L'art des deux Allemagne

Art of the two Germanies

Debbie Lewer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1065>

DOI : 10.4000/perspective.1065

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 599-604

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Debbie Lewer, « L'art des deux Allemagne », *Perspective* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 12 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1065> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1065>

L'art des deux Allemagne

Debbie Lewer

– 60/40/20: *Kunst in Leipzig seit 1949*, Karl-Siegbert Rehberg, Hans-Werner Schmidt éd., (cat. expo., Leipzig, Museum der bildenden Künste/Kunsthalle der Sparkasse, 2009-2010), Leipzig, E. A. Seemann, 2009. 383 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-3-86502-236-3 ; 34 €.

– Eckhart GILLEN, *Feindliche Brüder ? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945-1990*, Berlin, Nicolai, 2009. 512 p., 300 fig. en coul. ISBN : 978-3-89479-565-8 ; 39,95 €.

– Claudia MESCH, *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germanys*, Londres/New York, Tauris Academic Studies, 2008. 336 p., 30 fig. ISBN : 978-1-84511-808-2 ; £ 59,50 (67 €).

– Christian SAEHRENDT, *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation: Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR*, (Pallas Athene, 27), Stuttgart, Franz Steiner, 2009. 197 p., 14 fig. en n. et b. ISBN : 978-3-51509-227-2 ; 34 €.

Plus de vingt années se sont écoulées depuis la chute du mur de Berlin en 1989, l'effondrement de la République démocratique d'Allemagne (RDA), puis la réunification du pays, impensable du temps de la guerre froide. Les dernières publications scientifiques consacrées aux dynamiques de l'art dans l'Allemagne divisée ont donc coïncidé avec le vingtième anniversaire de la chute du mur. Si les approches méthodologiques des quatre ouvrages retenus dans cet article diffèrent, il suffit de les comparer pour voir ce qui les réunit : tous s'intéressent aux métissages culturels, à la reconstitution d'une politique stylistique et à la pertinence d'une lecture « pan-germanique ». Tous témoignent d'un problème persistant : comment appréhender de façon satisfaisante l'histoire, les pratiques et la production artistique de part et d'autre de l'ancien rideau de fer ?

Eckhart Gillen est un spécialiste reconnu de l'art allemand de l'après-guerre, un auteur prolifique dont l'érudition a su séduire un lectorat aussi bien allemand qu'international¹. La dernière de ses nombreuses et substantielles publications dans le domaine s'intitule, avec un certain sens de la provocation, *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die Deutsche Kunst 1945-1990*. L'étude entreprise par l'historienne de l'art américaine Claudia Mesch est plus modeste. Son ouvrage,

dont le titre quelque peu énigmatique – *Modern Art at the Berlin Wall* – est explicité par le sous-titre *Demarcating Culture in the Cold War Germanys*, se compose pour l'essentiel de cinq essais répartis en autant de chapitres, consacrés aux différentes formes de l'art allemand de l'après-guerre, y compris la vidéo et la performance. Dirigé par deux grands spécialistes allemands, Karl-Siegbert Rehberg et Hans-Werner Schmidt, le catalogue de la grande exposition *60/40/20: Kunst in Leipzig seit 1949* qui s'est tenue à Leipzig en 2009-2010, est le troisième ouvrage de notre étude. Avec son titre curieux, il fait allusion aux soixante années passées depuis la fondation, en 1949, des deux États, la RDA et la RFA (République fédérale d'Allemagne), aux quarante ans d'existence de la première et, enfin, aux vingt années écoulées depuis sa chute, à laquelle la ville de Leipzig et les manifestations qui s'y sont déroulées ont largement contribué². Enfin, l'enquête très stimulante et parfois provocante menée par l'historien d'art et journaliste Christian Saehrendt sous le titre *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation: Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR* ouvre sur le rôle des arts visuels dans la diplomatie culturelle de la RDA³.

Métissages culturels entre Est et Ouest

L'intérêt porté au métissage culturel entre Est et Ouest durant les années 1945-1990, que celui-ci ait été officiel ou subversif, est le fil rouge qui relie ces quatre publications par ailleurs très différentes. Cela nous emmène plus loin au-delà d'une simple « histoire de la réception » car les points de contact et de conflit, souvent controversés, parfois productifs, entre l'art et la politique, en RDA comme en RFA sont mis au jour. Mesch se penche sur les explorations surréalistes expres-

1. Wolfgang Matheuer, *Der übermütige Sisyphos und die Seinen*, 1976, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden [MESCH, 2008, p. 124].

peintres ouest-allemands à la forme humaine ou au réalisme socialiste – par exemple dans l'œuvre de Jörg Immendorff. Elle va jusqu'à évoquer une « dialectique réciproque du transfuge » à l'œuvre dans les travaux de « certains des peintres les plus importants de la période » (MESCH, 2008, p. 109). La question du portrait du chancelier de la RFA Helmut Schmidt, confié en 1985 à un peintre de Leipzig et toujours accroché à la Chancellerie, est soulevée dans plusieurs des publications évoquées (SAEHRENDT, 2009, p. 111 ; 60/40/20, 2009, p. 157). Dans le catalogue de l'exposition de Leipzig, l'image métaphorique de l'artiste est-allemand en « sauteur de mur » est récurrente. Les bonnes relations entre les milieux artistiques d'Allemagne de l'Est et d'Italie, ainsi que la présence de la RDA à la Biennale de Venise à partir de 1982, font aussi l'objet d'analyses. L'une des parties les plus intéressantes du livre de Saehrendt traite du bon accueil que reçut en France l'art de la RDA : le mouvement des amitiés franco-est allemandes comptait à cette époque quelques 12 000 membres, ce qui en faisait la plus importante organisation de ce type en Europe de l'Ouest (SAEHRENDT, 2009, p. 119). L'ouvrage abonde en éclairages passionnants sur la dynamique des échanges culturels durant la guerre froide. Il montre le dilemme de la RDA devant les succès politico-culturels de ses arts en Europe de l'Ouest, qui relevaient le prestige de l'État, mais étaient également perçus comme des menaces pour la survie du régime mis en place par le Parti socialiste unifié d'Allemagne (SED) et pour la sécurité intérieure (p. 68-69 ; fig. 2).

Les approches de ce type, qui soulignent l'importance des « métissages transfrontaliers » et de leurs ramifications politiques complexes, réorientent sensiblement les travaux scientifiques dans ce domaine, qui mettaient en avant

l'après-guerre »⁵. Son texte effectue de fréquents allers-retours entre pratiques et politiques artistiques à l'Est comme à l'Ouest. Ses quatre parties, chronologiques et thématiques, déclinent autant de questions majeures, à savoir celle de la continuité avec la période précédente ou au contraire d'un « nouveau départ » à la fin de la guerre en 1945 ; des tendances conflictuelles du réalisme et de l'abstraction ; de la confrontation dans l'art des années 1960 avec la réalité du passé et du présent allemands ; et enfin, de ce qu'il nomme l'« adieu aux utopies » (*Abschied von den Utopien*), dans les années 1970 et 1980. Le livre est conçu – ce qui n'est pas anodin – comme un commentaire ou un *addendum* à la récente exposition germano-américaine *Art of Two Germanys: Cold War Cultures*, organisée par Gillen et le commissaire américain Stephanie Barron, qui a attiré les foules en 2009 à Los Angeles, à Nuremberg et à Berlin⁶. Ayant déjà recensé cette exposition et son catalogue ailleurs⁷, je ne me livrerai pas ici à une analyse approfondie, mais je tiens toutefois à signaler que le réexamen souvent sensible de l'art des « deux Allemagne » auquel ils invitent comptera encore dans les années à venir.

Malgré ces évolutions du monde scientifique, l'équilibre délicat que semble atteindre l'histoire de l'art se dérègle en certaines occasions, comme ce fut le cas avec la récente et douteuse exposition (soutenue par le tabloïd *Bild*) intitulée *60 Jahre 60 Werke*, organisée à Berlin en 2009 pour célébrer l'anniversaire de la fondation de la République fédérale. Elle provoqua un tollé, notamment dans les *Länder* de l'Est, en raison de ce qui s'y dit sur l'art de RDA, disqualifié au prétexte qu'il « n'était pas libre » (60/40/20, 2009, p. 196). Le catalogue de Leipzig contient en effet plusieurs critiques très vives au sujet de cette exposition (voir, par exemple, la contribution d'Eduard Beaucamp, p. 256). Les commissaires soulignent le paradoxe entretenu par leurs collègues berlinois, qui pensent apparemment que seul un concept de liberté « constitutionnelle » puisse garantir la production d'un art « libre » (p. 12). On voit à quel point la tension subsiste⁸.

Dans l'ensemble, cependant, ces nouveaux ouvrages sapent efficacement les clichés les mieux ancrés sur l'art de la guerre froide – ceux-là même

2. Erich Honecker préside l'inauguration de la « Stèle de l'amitié internationale », parrainée par le Conseil de la paix de la RDA, au Parc de la Paix à Nagasaki, 30 mai 1981 [SAEHRENDT, 2009, p. 69].

depuis les premières expositions après la réunification les oppositions entre les deux États⁴. Gillen qualifie lui-même son livre sur l'art des deux Allemagne d'« essai sur l'iconographie politique dans l'art de

dont jouait des artistes comme Martin Kippenberger (fig. 3). Ils examinent non seulement les points de contact et les métissages culturels qui en résultent, mais soulignent aussi la diversité de la

production artistique de l'ex-RDA (y compris l'art abstrait, « underground », privé, ou protestataire) et le conformisme qui s'était installé à l'Ouest, particulièrement dans l'abstraction des années 1950. 60/40/20 évoque avec éloquence des individualités artistiques fortes investies sur la scène locale de Leipzig, ainsi que l'importance non pas tant des relations entre l'artiste et l'État, mais entre les artistes eux-mêmes, à une époque où artistes et écoles d'art étaient confrontés à l'idéologie répressive du centralisme (*Zentralismus*), qui travaillait expressément à aplanir les différences régionales. Dans ce contexte, les photographies documentaires présentées dans l'exposition – dont certaines issues de la vie publique et d'autres plus intimes –, tout comme les textes qui révèlent l'importance de Leipzig comme centre artistique extraordinairement créatif, attirent l'attention sur le caractère distinct et idiosyncrasique de la ville (fig. 4). Tout cela contribue à nuancer, d'un point de vue historiographique, non seulement le puissant centralisme qui marque la jeune RDA, mais aussi la conception dominante d'une culture d'État monolithique en Allemagne de l'Est. Dans son livre, Mesch affirme vouloir « contester l'idée reçue d'une séparation étanche entre l'Ouest capitaliste et le Bloc soviétique

communiste »⁹. On pourrait en dire autant des trois autres ouvrages qui font l'objet de cet article.

Guerre froide et stylistique politique

Les travaux des spécialistes que sont Gillen et les commissaires de l'exposition de Leipzig s'inscrivent également dans une autre évolution remarquable des recherches sur la période, qui montrent comment l'art dans les deux Allemagne – aussi bien dans la RFA « libre » qu'en RDA – était assujéti à des doctrines normatives et aux politiques autoritaires du « style » (Rehberg dans 60/40/20, 2009, p. 19). Saehrendt va encore plus loin lorsqu'il parle, pour la République fédérale, du « chauvinisme satisfait de la prospérité » (SAEHRENDT, 2009, p. 9). Mais la fracture est issue de temps plus amers. Pour Gillen, l'essor de l'« abstraction en tant qu'idéologie » dans l'Allemagne de l'Ouest des années 1950 doit être relié au poids de la culpabilité face au passé nazi et au désir des artistes de sortir de l'« ombre du passé » (GILLEN, 2009, p. 119). Dans le catalogue de Leipzig, Karl-Siegbert Rehberg analyse la prédominance en RDA de ce qu'il nomme un « réalisme téléologique » (60/40/20, 2009, p. 20). L'expression souligne le paradoxe inhérent à ce « réalisme » : son objectif, encouragé par l'administration culturelle soviétique, n'était pas de représenter la réalité, mais de donner à voir ce que pouvait être et ce que devait être la vie socialiste.

Gillen et Mesch s'attachent surtout – et à peu près dans les mêmes proportions – aux « deux » Allemagne, dans le contexte global de la guerre froide. Saehrendt porte son regard au-delà des frontières, pour s'intéresser à la réception de l'art est-allemand, non seulement en Allemagne de l'Ouest, mais aussi en France, en Grande-Bretagne, aux États-Unis et dans d'autres pays. Son livre comprend aussi un chapitre consacré à la diplomatie culturelle de la République fédérale jusqu'en 1989 (SAEHRENDT, 2009, p. 47-57). Le plus surprenant à cet égard demeure le catalogue de Leipzig. Malgré leur parti pris résolument local, et peut-être même en raison de ce que les Allemands nomment le « patriotisme local » (*Lokalphotismus*), l'exposition comme le catalogue accordent une importance considérable à la réception internationale – entendons, principalement,

3. Martin Kippenberger, *Zwei proletarische Erfinderinnen auf dem Weg zum Erfinderkongreß*, 1984, Francfort, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie [GILLEN, 2009, p. 450].

4. Planche évoquant l'effervescence du milieu artistique à Leipzig, « capitale de la peinture en RDA » [60/40/20, 2009, p. 29].

à l'Ouest – de l'art produit à Leipzig du temps de la RDA. Cela va de la *Documenta 6* hautement symbolique de 1977, qui fit découvrir au public international et d'Allemagne de l'Ouest les « quatre grands » artistes de la RDA – Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke et Bernhard Heisig –, avec les controverses qui s'en suivirent (fig. 5), jusqu'aux premières expositions à Hambourg dans les années 1970 et 1980¹⁰. Ainsi, les productions des artistes de Leipzig se trouvent délivrées du soupçon d'une manipulation par le SED et peuvent se distinguer d'un art – déprécié s'il en est – fait de commandes d'État (*Auftragskunst*), de ce que le peintre Immendorff, qui vivait et travaillait à Düsseldorf, nommait « les plantes décoratives de la dictature » (SAEHRENDT, 2009, p. 110).

Vers une lecture pan-germanique ?

On discute beaucoup, dans les milieux allemands de l'histoire de l'art, de l'opportunité d'une lecture pan-germanique. Les organisateurs de l'exposition de Leipzig, sceptiques, pensent qu'« une lecture pan-germanique de la peinture d'après-guerre n'est pas à l'ordre du jour, même vingt ans après la chute du mur »¹¹. Saeherndt penche pour une différenciation attentive. Il s'alarme d'une tendance à « englober rétrospectivement l'art de la RDA dans une histoire de l'art pan-germanique de l'après-guerre, ce qui aurait pour conséquence de le réduire à une présence marginale [...], d'en faire un phénomène temporaire et régional »¹².

En ce qui concerne la recherche internationale, et plus particulièrement anglo-américaine, un autre problème apparaît, celui d'une lecture surdéterminée par les superstars masculines de

l'art allemand, à savoir, pour l'Ouest, Gerhard Richter, Jörg Immendorff, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Joseph Beuys, Sigmar Polke et A. R. Penck¹³ et, pour l'Est, les « quatre grands » de la *Documenta 6* cités plus haut. Hormis la criante absence de femmes dans ce panthéon, l'intérêt trop exclusif que le public international et le marché portent à ces artistes a malheureusement pour effet de réduire à une poignée d'individus la riche histoire de cette période complexe.

Nous disposons aujourd'hui du recul historique suffisant pour considérer la guerre froide avec une certaine distance. Mais en Allemagne, la distance critique est une autre affaire¹⁴. Pour des raisons compréhensibles, les histoires de l'art produites de part et d'autre de la ligne de fracture entre Est et Ouest demeurent pour beaucoup animées par un profond désir d'expiation des tensions résiduelles laissées par quarante ans de luttes fraternelles – comme le rappelle le titre de l'ouvrage signé par Gillen, *Feindliche Brüder*. Ce champ particulier de l'histoire de l'art n'en devient que plus passionnant. En ces circonstances, la question déjà difficile des relations entre l'art et la politique, que les spécialistes de la période ne peuvent contourner, devient encore plus complexe.

Malgré leurs différences, les publications retenues ici travaillent toutes à une compréhension plus complète et équilibrée de cette période. En tant que telles, elles représentent un progrès par rapport à la situation de la fin des années 1990, que Hans Belting décrivait avec finesse :

« Nous n'aimons pas voir le double visage de l'art allemand, car rien ne représente mieux notre double histoire que cet héritage et ses deux parts inégales, trop hâtivement réduites à l'opposition entre un art que le marché libère et un autre que l'État asservit. Pour beaucoup de gens, qui préféreraient clore ce chapitre de la biographie nationale, après que la soi-disant République démocratique s'est elle-même dissoute, le sujet est *a priori* rebutant »¹⁵. Les textes de ces auteurs qui, adultes, ont connu la RDA ou qui, à l'instar de Schneede, ont contribué à montrer en République fédérale des œuvres de la RDA, transmettent un vécu et ont un vrai pouvoir de conviction. Cependant, même si l'art du

5. Action à la Kunsthalle Fridericianum (Cassel) devant deux œuvres de Willi Sitte, en protestation contre la participation allemande à la *Documenta 6* [60/40/20, 2009, p. 189].

temps de la RDA quitte peu à peu les réserves des musées pour les salles d'exposition, nous devons nous demander ce que deviendra la recherche dans ce domaine lorsque la génération qui a vécu cette époque aura disparu¹⁶.

1. Voir, par exemple, *Deutschlandbilder: Kunst aus einem geteilten Land*, Eckhart Gillen éd., (cat. expo., Berlin, Martin-Gropius-Bau, 1997-1998), Cologne, 1997, ou Eckhart Gillen, *Das Kunstkombinat DDR: Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, Cologne, 2005.

2. Dans l'introduction du catalogue, on verra que le nombre « 40 » renvoie également à l'autodestruction du socialisme d'État à partir de l'écrasement du printemps de Prague, et que le nombre « 20 » n'est pas sans rapport avec l'art actuel. Voir Hans-Werner Schmidt et Karl-Siegbert Rehberg, « Zur Einführung », dans *60/40/20*, 2009, p. 12.

3. Pour ceux qui ne lisent pas l'allemand mais l'anglais, l'ouvrage comporte, en appendice, un résumé de vingt-deux pages des principaux chapitres. Voir également Christian Saehrendt, *Die Kunst der « Brücke » zwischen Staatskunst und Verfemung: Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im « Dritten Reich » und im Kalten Krieg*, Stuttgart, 2005, et ses analyses sur l'utilisation politique de l'expressionnisme durant la guerre froide.

4. Voir, par exemple, *Aufstieg und Fall der Moderne*, Rolf Bother, Thomas Föhle éd., (cat. expo., Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, 1999), Weimar, 1999.

5. « Essay zur politischen Ikonografie der Nachkriegskunst » (GILLEN, 2009, p. 8).

6. *Art of Two Germanys: Cold War Cultures*, Stephanie Barron, Sabine Eckmann éd., (cat. expo., Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art/Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum/Berlin, Deutsche Historisches Museum, 2009-2010), Los Angeles/New York, 2009. Le titre allemand était légèrement différent : *Kunst und Kalter Krieg: Deutsche Positionen 1945 bis 1989*, Cologne, 2009.

7. Debbie Lewer, « After Fascism: Two Views of Two Germanys », dans *Oxford Art Journal*, 32/3, 2009, p. 466-471.

8. Voir, par exemple, « Auf die Fresse » (entretien avec Arno Rink), dans *Der Spiegel*, 11 mai 2009, p. 146.

9. « ... contests the perception that an absolute cultural separation existed between the capitalist West and the communist Soviet Bloc » (MESCH, 2008, p. 20).

10. Voir les contributions suivantes dans *60/40/20*, 2009 : Kathleen Schröter, « 'DDR-Stars' in Kassel. Der offizielle Beitrag der DDR auf der 'Documenta 6' », p. 188-191, et Uwe M. Schneede, « Der Blick aus dem Westen, damals », p. 192-196.

11. « Ein gesamtdeutscher Kanon der Nachkriegsmalerei ist auch 20 Jahre nach dem Fall der Mauer nicht in Sicht » (*60/40/20*, 2009, p. 10).

12. « ... die Tendenz [...] die Kunst der DDR rückwirkend in eine gesamtdeutsche Kunstgeschichte der Nachkriegszeit einzubetten und damit zu einer Randerscheinung abzuwerten. [...] wie eine vorübergehende, regionale Erscheinung » (SAERENDT, 2009, p. 154).

13. Richter, Baselitz, Polke et Penck ont tous quitté la RDA pour la RFA.

14. Eduard Beaucamp, qui signa dans le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (RFA) de nombreux articles favorables aux artistes de RDA, trace les contours des tensions entre l'Est et l'Ouest, s'attachant notamment à la résurgence de la « vieille controverse » ; voir « Der deutsch-deutsche Kunststreit – 20 Jahre nach dem Fall der Mauer », dans *60/40/20*, 2009, p. 256-261.

15. « Wir schauen nicht gerne in das Doppelgesicht deutscher Kunst, weil nichts so drastisch unsere doppelte Geschichte seit dem Krieg repräsentiert wie dieses ungleiche Doppelerbe, das wir so rasch auf den Gegensatz von freier Marktkunst und unfreier Staatskunst reduzierten. Für viele ist das Thema schon deswegen ungenießbar, weil sie am liebsten diesen Teil der nationalen Biographie auslöschen möchten, nachdem sich der sogenannte Staat der DDR selber abgeschafft hat » (Hans Belting, *Identität im Zweifel: Ansichten der deutschen Kunst*, Cologne, 1999, p. 23.)

16. D'après mes collègues allemands, la vague de thèses portant sur l'art en RDA qui a marqué les années 1995-2005 s'est atténuée ces dernières années.

Debbie Lewer, University of Glasgow
Deborah.Lewer@glasgow.ac.uk