], Köln, Benedikt, Taschen, Köln, 1999.
10. Aurel Hrabusický et Vaclav Macek, *op. cit.*, p. 220, trad. libre.
11. Ludovít Hlaváč, *O fotografickom obraze (a o niektorých otázkach jeho tvorby, estetiky a etiky)* [De l'image photographique (et de certaines questions concernant sa création, son esthétique et son éthique)], Osveta, Martin, 1983.
12. Anna Gregorová, *Fotografická tvorba. Nacrť estetiky a teorie umeleckej fotografie* [Création photographique. Éléments de l'esthétique et de la théorie de la photographie d'art], Osveta, Martin, 1977.
13. Cette tendance critique est remarquable surtout dans les réflexions de l'historien de la photographie Vaclav Macek. Voir Vaclav Macek, *Sucasna slovenska fotografia*. [Photographie

contemporaine slovaque], Bratislava, SKZ MK SR, 1991, ou « Premeny sucasnej fotografie »[« Transformations de la photographie slovaque »] dans *Dejiny slovenskeho vytvarneho umenia : 20. storocie*, [L'histoire de l'art plastique slovaque : 20^e siècle], op. cit.

14. Cette approche critique est caractéristique des réflexions de l'historienne de l'art Maria Oriskova ; voir Maria Oriskova, op. cit.

15. La notion d'« ouverture » des frontières est présente dans le travail de nombreux théoriciens slovaques, publiant à l'époque post-totalitaire. On peut mentionner surtout la publication consacrée aux problèmes de la coexistence des cultures et aux normes politiques appliquées à l'art slovaque à l'époque de la normalisation : *Slovenske vizualne umenie 1970 – 1985*. [L'art visuel slovaque. 1970 – 1985], Bratislava, SNG, 2002.

16. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 154.

RÉSUMÉS

La diffusion de la photographie slovaque a été profondément marquée par la « révolution de velours » de 1989. Avant cela l'art était soumis aux diktats esthétiques imposés par le régime de la « normalisation » d'inspiration soviétique. Une quinzaine d'années après la démocratisation de la Slovaquie, quels nouveaux regards portons-nous sur l'œuvre de photographes muselés par une des pages les plus sombres de l'histoire slovaque ?

The distribution of Slovak photography was profoundly marked by the “velvet underground” of 1989. Before, art was submitted of an aesthetic dictum imposed by the soviet-inspired “normalisation” regime. Some fifteen years after the democratisation of Slovakia, how can we see the works of photographers that were muzzled during one of the darkest pages of Slovak history?

AUTEUR

MICHAELA FISEROVA

Étudiante en DEA Arts des images & art contemporain, Arts plastiques, Paris 8