

L'art en RDA entre contrôle et recherche de l'autonomie

DOSSIER

Les arts plastiques en RDA

Un dossier ** dirigé par Jean MORTIER

pour Jacques POUMET

Le présent dossier sur les « arts plastiques en RDA » est pour une large part le résultat d'une journée d'études organisée à l'Université de Lyon 2 en juin 2010. Les interventions faites à cette occasion avaient trait pour l'essentiel à l'art pictural (production et réception). Quelques biographies d'artistes-peintres, une interview d'une photographe de réputation internationale sont venues compléter et enrichir l'ensemble. Cette journée lyonnaise était organisée en l'honneur de notre collègue Jacques Poumet qui, durant de longues années, n'a pas ménagé ses efforts pour que des manifestations scientifiques traitant de l'histoire, de la société et de la culture de l'ancienne RDA soient un des axes majeurs du centre de recherches dont il fut, à l'université de Lyon 2, longtemps le directeur. Ce dossier consacré à un volet de la culture est-allemande trop méconnu des Français, mais auquel Jacques Poumet, en amateur d'art avisé, a toujours porté le plus vif intérêt, lui est également dédié.

Au printemps 1990, médias et critiques littéraires d'Allemagne de l'Ouest se déchaînent contre Christa Wolf, après qu'elle a fait paraître un court récit qui relate la journée d'un écrivain surveillé par la Sécurité d'État, la *Staatssicherheit*. Écrit par elle dix ans plus tôt et de surcroît remanié, ce texte a alors perdu l'essentiel de la portée politique qu'il aurait eu à coup sûr du temps de la RDA : les Allemands de l'Est ayant voté massivement pour le rattachement à la RFA, l'État est-allemand avait de facto disparu. C'est le début de ce qu'on appelle le *Deutsch-deutscher Literaturstreit* (la querelle littéraire germano-allemande). Christa Wolf prête en effet le flanc à un règlement de comptes politico-littéraire dont l'ensemble des intellectuels et écrivains est-allemands vont être la cible. Mais ce sont surtout les figures majeures de la littérature est-allemande qui subissent le tir croisé de la critique ouest-allemande, accusées d'avoir pactisé avec le régime défunt et de s'être aveuglées sur sa véritable nature. Cette condamnation politico-morale rejaille sur l'ensemble de leur œuvre à laquelle est déniée, du même coup, toute qualité esthétique. Deux ans plus tard, c'est au tour des artistes plasticiens de subir le même sort. Alors que, dans le domaine littéraire, les passions retombent assez vite, les controverses autour du

* J. Mortier. Maître de conférences honoraire. Université de Paris 8.

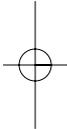
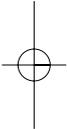
** Un certain nombre de reproductions publiées dans ce dossier et d'autres peuvent être consultées sur le site de la Bibliothèque universitaire de l'Université Paris 8 - Saint Denis (arts plastiques : <<http://www.bu.univ-paris8.fr>>



rôle des plasticiens les plus en vue du temps de la RDA et de leur place dans l'Allemagne d'aujourd'hui, – controverses auxquelles le peintre Baselitz donne en 1991 le coup d'envoi dans la revue *art* – allaient durer vingt ans et ne semblent pas encore entièrement éteintes aujourd'hui. En effet, alors que peu à peu les stigmates de corruption morale et artistique paraissent vouloir s'effacer, grâce notamment aux efforts d'un certain nombre de critiques ou amateurs d'art ouest-allemands, des voix s'élèvent encore pour protester tantôt contre les limites de cette réhabilitation, tantôt contre l'oubli dans lequel la scène artistique alternative, victime de discriminations sous le régime passé, menace à nouveau de s'enfoncer.

Comment expliquer que la polémique autour des arts plastiques ait perduré à tel point, bien plus longtemps que celle autour du livre et à coup sûr bien davantage que celle autour du film ? Est-ce dû au pouvoir que « *les images exercent sur les gens, car toujours présentes dans l'espace public* » comme croit pouvoir l'affirmer l'historien de l'art Peter Arlt ? Est-ce dû aux positions de pouvoir que certains de ces artistes, notamment les « réalistes » de l'École dite de Leipzig, Bernhard Heisig, Werner Tübke, Wolfgang Mattheuer et surtout Willi Sitte de Halle ont occupées à partir de l'accession au pouvoir d'E. Honecker ? N'était-ce pas aussi qu'ils étaient une cible toute désignée pour discréditer à jamais le régime passé ? N'avaient-ils pas en effet été, à la différence des écrivains, dont les autorités se méfiaient, pour ainsi dire élevés au rang d'artistes « représentatifs » ? N'avaient-ils pas, du fait de la cote dont leurs œuvres jouissaient à l'exportation, contribué, par ricochet, à valoriser l'image de la RDA. On oubliait alors aisément que ces artistes « officiels » n'avaient pas été, loin de là, au départ les favoris de cet État, qu'ils avaient dû faire face aux accusations de « formalisme » et de « cosmopolitisme » et n'avaient été élus à des postes de responsabilité que tardivement et souvent contre l'avis des « fonctionnaires » du parti au sein de l'Union des artistes ¹. Mais ils apparaissaient désormais comme l'ultime incarnation de ce régime dont il fallait à tout prix effacer les dernières traces. La virulence de leurs principaux détracteurs, qui, en ce qui concerne Baselitz et Penck, peut s'expliquer par des raisons personnelles (ni l'un ni l'autre n'ont pu faire carrière en RDA d'où ils sont originaires), ne reflète-t-elle pas de façon plus générale la crainte d'une partie du marché de l'art occidental de la concurrence que ces artistes figuratifs et réalistes qui ont la tare majeure d'avoir fait école, représenteraient ? Eduard Beaucamp qui fut durant de longues années le critique d'art de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* en émet parfois l'hypothèse. La relégation de ces œuvres dans les réserves des principaux musées au profit, parfois exclusif, de productions occidentales, pourrait laisser effectivement penser que des mécanismes, étrangers à la valeur artistique, interviennent ici ou là de façon insidieuse.

À peine le mur était-il tombé, que les artistes de l'Est ont été soumis à une véritable évaluation ou plus exactement départagés selon un critère simple, sinon simpliste : d'un côté les *Staatskünstler*, les artistes « officiels », de l'autre les dissidents passés à l'Ouest et les « inofficiels », les contestataires de l'intérieur. Ce sont du reste ces derniers, victimes souvent d'ostracisme du temps de la RDA quand ils ne l'avaient pas été, pour certains, de la Stasi, qui ont sonné la charge contre les premiers, entraînant dans leur sillage la plupart des critiques et des médias de l'Ouest. L'opération prétendument purificatrice atteignait du même coup les

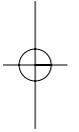
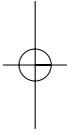




« Stillen », les « discrets », ceux qui étaient restés en marge des circuits officiels, n'avaient ambitionné aucun titre ni occupé aucun poste de responsabilité et que ni leur attitude, ni leur esthétique n'exposaient, en principe, à l'accusation de servilité à l'égard du pouvoir. Mais comme tous les autres, ils étaient voués, eux aussi, à finir dans les poubelles de l'histoire artistique. On verra, en lisant la contribution de Kathleen Krenzlin qu'il existait à Berlin (mais ailleurs aussi) des artistes qui, de fait, ne peuvent être rangés ni dans la catégorie des « officiels » ni dans celle des opposants, et qui, adossés à la modernité classique (Marie-Lys Singaravélou) ont œuvré en marge de la doctrine du « réalisme socialiste », pourtant déjà bien vidée de son sens dans les années soixante-dix/quatre-vingt.

Eduard Beaucamp, qui dès 1968 a rendu visite à Bernhard Heisig et Werner Tübke dans leurs ateliers de Leipzig, s'est depuis lors constamment battu dans les colonnes de son journal pour qu'on attribue à la grande peinture figurative de RDA, représentée avant tout par ce qu'il est convenu d'appeler familièrement – par toujours de façon bienveillante – la « bande des quatre » (Heisig, Mattheuer, Tübke, Sitte) la place qui lui revient dans l'histoire de l'art et n'a cessé de plaider en faveur d'une évaluation objective, c'est-à-dire fondée sur des critères esthétiques et non moraux ou politiques, de la production artistique est-allemande. On retrouve dans l'article qu'il signe ici la vigueur de ton dont il ne s'est jamais départi depuis que la querelle des images a éclaté.

En 2009, cette querelle des images – à laquelle néanmoins un certain nombre (limité) de personnalités importantes d'Allemagne de l'Ouest ne prêtèrent pas leur voix – a connu ce qu'on a cru être un ultime soubresaut avec l'exposition au Musée historique allemand (DHM) de Berlin *60 Jahre 60 Werke* (60 ans 60 œuvres) destinée à commémorer les 60 ans de la Loi fondamentale. Une nouvelle fois, de hauts responsables politiques de République fédérale trouvaient là l'occasion, en dévalorisant toute la production artistique de l'ancienne RDA, de tenter d'effacer des mémoires ce qui pouvait subsister de l'ancien régime. Angela Merkel, la chancelière, justifiait l'absence totale, dans cette exposition, des artistes est-allemands, par le fait qu'il ne pouvait y avoir eu d'art libre dans un État de non-liberté et Wolfgang Schäuble, le ministre des Finances enfonçait le clou en affirmant que dans le socialisme, la liberté artistique s'était résumée à une chose : servir le SED et l'ordre social qu'il régissait. Invité à participer à l'organisation de cette manifestation, l'écrivain Christoph Hein élèvera alors, dans une lettre ouverte à l'intention du gouvernement fédéral, une protestation solennelle contre ce jugement péremptoire et aveugle : *« Sous une dictature beaucoup de choses sont interdites, beaucoup de choses ne sont pas possibles, les responsables de l'exposition ont raison sur ce point. Mais ils semblent ne pas entendre grand'chose à l'art et même n'y rien comprendre. L'art est une plante fort singulière qui donne sur un sol ingrat ses fruits et ses fleurs les plus étonnantes et les plus admirables. Les responsables ignorent sans doute tout des derniers quatre mille ans. Si on voulait suivre leur verdict pour juger l'art et ne conserver que ce qui correspond à leurs critères, il faudrait se débarrasser de 95 % des œuvres produites au cours des derniers millénaires. Les artistes de RDA étaient certes tenus de suivre les préceptes officiels, mais ils pouvaient aussi s'y opposer ; c'est ce qu'ont fait nombre d'entre eux, les vrais artistes ; mais cela avait un prix que certains de mes plus merveilleux collègues et amis ont payé cher. »*

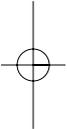
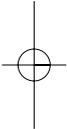




Après la grande rétrospective Heisig qui avait eu lieu en 2005 sous le titre *Wut der Bilder* (la rage des images) au musée des Beaux-Arts de Leipzig puis à Berlin au Gropius-Bau, à l'occasion du 80^e anniversaire du peintre, et que le chancelier Gerhard Schröder en personne, grand admirateur de l'artiste, avait inauguré, Carola Haehnel estimait pouvoir écrire dans *Allemagne d'Aujourd'hui* : « Selon G. Schröder, Heisig représente non seulement l'art de la RDA, mais il est également un des artistes allemands les plus importants du 20^e siècle. Avec ce plaidoyer pour le respect des artistes de la RDA, un nouveau discours se dessine qui marque un tournant dans l'appréciation de l'héritage culturel de la RDA »². De fait, si cette réception des artistes est-allemands se heurte encore à bien des réticences et si on continue à faire peser tout le poids du passé sur quelques-uns, il semblerait néanmoins que se dessine ça et là à une remise en perspective salutaire. C'est aussi qu'il existe à l'Est un besoin de réappropriation du patrimoine identitaire et culturel. Depuis le 9 novembre 2010, la grande fresque de 25m sur 7 en métal émaillé de Willi Neubert, *Der internationale Charakter der Offensive des Marxismus-Leninismus*, qui après 1990 ne figurait plus au fronton du Centre de congrès de Suhl est exposée aujourd'hui, bien en vue (mais sans son titre d'origine), en face de la gare de Thale, où l'artiste, aujourd'hui âgé de plus de 90 ans, vit le jour. L'initiative est venue du maire chrétien-démocrate de la ville. Même le plus décrié des artistes de l'Est, Willi Sitte, dont l'Union artistique de Coburg faisait dès 2002 « l'un des artistes européens les plus importants du 20^e siècle », et à qui une historienne de l'art ouest-allemande, Gisela Schirmer (Osnabrück), saura rendre justice un an plus tard dans une volumineuse biographie, trouve aujourd'hui une avocate résolue en la personne de Dagmar Szabados, maire SPD de Halle. Dans plusieurs musées, on a commencé à refaire une place à ces œuvres qui hier offusquaient le regard et que presque partout les nouveaux directeurs venus de l'Ouest avaient, en toute hâte, fait disparaître dans les réserves. Cela ne semble pourtant pas être du goût de tous. Au début de l'année, à l'issue d'une visite au musée de la cathédrale à Würzburg, Gerhard Richter réclama « la mise hors circuit de tous ces allemands de l'Est ». Quant à Markus Lüpertz, il se vit interdire par son agent artistique un accrochage dans le parlement de Berlin en même temps que Bernhard Heisig. Eduard Beaucamp, de qui émane cette information, m'écrivit alors : « Je commence à ressentir un profond mépris pour ces artistes officiels de l'Ouest »³.

Alors que la polémique faisait rage, quelques responsables politiques éminents de l'Ouest eurent pourtant recours, pour dresser leur portrait, au service de certains de ces peintres. Dès 1986, c'est à Heisig – dont on contesta plus qu'à tout autre la place dans l'espace public – que Helmut Schmidt avait confié ce soin pour la galerie de portraits de la chancellerie. En 1999, le chancelier Schröder chargea le post-expressionniste Max Uhlig de cette tâche, le président Roman Herzog fit appel pour ce travail à Sighard Gille et le ministre des Affaires étrangères Hans-Dieter Genscher à Uwe Pfeiffer. Quant à Helmut Kohl, il prit soin de se faire immortaliser deux fois, une fois par le Leipzigois Albrecht Gehse et l'autre par le berlinois Lutz Friedel. Personne ne songea à confier cette tâche à Baselitz qui aurait pourtant fait, au sens propre du terme, une œuvre renversante !⁴

En France, toute cette effervescence n'a rencontré quasiment aucun écho. Sans doute parce que, contrairement à la littérature, l'intérêt pour l'art est-allemand y a



toujours été extrêmement limité. Si la grande presse s'est fait l'écho du *Literaturstreit*, c'est bien sûr et d'abord à cause du nom de Christa Wolf qui depuis longtemps jouissait chez nous d'un très grand prestige littéraire. Mais cette même presse est restée sourde à la querelle purement allemande autour de l'art de l'Est ; elle n'a guère donné lieu qu'à un article dans *Libération* concernant le cas Heisig et l'accrochage d'une de ses œuvres dans le nouveau Reichstag, un autre dans *Perform Arts* à cette même occasion et un article d'Alexander Kostka dans *Allemagne d'aujourd'hui* à l'occasion de l'exposition scandaleuse de Weimar en 1999 où l'art de RDA était mis sur le même pied que l'art nazi⁵. Si déjà à Berlin-Ouest on ignorait tout de Ernst Schroeder et de l'École de Berlin, comme l'écrivait en 1998 Eckhart Gillen dans la *Berliner Zeitung*, rien d'étonnant à ce qu'en France les noms d'artistes de ladite école, Robert Rehfeldt, Harald Metzkes, Hans Vent, Dieter Goltzsche, Lothar Böhme, n'aient été connus que d'un tout petit nombre d'amateurs. Mais plus généralement que savait-on des artistes-phares, tels que les quatre évoqués plus haut, que savait-on de Wolfgang Peuker, de Sighart Gille, de Arno Rink, appartenant peu ou prou à la même école, de femmes-peintres telles que Christa Böhme, Angela Hampel, Cornelia Schleime, Nuria Quevedo, et aussi d'« informels » ou d'« abstraits » comme Willi Wolf, Hermann Glöckner, Edmund Kesting, pour ne citer que quelques noms parmi les très nombreux artistes ayant travaillé sur le sol est-allemand durant les quarante ans existence de cet État.

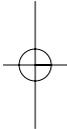
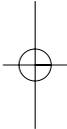
Les raisons de cette ignorance ? L'art est-allemand a-t-il été, comme ce fut longtemps le cas aux États-Unis par exemple, occulté par des artistes venus de l'Est mais vivant à l'Ouest et dont la valeur artistique (et commerciale) était internationalement reconnue : Georg Baselitz (Hans-Georg Kern), A.R. Penck (Ralf Winkler) ou Gerhard Richter ? Cela tient-il au fait que de la peinture est-allemande on n'avait le plus souvent que l'image d'un art purement illustratif et inféodé au régime ? Cela tient-il aussi au fait que, pour ce qu'on pouvait en connaître, c'est-à-dire essentiellement peut-être la peinture réaliste figurative de quelques peintres leipzigois, celle-ci paraissait très « allemande et même plus allemande qu'à l'Ouest » comme le déclara Günter Grass en 1982 dans le catalogue *Zeitvergleich* ? Sans doute la réception en France d'une certaine peinture allemande, dans la lignée de l'expressionnisme, n'a-t-elle pas toujours été aisée, tant à cause des thèmes abordés que du traitement de la couleur. Revenant sur l'accueil que la première rétrospective Beckmann reçut à Paris en septembre 1968, Elisabeth Lebovici écrit dans *Libération*, à l'occasion de la seconde qui se tint en 2003 au Grand Palais : « La première rétrospective posthume de Max Beckmann (1884-1950) à Paris avait été plutôt mal reçue. Trop 'boche' pour une France encore et toujours dans l'ignorance de l'histoire des arts de l'autre côté du Rhin, irrémédiablement taxés d'expressionnistes »⁶. Les occasions pour les amateurs français d'avoir un aperçu de ce qui se faisait de l'autre côté du mur furent rares depuis l'exposition en 1981 au musée d'Art moderne, les quelques accrochages au centre culturel de RDA et la manifestation à La Villette en 1990 qui ne retint guère l'attention : hors de leur contexte, les installations et performances perdaient beaucoup de leur sens, semblaient un peu du déjà-vu, un rattrapage tardif de ce qui se faisait à l'Ouest des années auparavant.



Il importe ici de souligner le mérite de quelques galeristes qui, selon leurs goûts et leurs affinités, auront su ne pas réduire l'art est-allemand à « *un art officiel, très figuratif, exaltant les valeurs communistes* » (Wikipedia) et reconnu la valeur de nombreux créateurs : la galerie Claude Bernard à Paris qui exposa à deux reprises, en 1986 et 1995, quelques œuvres (peintures et dessins) de Werner Tübke, ce « *maniériste extravagant* » (Eduard Beaucamp), la galerie MLS de Bordeaux, qui privilégie les artistes indépendants de l'ex-RDA, c'est à dire pour l'essentiel des artistes de « *l'École de Berlin* » : Hans Vent, Lothar Böhme, Konrad Knebel, Margot Springer, Dieter Goltzsche et très récemment encore, des élèves de ce dernier, Martin Enderlein et Michael Bartsch, enfin la galerie Alain Blondel à Paris, qui en liaison avec la galerie Schwind de Francfort a exposé en 2010 trois peintres de « *l'École de Leipzig* » : Arno Rink, Ulrich Hachulla et Michael Triegel.

Art « officiel », art de commande

L'art tenait, dans la politique culturelle de RDA, une place importante : la quantité d'œuvres produites (peintures, fresques murales, sculptures), dans ce que certains appelleront le *Kunstkombinat DDR* en est la preuve, non moins que le nombre de ceux qui, inscrits au à l'Union des artistes (VBK), bénéficièrent, au moins de façon minimale (couverture sociale) des avantages liés à ce statut : plus de 7000. Ceux-ci, à qui était attribué le pouvoir, de façon excessive et même abusive, la capacité de faire évoluer les mentalités et contribuer ainsi directement à la transformation de la société, étaient appelés à servir la société et l'État. Ce qui signifiait, en matière esthétique : être en harmonie avec le mouvement social, l'accompagner, œuvrer de façon pédagogique et « *partisane* » pour le progrès. L'œuvre produite devait donc être proche de la réalité concrète et de la vie (*lebensnah*) et être compréhensible du plus grand nombre, parler au peuple (*volksverbunden*), c'est-à-dire, plus prosaïquement souvent, illustrer la politique du parti au pouvoir. Telle était du moins la doctrine officielle à laquelle, dans les années cinquante et soixante surtout, mais encore après, se plièrent, par conviction ou par opportunisme, de très nombreux artistes. Le « *sponsoring* » socialiste fut, dans ces années-là, un moyen relativement efficace pour mettre au pas les artistes et leur imposer, au nom du réalisme socialiste, des *Produktionsbilder* n'ayant qu'un rapport idéal avec la réalité vécue par l'ouvrier dans son usine ou sur son chantier ou des peintures de nature carrément politiques. Parmi les très nombreuses peintures de ce genre, on peut citer : *Arbeiterbildnis* (portrait d'ouvrier) de Conrad Felixmüller (1951), *Aufbau der Stalinallee* (construction de l'allée Staline) de Heinz Löffler (1953), *Thälmann im Hamburger Aufstand* (Thälmann lors du soulèvement de Hambourg), une croûte de Werner Colberg (1954), *Kampf der Thälmannbrigade in Spanien* (la brigade Thälmann pendant la guerre d'Espagne) de Willi Sitte (1954-58), *Waffenbrüderschaft* (amitiés entre forces armées) de Paul Michaelis (1972) et du même, *Lebensfreude* (joie de vivre), une commande du syndicat FDGB (1977), ou encore *Stahlwerker* (métallos) de Willi Neubert (1961), un tableau dont la qualité formelle ne laisse pourtant pas indifférent. Autant d'œuvres dont on peut trouver sur certains sites internet une reproduction ⁷. Même s'il a effacé cette œuvre de sa mémoire, Gerhard Richter a lui aussi, comme nous le rappelle Eckhart Gillen dans son texte, sacrifié au genre. Mais comme bien d'autres artistes à la fin des années cinquante, qui ne supportaient plus cette sujétion et ces contraintes, il choisit de s'exiler.



C'est aussi qu'en l'absence d'un marché privé de l'art les artistes étaient très largement tributaires des commandes et des exigences de ces commanditaires. Ce système, extrêmement étendu pendant toute l'existence de la RDA, a donné naissance à un nombre considérable de productions – bonnes, médiocres ou carrément mauvaises – qui se trouvent aujourd'hui rassemblées, à 80 km au sud-est de Berlin, dans le *Kunstarchiv Burg Beeskow*⁸. On trouve là quelque 23 000 pièces destinées à la décoration de lieux publics (peintures, gravures, dessins, sculptures, mais aussi photographies, médailles, artisanat, art textile). Qui étaient ces commanditaires ? Les partis (la CDU possédait à elle seule 3663 pièces), les collectivités locales, les musées, les organisations dites de masse, le *Kulturbund*, le syndicat, l'armée et aussi les entreprises. La volonté du politique était aussi d'encourager la pratique amateur de l'art – doublée parfois d'un partenariat avec les artistes professionnels – qui visait, comme l'analyse Jérôme Bazin dans sa contribution, non pas seulement à rapprocher les milieux sociaux, à enraciner l'artiste dans la réalité sociale, mais à faire en sorte que le peuple travailleur s'empare de ce « bastion des élites », l'un des foyers, aux yeux des dirigeants, de la reproduction sociale. La Wismut AG a sans doute été celle qui a joué le plus grand rôle de « mécène » en la matière. L'impressionnante collection d'œuvres qu'elle s'est ainsi constituée – 4137 pièces de 450 artistes – est, selon Karl-Siegbert Rehberg, sociologue de l'art de Dresde, d'une inestimable valeur, à la fois documentaire et artistique : on y trouve aussi des travaux de Willi Sitte, de Bernhard Heisig et de Werner Tübke. K-S. Rehberg a bon espoir que ces œuvres, aujourd'hui propriété de la Wismut GmbH, sortent prochainement des réserves et soient accessibles au public.

Dès les années soixante-dix, ce système de commande publique commence à accuser des signes de faiblesse. Lorsque en 1977 Hans-Hendrik Grimmling réalise pour le VEB Leichtmetallwerk Rackwitz le cycle *Die Freuden der Fröhlichen* (tout le monde s'amuse. On est gai), l'ensemble est relégué aussitôt dans les réserves au lieu d'être accroché, comme cela était prévu, dans la cantine de l'entreprise. L'œuvre est jugée trop peu optimiste, on reproche au peintre, outre ses figures cubistes d'influence occidentale, son « indifférence », c'est-à-dire l'absence d'un engagement politique explicite. Lorsque Dorit Bearach, répondant dans les années quatre-vingt à une commande de la municipalité de Koepenick, représente les ouvrières d'une laverie collective dans la réalité de leur dur labeur quotidien, ces mêmes ouvrières se reconnaissent parfaitement dans le tableau, mais l'œuvre, pour laquelle l'artiste a été normalement rémunérée, est aussitôt remise dans les caves. Grimmling estime rétrospectivement que le but ultime de ces commandes était de servir d'exutoire.

À la fin des années quatre-vingt, le système est à bout de souffle. En 1988 l'aciérie Maxhütte de Unterwellenborn appelle les artistes à concourir autour du thème « *Max braucht Kunst* » (Max a besoin de l'art). Il s'agit de glorifier le travail des brigades. Trente candidats doivent être retenus au terme de la présélection. Mais le jury ayant reçu en tout et pour tout trente projets se voit du même coup contraint de retenir le tableau d'Eberhard Heiland, *Die Aura der Schmelzer* (l'aura des fondeurs) qui offre une image burlesque du monde ouvrier et tourne en dérision l'imagerie socialiste du travail.



« Officiels » et « inofficiels »

Les artistes est-allemands se sont-ils laissés instrumentaliser, comme on ne s'est pas fait faute de le dire après 1989, en visant d'abord les plus grands d'entre eux. La réponse à cette question est loin d'être simple ; car nombre d'artistes, même lorsqu'ils s'inscrivirent dans la ligne tracée par le parti, furent assurément aussi des artistes sincèrement engagés, soucieux de traduire picturalement cet engagement. Rescapé des camps, Hans Grundig ne saurait à coup sûr tomber sous le coup de cette accusation lorsqu'il peint les horreurs de la guerre ou accomplit, tout comme Wilhelm Lachnit dans son tableau *Tod in Dresden*, un travail de deuil.

Comme tant d'autres, Willi Neubert partagea après 1945 l'utopie socialiste d'un monde de justice et de paix. Ses peintures en portent témoignage. Pour autant il continua d'affirmer l'autonomie de l'artiste : des œuvres comme *Schachspieler* (1954) et *Abstich im Stahlwerk* (1972) prouvent un refus de l'application étroite et dogmatique de la doctrine esthétique en vigueur. Le sculpteur Fritz Cremer en appelait toujours à la *Verantwortung* (responsabilité). Il entendait par là : responsabilité de l'artiste face à son œuvre et refus de s'en voir dicter la forme par quelque fonctionnaire du parti que ce soit ; mais aussi responsabilité face à l'histoire, ce qui impliquait une sorte de pédagogie artistique dans la lutte contre le fascisme, l'exploitation et la guerre. Quant à Willi Sitte, il sera dans sa vie comme dans son œuvre un homme sans cesse engagé et militant : il déserte en 1944 et rallie les partisans italiens ; convaincu de la mission révolutionnaire de la classe ouvrière, il se met au service de la nouvelle société. Si celle-ci le paie un moment fort mal en retour, il ne cesse malgré tout de plaider pour une « peinture au service d'une cause » comme ce sera le cas par exemple avec ce grand tableau peint en 1960 (et aujourd'hui disparu) sur le massacre de Lidice commis par les SS ou son puissant triptyque *Höllenstein in Vietnam* (bombardement américain au Vietnam) de 1966/67 qui, soustrait aux regards du public après la *Wende*, ne réapparaîtra qu'en mars 2007 lors d'une exposition Sitte à Merseburg. Dans ses sculptures, Theo Balden témoigne lui aussi de ses convictions politiques : citons, à titre d'exemples *Vietnamesischer Freiheitskämpfer* (1957), *Karl Liebknecht* (1969) ou *Hommage – Victor Jara* (1974). Joachim John fait lui aussi partie de ces nombreux artistes dont l'engagement est sincère et constamment affirmé. En 1987 son cycle de gravures *Amerika latina* se veut un commentaire de l'invasion de l'armée américaine à l'île de la Grenade.

Être « réaliste », participer, par le moyen de l'art, au mouvement social, autant d'exigences qui n'étaient pas sans comporter de risques. De plus en plus d'artistes prirent en effet au sérieux, c'est à dire au pied de la lettre, les mots d'ordre officiels : que leurs œuvres répondent aux besoins du peuple, qu'elles représentent la « vérité de notre vie ». Revenant sur son parcours du temps de la RDA dans le catalogue de l'exposition *Ostwind* de 1997, Wolfgang Mattheuer estimera lui aussi qu'en tant qu'artiste réaliste il avait le devoir de s'immiscer dans les processus sociaux et d'élever le degré de conscience des gens. Mais dans ses tableaux, comme dans ceux de Heisig et Tübke, Eduard Beaucamp croit distinguer un caractère « subversif » qui laisse souvent perplexe les responsables à la culture, peu habitués qu'ils sont à décoder les divers plans interprétatifs d'une œuvre. Le portrait



qu'il fit en 1973/74 d'une *Ouvrière médaillée* fit sensation : une femme d'un certain âge, le visage déjà marqué par de longues années de travail et sur lequel se lit une profonde tristesse, est assise seule, les yeux mis clos, à une table recouverte d'une nappe blanche sur laquelle se trouve une modeste bouquet de fleurs. En 1976, Sighard Gille porte un coup fatal au strict « réalisme socialiste » et à l'idéalisation du monde du travail, lorsqu'il représente les ouvriers du VEB Baustoffmaschinen Eilenburg, ces héros du travail, entièrement ivres à l'issue de leur fête de brigade. Sans doute dut-il, pour apaiser la colère des dirigeants (Le FDGB reçut 500 lettres téléguidées de protestation), tout en se réjouissant que son tableau ait reçu un tel écho, corriger dans un autre tableau, *Gerüstbauer* (Echaffauteurs), cette vision trop peu flatteuse du monde ouvrier. Il n'en demeure pas moins que la voie vers ce que le critique d'art Hermann Raum appellera le « réalisme critique » était ouverte, dans laquelle de plus en plus d'artistes vont s'engouffrer, déjouant la vigilance des fonctionnaires, défiant les jurys et même la surveillance de la Stasi. Dans les tableaux de Hans Ticha, de Rainer Schade, de Wolfgang Peuker, de Volker Stelzmann, de Lutz Friedel et de bien d'autres, la classe ouvrière a perdu son auréole de gloire, la ville est délabrée, l'environnement est dégradé, le pouvoir montre son vrai visage, l'homme idéal a disparu. Avec ses affiches qui rencontrèrent à l'Est le même succès que celles de Klaus Staeck à l'Ouest, Manfred Butzmann milita pour le désarmement, au moment où la RDA militarisait la société et s'engagea activement pour la défense de l'environnement. Si Hans Ticha s'aventura à montrer – dans une œuvre qui ne sera jamais exposée (*Die Mauer*, 1980) – la réalité du mur avec ses chiens et ses militaires en armes, d'autres artistes en suggérèrent métaphoriquement l'existence : personnages emmurés ou enfermés dans un espace clos.

Dans les années quatre-vingt, la peinture fut, avec la littérature, un vecteur privilégié de la critique sociale et politique, si bien que le public accourait en masse dans les grandes expositions « nationales » de Dresde pour déchiffrer les messages contenus dans les tableaux et s'en délecter. Après la réunification, ces œuvres ayant été brutalement soustraites au regard, au profit quasi exclusif d'œuvres ouest-allemandes, le public est-allemand ressentit un profond sentiment de frustration et déserta les musées. Sans doute cette peinture figurative et critique courait-elle le même risque que la littérature : n'être qu'un substitut d'une presse libre. Ce fut là l'une des critiques majeures adressées à ce type d'œuvres par toute une génération de nouveaux créateurs dans les années quatre-vingt et par des artistes de l'Ouest. Markus Lüpertz notamment s'insurgea contre « la terreur de la thématique », ajoutant : « *Quand le contenu prend le dessus sur la beauté de la peinture, alors on aboutit à une sorte d'art utilitaire, ce qui est épouvantable. Les œuvres ne doivent pas transmettre des contenus, mais une atmosphère* ».

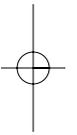
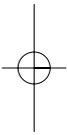
L'étroitesse doctrinale des années cinquante qui voulait réduire les artistes au rôle d'illustrateur et leur dicter des recettes en matière esthétique eut fréquemment l'effet inverse du but recherché : plus d'un se réfugia dans « la solitude de son atelier » (Klaus Werner). Otto Nagel, président nouvellement élu de l'Union des artistes, constata en 1955 une « fuite devant la vérité ». D'autres en tirèrent une leçon encore plus radicale : ils quittèrent la RDA, comme le fit Baselitz dès 1957. Altenbourg et Glöckner payèrent leur indépendance et leur refus du collectif au prix



de restrictions matérielles et de tracasseries de la part d'autorités étatiques. En 1950, Altenbourg est renvoyé de l'école des Beaux-Arts de Weimar ; en 1964, il est condamné pour avoir enfreint la réglementation douanière (il vend à l'Ouest) et au milieu des années soixante-dix encore, on voit en lui « l'ennemi n° 1 ». À Dresde, Jürgen Böttcher regroupe autour de lui des jeunes qui s'opposent à tout embrigadement sous une quelconque esthétique et refusent tout programme. Peter Graf, Peter Herrmann, Winfried Dierske, Peter Makolies et Eberhard Göschel, se veulent « solidaires » dans l'affirmation de leur « individualité ».

Dès le milieu des années soixante, on assiste, dans le domaine des arts plastiques comme en littérature, à l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes, entre trente et quarante ans, qui manifeste son aspiration à briser le carcan du réalisme doctrinal. Ceux-ci choisissent alors souvent le statut d'indépendants pour échapper à l'emprise des bureaucrates de la culture et cultiver, en relative autonomie, leur propre langage pictural. Dieter Rex à Zeulenroda, Martin Wetzel et Otto Möwald à Halle, Hans Vent, Horst Zickelbein, Dieter Goltzsche, Wolfgang Leber, Dieter Tucholke à Berlin, et bien d'autres encore à Leipzig, à Dresde, à Meissen ou à Rostock font partie de ceux qui contribuèrent ainsi à la diversification des formes et des expressions. Ils affirmaient, comme le faisaient les écrivains à la même époque, le droit à la traduction de leur subjectivité dans leurs œuvres.

À la fin des années soixante-dix un nouveau paysage artistique se dessine qui va prendre de l'ampleur dans les années quatre-vingt. À Leipzig et Dresde notamment, une scène alternative voit le jour. Ces jeunes artistes entendent rompre définitivement non seulement avec la peinture réaliste, qu'ils estiment académique, mais de façon plus radicale avec la peinture elle-même, car elle est, selon Via Lewandowky, « un médium dans lequel nous n'avons plus confiance. Inutilisable, épuisé par la génération des pères ». En 1976 Lutz Dambeck, Günter Firit, Hans-Hendrik Grimmling, Frieder Heinze, Günther Huniat élaborent le projet multi-média *Tangente I* qui vise, en prenant au mot Erich Honecker qui en 1971 avait appelé l'art à s'épanouir et à se diversifier, à battre en brèche, sur son terrain même, Leipzig, la domination de ladite école. Mais l'initiative fait long feu, car les autorités, n'appréciant guère que les initiateurs du projet aient usé de subterfuges pour obtenir une soi-disant autorisation, y mettent aussitôt le holà. L'expérience est renouvelée en 1984 avec le « 1^{er} salon d'automne de Leipzig » dont l'appellation se veut une référence à l'exposition d'Herwarth Walden de 1913⁹. Le but de ces mêmes cinq artistes est cette fois-ci de court-circuiter totalement les procédures légales et d'organiser, à leurs frais et sans attendre une hypothétique autorisation officielle, une exposition publique se déroulant véritablement au grand jour. Ils veulent « agir et non plus seulement réagir », briser ainsi le monopole des organismes officiels et sortir eux-mêmes de l'anonymat dans lequel la culture « underground » les enferme. Par divers subterfuges, ils réussissent l'opération et font des émules. L'exposition connaît un indéniable succès : 10 000 visiteurs. Au printemps 1985 Ursula Ragwitz, directrice de la section Culture au sein du CC du SED, qualifie le « salon d'automne » d'exemple même de menée contre-révolutionnaire. Cette même année, Lutz Dambeck cherche, avec son *Herakles-Konzept*, à rendre sensible, de façon allégorique, le besoin pour sa génération de trouver sa propre voie et la difficulté qu'elle rencontre à affirmer son individualité. Surveillés par la Stasi



qui a largement infiltré leur milieu, poursuivis pour divers délits, ces nouveaux venus sur la scène artistique trouvent néanmoins chez certains fonctionnaires de la culture des témoignages de tolérance ou chez tel ou tel professeur ou membre de l'Union des artistes des marques de solidarité.

Liberté surveillée

En 2003 il fut reproché aux deux commissaires de la première grande rétrospective sur l'art en RDA, à la Galerie nationale, Roland März et Eugen Blume, d'avoir évacué le contexte politique dans lequel les œuvres présentées avaient été produites et de ne s'être attachés qu'à la dimension esthétique de celles-ci, à la diversité des courants et des « écoles ». Le reproche n'était pas sans fondement, même si leur souci, en procédant de la sorte, avait été d'éviter de tomber dans l'ornière d'une histoire strictement politique et à la limite anecdotique de l'art est-allemand et de montrer que, en dépit des restrictions de tout genre, des mesures de censure et du dogme en vigueur, l'art est-allemand ne se réduisait pas, loin de là, à un art de commande. Il n'en demeure pas moins qu'en RDA, plus que dans les pays occidentaux, l'histoire politique et culturelle, dans sa continuité ou ses ruptures, ainsi que les structures et les pratiques de pouvoir pèsent sur l'histoire artistique, sur les parcours individuels et sur les formes mêmes de la création. Comme l'écrivait justement Marianne Beauviche, à propos d'artistes « en marge » opposés à une politisation de leur art, dans une brochure sur les arts plastiques en Allemagne de l'Est, publiée en 1995 par l'Université de Paris8 : « *Michael Morgner, bien que se considérant comme un réaliste, tentait « sciemment de peindre de manière abstraite », craignant que son œuvre soit récupérée par le pouvoir. Le poids des structures politiques a donc une incidence directe sur la production puisque les craintes d'être mal interprété étaient 'intérieurisées'* »¹⁰.

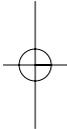
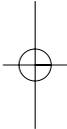
Les années cinquante et soixante sont pour les artistes incontestablement des années souvent difficiles. On ne compte plus le nombre de ceux qui, se situant dans la continuité de leur travail d'avant le troisième Reich ou s'inspirant de courants occidentaux considérés comme bourgeois et décadents, durent faire face à l'accusation de « formalisme » ou d'« antiréalisme ». Beaucoup ressentirent alors un malaise lorsqu'ils se trouvèrent confrontés à un vocabulaire utilisé par le régime précédent et qui leur avait valu, il y a peu, l'étiquette de « dégénéré ». L'enseignement dans les écoles d'art avait pris une tournure sectaire. Certains qui deviendront sous Erich Honecker, les artistes phares de la RDA, furent, comme B. Heisig par exemple, démis de leur fonction, ou renoncèrent à occuper des postes de responsabilité au sein des instances culturelles ou des académies, où ils s'estimaient trop exposés. Herbert Behrens-Handeler qui en 1932 avait fondé avec Lyonel Feiniger et Karl Hofer le groupe « Selection », dont les œuvres avaient été déclarées dégénérées sous le troisième Reich avant d'être qualifiée de « formalistes » par le haut commissaire soviétique en 1951 perd en 1963 son poste à l'école des Beaux-Arts de Weissensee sous le prétexte qu'il travaillerait chez lui à titre privé. Le sculpteur Ludwig Engelhardt à qui on devra dans les années quatre vingt le célèbre couple Marx- Engels en bronze, solidement ancré au cœur de Berlin, se voit accusé de ne pas être réaliste : on lui refuse le droit d'exposer. Willi Sitte, qui allait après 1989 payer très cher le fait d'avoir de 1974 à 1988 présidé l'Union des artistes, fut lui-



même durant près de vingt ans, sous le règne d'Ulbricht, en butte aux pires tracasseries de la part des idéologues du parti : ceux-ci n'acceptaient ni son mode d'expression en peinture, ni ses prises de position en faveur d'artistes ne respectant pas la stricte orthodoxie en matière esthétique. Frappé d'une interdiction d'enseigner, il fait, en 1961, une tentative de suicide. On pourrait multiplier les exemples. Dans le même temps, il est vrai, à l'Ouest, pour ceux qui ne veulent pas se soumettre aux modes dominants, le terrain n'est pas non plus toujours très favorable. Christa Böhme quitte en 1964 Berlin-Ouest, estimant trouver de l'autre côté des conditions plus propices à la pratique d'un genre qui doit beaucoup à la tradition picturale française. Lothar Böhme, Wolfgang Leber qui ont étudié à Charlottenburg font de même.

Il faudra attendre le milieu des années soixante-dix pour que les conditions d'exposition et de diffusion des œuvres d'art, jusque là régies par un système extrêmement centralisé, soient assouplies, sans que pour autant des circuits parallèles et indépendants soient autorisés. En dehors des grandes expositions de Dresde ¹¹ où n'étaient admises que des œuvres dûment sélectionnées en fonction des critères officiels, de celles à la *Nationalgalerie* de Berlin sur des thématiques définies par le pouvoir, ou encore des rétrospectives pour peintres confirmés, peu de place était en effet faite aux jeunes artistes. Des galeries – toutes publiques – voient alors le jour à l'initiative d'acteurs culturels que le « réalisme socialiste » ou l'art figuratif des Leipzigens, trop chargé, à leurs yeux, de significations, n'intéressent pas et qui entendent réserver un espace à la jeune création. À Berlin, Klaus Werner ouvre en 1974 la galerie *Arkade* et Sigrid Walther – elle a 27 ans – la galerie *Nord* à Dresde. Tous deux exposeront des artistes hors normes. Mais une épée de Damoclès pèse en permanence sur leur tête. Klaus Werner, contre qui la Stasi a engagé dès 1977 une procédure de surveillance, est contraint en 1981 à l'abandon. À Karl-Marx Stadt (Chemnitz), la *Produzentengalerie Clara Mosch* (anagramme des premières syllabes des membres fondateurs – Carlfriedrich Claus, Thomas Ranft et sa femme, Michael Morgner et Gregor Torsten Schade/Kozik) essaie de briser le monopole du commerce d'œuvres d'art. Elle offre à des artistes indépendants qui veulent « *définitivement échapper à la vision imposée de l'art et de la vie* » (Michael Morgner) la possibilité de se faire connaître sans attendre une autorisation souvent difficile à obtenir de l'Union des artistes. La galerie *Rotunde* qu'anime à Berlin, dans le « Altes Museum » Inga Kondeyne prend le risque d'accueillir – sous le regard méfiant des censeurs qui la feront fermer à trois reprises – des peintres qui, comme Hanns Schimansky par exemple, s'orientent de plus en plus vers l'abstraction. En 1989, elle réalise un chiffre d'affaires d'un million de marks (Est). Sans doute la remarquable collection d'œuvres ignorées plus ou moins des circuits officiels que se constituent alors Gerhard et Christa Wolf est-elle exceptionnelle. Elle n'en est pas moins révélatrice d'un phénomène plus général : l'art est en RDA à cette époque l'expression d'un « *besoin existentiel* » (Inga Kondeyne) ¹².

Dans les années soixante-dix déjà, l'appartement privé va être le lieu où, hors des circuits institutionnels, se dérouleront, sans la nécessaire autorisation préalable, d'importants événements artistiques et culturels. De 1974 à 1980, Jürgen Schweinebraden accueille chez lui un public amateur désireux de se familiariser avec ce qui se fait de l'autre côté du mur, le *mailart* ¹³, l'art conceptuel, la perfor-





mance. Dans sa « EP-Galerie », la plus importante galerie « inofficielle » de l'époque (en réalité un appartement de 40 m² au rez de chaussée au fond d'une cour dans le quartier de Prenzlauer Berg à Berlin), il exposera A.R. Penck avant que celui-ci n'émigre à l'Ouest. Poursuivi pour fabrication illégale de documents, il quitte lui aussi la RDA peu de temps après. Mais dans les années quatre-vingt le phénomène prend de l'ampleur aussi bien à Berlin (dans ce même quartier de Prenzlauer Berg où vivent bon nombre d'artistes) que dans les grandes villes de province. En 1983 Gerd Harry « Judy » Lybke (il a 22 ans) réalise, dans une arrière cour de Leipzig, sa première exposition sous le titre *Die neuen Unkonkreten* (les nouveaux informels). La galerie baptisée Eigen+Art devient vite un espace prisé du public et assidûment fréquenté... par la Stasi.

Artistes asservis ?

Pour avoir droit de faire de la peinture, du dessin et de la sculpture son métier et être matériellement en mesure de l'exercer, il fallait obligatoirement être membre de l'Union des artistes. On tombait sinon dans la catégorie d'« asocial ». Eckhart Gillen compare cette organisation, fondée en 1950, à une corporation du moyen âge : sans son aval et celui de diverses instances étatiques, pas de commandes, pas de bourses, pas d'autorisation d'exposer ; c'est de l'Union des artistes que dépendait l'affectation d'ateliers et la fourniture du matériel nécessaire à l'activité artistique. Le parti ayant autorité sur elle, elle pouvait difficilement à la fois se faire l'avocate de l'avant-garde artistique et répondre aux attentes des idéologues ou des bureaucrates du parti hostiles à cette même avant-garde. La présidence de cette union n'en était pas moins un poste-clé. Cette position de pouvoir, Willi Sitte sut la mettre à profit pour peser sur la politique culturelle, améliorer les conditions matérielles de ses membres, leur donner de plus larges occasions d'exposer, y compris à l'étranger. Mais en même temps, il s'attira aussi nombre d'ennemis qui après 1989 mirent en cause son action, qui l'avait contrainte à trop de compromis et s'était exercée à leur détriment.

Willi Sitte partage pourtant, d'abord avec les artistes majeurs de l'école de Leipzig, Bernhard Heisig et Werner Tübke, puis ensuite avec les plus jeunes Sighard Gille, Volker Stelzmann et Arno Rink le mérite d'avoir, avant même qu'Erich Honecker ait proclamé la fin des tabous lors de la 4^e session du CC du SED en décembre 1971¹⁴, brisé le dogme du « réalisme socialiste » qui conduisait à des « exercices grotesques » (Heisig), en le vidant de son sens. C'est ainsi qu'avec Metzkes, Mattheuer pourra dire : « *Nous avons peint ce que nous voulions et ensuite on a voulu ce que nous peignons* ». Dès les années soixante en effet, Beckmann, Corinth, Dix et la Nouvelle Objectivité étaient pour Heisig les références en matière picturale et non pas la peinture d'histoire du 19^e siècle. Quant à Tübke, il s'inspirait déjà de Bosch et des maniéristes italiens.

Ces artistes n'ont-ils pas confondu alors, comme on le leur reprochera, leur propre liberté, celle dont ils jouissaient dans leur mode d'expression, avec celle de l'art en général, soumis encore à de grandes contraintes ? Élevés, avec Honecker, au rang de représentants privilégiés de l'art est-allemand, ils détenaient du même coup un pouvoir insoupçonné mais bien réel sur la formation des élèves et sur les prati-



ques artistiques. Heisig et Sitte ont-ils abusé de leurs fonctions au sein de l'Union des artistes – Heisig en fut le premier vice-président à partir de 1978 et Sitte le président de 1986 à 1989. Contrairement à ce que leurs détracteurs se plurent à affirmer, ils s'efforcèrent souvent de faire prévaloir l'intérêt des artistes, bien qu'ils se fussent l'un et l'autre trouvés dans une position fort délicate vis-à-vis des autorités, Sitte du fait de son appartenance de 1986 à 1989 au Comité central du SED et Heisig en tant que président de la section SED du Bezirk de Leipzig. C'est ainsi que Gisela Schirmer écrit à propos de Sitte : « *C'était un homme ayant une foi inébranlable dans le socialisme et fidèle à ses engagements politiques mais en même temps ouvert à la nouveauté sur le plan artistique. C'est pourquoi il a su faire en sorte que sous sa présidence l'art soit très largement l'affaire des artistes eux-mêmes, ce qui, dans d'autres secteurs de la RDA n'était pas possible* »¹⁵. Bien qu'« ardent figuratif » et convaincu de la fonction sociale de l'art, Bernhard Heisig se montra tolérant, vis-à-vis de jeunes artistes, formés à l'école de Leipzig, mais qui manifestaient la volonté de sortir de ce qui était devenue pour eux l'ornière réaliste : Michael Morgner, Thomas Ranft, Gregor-Torsten Schade (Kozik), Lutz Dambeck, Hans-Hendrick Grimmling par exemple.

Ces jeunes plus ou moins en rupture de ban étaient malgré tout souvent privés, le système étant ce qu'il était, des avantages ou privilèges dont jouissaient les artistes « officiels » : voyages à l'étranger, expositions hors du territoire, commercialisation de leurs œuvres par l'organisme public détenant ce monopole. Ils n'échappaient pas non plus au regard vigilant de la Stasi qui ne se fit pas faute, bien souvent, d'essayer d'isoler, de déstabiliser ces éléments « négatifs et hostiles » et de s'en débarrasser en les poussant, comme Penck et d'autres, à partir¹⁶.

Ceux des artistes qui, à cause de leur style n'avaient pas beaucoup de commandes publiques ou refusaient de se laisser « corrompre », en refusant celles qui étaient contraires à leur idée de la liberté créatrice, acceptaient de vivre modestement, voire même chichement, en donnant des cours ou en animant des « cercles » d'amateurs. On vivait alors, par nécessité, parfois par choix, dans des logements sans grand confort. Pour certains, il arrivait aussi, malgré un coût de la vie très bas, que les fins de mois soient difficiles. Quant aux autodidactes ne faisant pas partie de l'Union des artistes, peindre ne pouvait être qu'une activité annexe à un emploi ou à des « petits boulots » permettant d'assurer le minimum vital.

Après la chute du mur, les artistes les plus en vue se virent reprocher, parfois véhémentement, de s'être asservis à la loi du pouvoir, à seule fin de pouvoir continuer à peindre et cultiver leur art. Dès 2002, Karin Thomas avait répondu que « *l'art et la littérature – c'est ce que nous enseigne toute l'histoire de l'art – ne se mesurent pas au comportement moral et politique de leurs auteurs* »¹⁷. Gunnar Decker va plus loin lorsqu'il affirme que l'art fut aussi pour ces créateurs « *une forme de défense dans un environnement où il n'y a plus de place pour la vie de l'esprit* »¹⁸. Werner Tübke aurait, pour sa part, défendu son espace de liberté, en acceptant de revêtir les habits de bouffon du prince : telle est du moins la thèse qu'expose et développe Eckhart Gillen dans sa contribution.

Existe-t-il un art est-allemand ?

Quand, treize ans après la réunification, se tint à Berlin la première grande rétrospective d'art est-allemand, les commissaires de l'exposition l'intitulèrent, sciemment *Kunst in der DDR*, l'art en RDA et non l'art de RDA. Eugen Blume et Roland März avaient ainsi voulu pendre le contre pied du discours dominant sur l'art est-allemand depuis la réunification : art officiel, art de commande, art servile ; ils avaient voulu au contraire, en ne retenant que la dimension esthétique de cette production artistique, en souligner la richesse et la diversité. Friedrich Dieckmann quant à lui estima qu'il s'agissait purement et simplement d'art allemand produit dans des conditions politiques particulières. Lorsqu'elle reçut en 2009 le prix de la Fondation nationale allemande, Monika Maron s'exprima dans le même sens à propos de la littérature : « *Le fait de qualifier toute la production d'Allemagne de l'Est entre 1949 et 1990 et même au-delà de 'DDR-Literatur' n'est pas seulement irritant, cela induit une lecture rétrécie des textes qu'on aborde d'emblée en fonction de leur rapport à la RDA et qu'on n'imagine pas transposable dans un autre univers* ». La remarque n'est pas fautive ; elle vaut pour l'art tout autant que pour la littérature. Pourtant l'actuel directeur de la galerie des « Nouveaux Maîtres » de Dresde, Ulrich Bischoff n'hésite pas à écrire dans le catalogue du musée : « *La Galerie Neue Meister conserve l'une des collections les plus importantes d'art de RDA* » et Christoph Hein, qui par ailleurs avait donné raison à Monika Maron à diverses reprises, écrit dans la revue *Deutsche Geschichte* : « *On voudrait que l'art de RDA s'évapore comme une méchante goutte d'eau de l'histoire* ». Est-ce par simple commodité ou bien existe-t-il malgré tout une spécificité de l'art est-allemand ? Cette question mérite à coup sûr débat.

Lorsqu'il écrit en 1982 qu'en RDA la peinture est plus allemande qu'à l'Ouest, c'est de toute évidence aux artistes de l'école de Leipzig que Günter Grass fait allusion. Tous ces peintres s'inscrivent en effet, de façon affirmée, dans la continuité, alors que les artistes ouest-allemands, dans leur majorité, se signalent par leur volonté de rupture. Aussi bien Heisig que Stelzmann se situent dans la lignée de courants qui sont aussi bien l'expressionnisme que la Nouvelle objectivité. Les références à Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz sont explicites dans nombre de leurs tableaux. Chez Mattheuer, les rappels de l'œuvre de Caspar David Friedrich sont fréquents. Tübke est, quant à lui, un cas totalement à part, un solitaire qui a pour seul modèle les grands maîtres du passé, de Bosch aux maniéristes italiens. Comme l'écrivait dans sa brochure, Marianne Beauviche à propos de ces artistes : « *Ce fossé formel permet de comprendre pourquoi il est peu aisé d'intégrer cet 'héritage' aux côtés des œuvres de RFA et également pourquoi certains critiques proposent une nouvelle réception des œuvres de l'ex-RDA en tant qu'art 'allemand' par rapport à la production 'internationale' de la RFA* »¹⁹.

Les peintres est-allemands portent-ils davantage le poids de l'histoire, comme a pu le dire Bernhard Heisig à l'occasion de l'exposition dont Eckhardt Gillen avait été le commissaire au Gropius-Bau à Berlin en 1997/98 : « *Deutschlandbilder – Kunst in einem geteilten Land* » (Images de l'Allemagne – l'art dans un pays divisé) ? L'obsession du passé, le traumatisme de la guerre traversent de fait toute l'œuvre de Heisig, lui qui de 1942 à 1945 combattit comme volontaire dans la



12^e division blindée de la SS, participa à l'offensive des Ardennes, prit part à la défense de Breslau avant de tomber aux mains des Soviétiques. Mais ce poids de l'histoire, présent chez Sitte et Tübke tout autant que dans les installations de Ebersbach ou de Dambeck est-il moins présent, quoique sous d'autres formes, dans les productions ouest-allemandes ? Rien n'est moins sûr. De part et d'autre, en effet, comme l'écrit Eckhardt Gillen : « *L'iconologie de l'histoire allemande nous montre à quel point, dans l'une et l'autre Allemagnes, l'art plastique n'a pu échapper aux scènes de cauchemar, aux obsessions, aux hantises* »²⁰.

Les œuvres issues de l'école de Leipzig sont-elles lisibles par tous ? Chargées voire surchargées de significations, ces *Problembilder* étaient-elles à même d'être décodées par d'autres que par des ressortissants est-allemands ? De plus en plus, en effet, les artistes « réalistes » allèrent, à l'instar de Beckmann, puiser dans le vivier de la mythologie pour exprimer, de façon métaphorique ou sous le masque de l'allégorie, des messages qui, du fait de leur teneur critique voire subversive, ne pouvaient trouver de traduction directe. Prométhée, Sisyphe, Cassandre, Oedipe et Icare (mythe auquel, dans ce dossier, Christian Klein consacre son article) furent convoqués dans ce but. Les tableaux se peuplèrent de figures carnavalesques, de bouffons, de jongleurs et d'arlequins auxquels l'artiste s'assimilait désormais. Autant de clés, qui, selon Christine Weising, limite la portée de ces œuvres : « *Les toiles ressemblent souvent à un puzzle composé de saynètes isolées formant un rébus dont les énigmes viennent contredire la lisibilité apparente de l'iconographie* »²¹. Elle rejoint en cela Arno Rink, pourtant l'une des grandes figures de cette école, qui en 1994 avait dit : « *réfléter le monde extérieur ne nous satisfaisait plus. On s'attachait maintenant aux allégories, parce qu'on n'acceptait plus la réalité telle qu'elle était. On s'exprimait parfois par ellipse et ce souvent sans limites et on élaborait une symbolique personnelle que naturellement personne ne comprenait. C'était une tentative intellectuelle de peindre ce qu'on savait et non ce qu'on voyait* »²². Ne pourrait-on pas dire la même chose de pans entiers de l'histoire de l'art qui ne se trouveraient alors pas moins remis en cause que cette peinture est-allemande ?

Pour la jeune génération d'artistes qui entend se manifester sur la scène artistique dans les années quatre-vingt, cette peinture signifiante, au message souvent codé, est complètement dépassée, non seulement dans son esthétique mais aussi et surtout et dans ce qui transparait à travers sa dimension critique : l'idée qu'il est encore possible d'amender le système et que l'art peut y contribuer. Via Lewandowsky résume parfaitement ce que pensent une grande partie de ces jeunes créateurs, Dambeck, Huniat, Grimmling, Ebersbach et tant d'autres qui au fond d'eux-mêmes ont déjà rompu avec la RDA : « *Ce traumatisme de l'après-guerre, ce besoin paranoïaque de se justifier, de vouloir à tout prix forger une autre image de l'homme et d'idéaliser l'avenir, tout cela nous était étranger* »²³. D'une certaine façon les autorités n'avaient pas tort de voir alors dans les performances multimédias, les installations, les happenings, les *Übermalungsaktionen*²⁴ et les manifestations en plein air et tout ce que pratiquait une joyeuse « bohème » autre chose qu'une simple « agitation esthétique », mais, à travers ce règlement de compte avec la « génération des pères », bel et bien une forme de dissidence et de négation radicale des valeurs existantes.





À ceux des artistes qui, malgré tout restent attachés à une forme de tradition – qu'elle s'appelle impressionnisme, expressionnisme, cézannisme, cubisme ou autre – ces pratiques restent passablement étrangères et si elles ne suscitent pas forcément l'hostilité, elles se heurtent le plus souvent à l'indifférence. Après la chute du mur, les « traditionalistes » de Leipzig restent imperméables à ce nouvel actionnisme. Mattheuer « rigole » quand il entend certains dire que la peinture figurative est anachronique et appartient au passé. Quant à Heisig, il a de l'autonomie de l'artiste une toute autre vision : « Cette idée que l'artiste doit être un marginal et un génie et toujours à l'affût de la nouveauté, qu'il soit capable de tout puiser en lui de façon spontanée, sans avoir de maître, sans respecter de règles, en étant original jusqu'à ne plus savoir ce qu'il fait, c'est parfaitement stupide »²⁵. Pour lui l'artiste ne doit pas se couper de son environnement social, il doit se sentir rattaché à une tradition picturale. À la différence de ses collègues de l'Ouest, il ne trouve rien de répréhensible à s'inscrire dans une certaine filiation et à cultiver l'héritage, celui de Beckmann, de Dix, de Corinth et de Menzel. En 2005, il eut le sentiment d'« entrer dans la fosse aux lions » quand, après Leipzig, l'exposition qui lui était consacrée se déplaça à Düsseldorf, « le bastion des abstraits et des artistes conceptuels pour qui le portrait et la peinture allégorique appartenaient au 19^e siècle ».

Diversité des écoles et des courants

Loin des images convenues d'un art purement figuratif et quasiment épigonal, ou pire, entièrement assujéti au dogme du réalisme socialiste, la production artistique est-allemande apparaît d'une diversité et d'une richesse longtemps insoupçonnée. La première grande rétrospective sur l'art en RDA (*Kunst in der DDR*) que le directeur de la *Neue Nationalgalerie* de l'époque avait courageusement organisée en 2003 dans ce haut lieu de la modernité architecturale, avait déjà permis de s'en convaincre. Il reste néanmoins beaucoup à faire pour qu'elle trouve la place qui lui revient dans le mouvement artistique de notre époque. S'appuyant sur leurs écoles respectives, la *Hochschule für Graphik und Buchkunst* à Leipzig, l'*Akademie der Künste* à Berlin, la *Hochschule für bildende Künste* à Dresde et le *Burg Giebichenstein* à Halle, ces quatre villes ont été les centres artistiques majeurs de RDA. Bien qu'au sein de chacune d'entre elles la diversité stylistique ait été grande – raison pour laquelle Fritz Jacobi préfère le terme de centre à celui d'école – il n'en reste pas moins qu'on peut leur reconnaître à chacune une spécificité dans l'approche artistique.

Dans le cas de Leipzig il n'est pourtant pas abusif de parler d'École²⁶. Les trois peintres fondateurs – dont l'Italie avait dès le début des années soixante-dix reconnu l'importance – Tübke, Mattheuer et Heisig, auxquels on rattache souvent, mais de façon abusive, Sitte, qui travaillait à Halle – ont eu, en effet, une postérité remarquable. Arno Rink et Ulrich Hachulla, Hubertus Giebe, Walter Libuda, Gero Künzel qui furent leurs élèves, transmirent eux-mêmes, dans les années quatre-vingt déjà, leur savoir-faire à une troisième génération d'artistes dont la « nouvelle expressivité » allait s'imposer très vite sur la scène artistique après la chute du mur. Cette Nouvelle école de Leipzig dont le succès international ne se dément pas a d'abord eu pour chef de file Neo Rauch. Mais Matthias Weischer, David Schnell, Tim Eitel, Tilo Baumgärtel, Martin Eder, Martin Kobe, Christoph Ruckhäberle ou encore



Michael Triegel jouissent aujourd'hui, sur le marché de l'art, d'une cote élevée. Entre tous ces artistes, il y a indéniablement une parenté dans le vocabulaire stylistique lequel, essentiellement figuratif et narratif, emprunte beaucoup aux anciens maîtres, que ce soit dans la technique (traitement de la couleur, application du pinceau) ou même parfois dans la thématique (mythologie, sujets d'inspiration religieuse par exemple). Du temps de la RDA, la peinture historique et la peinture sociale ou socio-politique occupaient – souvent à travers des transpositions symboliques ou allégoriques – une place prédominante chez les artistes de ladite école. C'est entre autre le cas chez Volker Stelzmann ou Hubertus Giebe qui s'inscrivent dans la lignée d'Otto Dix, de Christian Schad et aussi de George Grosz. Mais chaque peintre développait, comme il est naturel, son propre langage pictural. C'est ainsi qu'on rencontre, chez les peintres de Leipzig, à côté de l'expressionnisme figuratif de Bernhard Heisig, Lutz Friedel et Werner Liebmann, le néo-réalisme ou vérisme de Gudrun Brüne et de Clemens Gröszler ou encore l'expressionnisme abstrait de Walter Libuda, Hartwig Ebersbach et Gero Künzel. Depuis la chute du mur, la galerie Schwind de Francfort qui a désormais une succursale à Leipzig a fait une place de choix à un grand nombre de ces artistes : Hachulla, Rink, Künzel, Sitte et aussi Mattheuer et Tübke dont elle gère le fonds (voir < www.galerie-schwind.de >).

Berlin était au contraire un lieu où convergeaient des courants de nature diverse. Si ces artistes, réunis sous l'étiquette d'École de Berlin, ne constituaient pas, loin de là, un groupe homogène, ils avaient néanmoins un point commun que Kathleen Krenzlin fait ressortir dans sa contribution. Ce point commun, c'était leur refus de s'engager sur la même voie que les Leipzigois dont ils considéraient que la peinture, même quand elle pouvait apparaître, du fait de sa dimension critique, comme l'inverse du « réalisme socialiste » n'en était pas moins, par la forme, une sorte de dérivé. Elle en portait en quelques sorte les stigmates, car chargée de significations, elle réclamait une « lecture » de la part du public. Aussi bien est-il difficile de trouver, pour qualifier leur manière, un seul vocable qui les unisse. Pour l'un on parlera de « sensualisme existentiel » (Harald Metzkes, figure majeure de ladite « école »), pour l'autre d'« abstraction lyrique » (Lothar Böhme) pour le troisième d'« art informel » (Joachim Böttcher, qui est à la fois peintre et sculpteur).

À Dresde, où la pratique de la couleur était plus développée qu'ailleurs, on s'attachait davantage à traduire picturalement les impressions visuelles données par l'observation du monde de la nature (Fritz Jacobi). Mais il existait parallèlement tout un courant – peu remarqué du temps de la RDA – utilisant « *des stratégies visuelles comme autant de subterfuges pour ne pas se plier aux postulats de la société* » (Eckhart Gillen) et qui avait pour modèle l'avant-garde contemporaine : Picasso pour Strawalde, le pop art pour Willi Wolff, Giacometti pour Max Uhlig et son entourage. Mais c'est aussi à Dresde que vécurent et travaillèrent Hermann Glöckner, Edmund Kesting, Herbert Kunze ainsi que des autodidactes « malgré eux » (Eugen Blume), comme Georg Kern (Baselitz) et Gerhard Richter, pour ne citer que les noms les plus connus. Sigrid Hofer qui dirige à Marburg un groupe de recherches sur la peinture est-allemande souligne elle aussi l'apport de ces quelques peintres de Dresde à la peinture informelle dont elle n'hésite pas à dire que, tant du point de vue des motifs que de la forme et de la technique, ils avaient fait le lien avec les représentants les plus connus sur le plan international de l'art informel ²⁷.

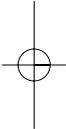




L'ignorance est tenace et les préjugés ont la vie dure. Lors de l'exposition *Régénération 2010* que le 47^e congrès confédéral de la CFDT consacra, à Tours, à quelques jeunes artistes venus de l'Est, on a pu lire encore qu'en RDA, comme ailleurs, la création avait été « *muselée pendant des décennies, passant de la botte du régime nazi au joug communiste. Seul l'art officiel était toléré, la création libre étant le plus souvent jugée 'dégénérée'* ». Pour tous ces créateurs qui, du temps de la RDA, se sont efforcés, contre vents et marées, de donner le meilleur d'eux-mêmes, c'est un affront. On souhaiterait qu'un ouvrage et une exposition viennent enfin corriger cette image qu'en Allemagne et même aux États-Unis on est en passe de définitivement réviser.

Notes

1. Bernhard Heisig fut démis en 1964 de ses fonctions de directeur de l'École d'arts graphiques et du livre de Leipzig pour avoir critiqué les orientations de la politique culturelle. Il sera réhabilité en 1971, après l'éviction de Walter Ulbricht à la tête du parti et deviendra en 1974 vice-président de l'Union des artistes.
2. Carola Haehnel-Mesnard. Chronique culturelle et littéraire : de la RAF au salon du livre de Leipzig et à une exposition littéraire à Berlin, in : *Allemagne d'Aujourd'hui* n° 172, avril-juin 2005, pp. 167-168.
3. Information qu'Eduard Beaucamp tient du conservateur du musée de Würzburg et de Gudrun Brüne, compagne de Heisig.
4. En procédant au renversement de la figure, Baselitz veut montrer que l'objet peint est l'image elle-même. Les représentations tête en bas commencent en 1969 avec l'huile « Der Wald auf dem Kopf » (La forêt sur la tête). Baselitz définit cette option comme « le meilleur moyen de vider de son contenu ce que l'on peint. Quand on peint un portrait à l'envers il est impossible de dire : ce portrait représente une femme et je lui ai donné une expression particulière ».
5. Alexandre Kostka : « La querelle des images » de Weimar et la mémoire culturelle allemande, in : *Allemagne d'Aujourd'hui* n° 149, pp. 48-58.
6. Elisabeth Lebovici, in : « Beckmann régénéré », *Libération* du 12.09.2002.
7. www.deutschefotothek (encart Kunst in der DDR) ou bien encore www.carl-bechstein-gymnasium.de/schueler/stuff/projekte. Onglet : galerie.
8. Burg Beeskow. Archivierte Sammlung von Kunst aus der DDR. Breitscheidstr. 7 15848 Beeskow. 03366/351 401.
9. Herwald Walden, fondateur du magazine expressionniste *Der Sturm* organise en 1913, dans sa galerie le premier Salon d'automne de Berlin (Erster Deutscher Herbstsalon). *Der Sturm* (1910-1932) créa une aventure intellectuelle et artistique de plus de deux décennies en introduisant en Allemagne notamment le futurisme et le cubisme.
10. Marianne Beauviche : *Les arts plastiques en Allemagne de l'Est et leur réception dans l'Allemagne unifiée. Le « nouvel héritage » ?* Publication de l'Université de Paris8, 1995, p. 25.
11. Ces grandes expositions de Dresde, conçues à l'origine comme des expositions d'art allemand, devinrent à partir de 1973 des « expositions d'art de RDA ». Il y en eut dix entre 1946 et 1987/88. Elles offraient un panorama assez large de l'art est-allemand, servaient néanmoins d'abord à promouvoir l'art « socialiste ». Les courants non conformes (par exemple l'abstraction) en étaient exclus.
12. D'autres galeries sont des espaces de rencontres et d'échanges très ouverts : à Berlin la Galerie Mitte, la Galerie am Prater, la Galerie r-g, Sredzkistrasse 54, à Leipzig la Galerie am Sachsenplatz, à Hoyerswerda la Kleine Galerie et d'autres encore.
13. Cf. E. Bournizien : « Mail Art (art postal) : une tendance artistique alternative et son rôle social en RDA », in : *Allemagne d'Aujourd'hui* n° 176, pp. 37-48.
14. « Pour peu qu'on prenne comme point de départ la solide position du socialisme, il ne peut y avoir, à mon sens, de tabous dans les domaines de l'art et de la littérature ».
15. Gisela Schirmer : « Zum Selbstverständnis eines sogenannten 'Staatskünstlers' der DDR ». In : *Gesellsch. z. Schutz v. Bürgerrecht u. Menschenwürde e. V. (Hrsg.) : IKARUS. Zeitschrift für Soziale Theorie, Menschenrechte und Kultur. Sonderheft 2001/1, S. 7-22.*
16. Voir à ce sujet, le livre de Hannelore Offner, Klaus Schroeder (Hrsg.) : « Eingegrenzt – Ausgegrenzt ». *Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989. Studien des Forschungsverbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin. Akademie Verlag, Berlin 2000.* La Stasi avait tout fait pour que Penck ne soit pas admis dans l'Union des artistes.
17. Thomas, Karin, *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln 2002, p. 451.
18. Gunnar Decker, in : *Neues Deutschland*, 23 mai 2009.
19. Marianne Beauviche : *Les arts plastiques en Allemagne de l'Est et leur réception dans l'Allemagne unifiée. Le « nouvel héritage » ?* Publication du laboratoire de recherche sur l'histoire de la RDA et les nouveaux Länder, Jean Mortier (éd.), Université Paris 8, 1995, p. 8.





20. Eckhardt Gillen : « Essay aus Kopf und Fleisch - Die Ausstellung der Berliner Festwochen und der deutsch-deutsche Geschichtsdiskurs », *Die Zeit* 1997, p. 37.
21. Texte de présentation des artistes exposés en 2010 à la galerie Alain Blondel.
22. Arno Rink : cité dans Ingborg Ruthe, « Im Osten wird weiter gemalt », *Berliner Zeitung*, 24.10.1997.
23. Via Lewandowsky, in : Peter Sager : « Wer hat Angst vor Schwarz, Rot, Gold ? Drei Maler streiten über Deutschlandbilder », *Zeitmagazin* n° 36, 29 août 1997, p. 30.
24. Performances picturales au cours de laquelle plusieurs artistes réalisent une fresque collective.
25. Bernhard Heisig, in : Hanno Rautenberg : « Nur Wut, Wut, die kann ich richtig gut malen. Die Weltgeschichte als Blutgericht » – ein Besuch bei dem Maler Bernhard Heisig, der in der DDR abwechselnd geehrt und geschmäht wurde und nun seinen achtzigsten Geburtstag feiert, *Die Zeit*, 17.03.2005
26. Le site « www.digitale-sammlung.de » de la Kunsthalle der Sparkasse Leipzig permet de visualiser un certain nombre d'œuvres d'artistes de cette école.
27. En 2009, S. Hofer attira l'attention sur ces peintres à travers l'ouvrage – qui faisait suite à une exposition deux ans auparavant – : *Gegenwelten. Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden.* (Un autre univers. La peinture informelle de RDA. L'exemple de Dresde), Stroemfeld Verlag 2009.

