

<http://www.artsetsocietes.org/seminaireantibes/f/f-bazin.html>

ARTS & SOCIETES

[Editorial du séminaire de septembre 2006-2007](#)

LE LIEU COMMUNISTE. LES DISTANCES SOCIALES DANS LA PEINTURE EST-ALLEMANDE

Séminaire de septembre 2007

Agrégé d'histoire, **Jérôme Bazin** est doctorant en histoire de l'art à l'université de Picardie Jules Verne (sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac) et à l'université de Genève (sous la direction de Sandrine Kott). Sa thèse porte sur la production artistique communiste en République Démocratique Allemande (bazin.jerome@wanadoo.fr).

LE LIEU COMMUNISTE. LES DISTANCES SOCIALES DANS LA PEINTURE EST-ALLEMANDE

L'expérience historique particulière qu'a été la période communiste en Allemagne de l'Est (1949-1989) a donné lieu à des pratiques artistiques spécifiques. Si les injonctions faites aux artistes de mobiliser et d'éduquer les masses n'ont rien d'originales dans un contexte de régime autoritaire au vingtième siècle, la manière dont une partie importante des peintres est entrée durablement en contact avec divers groupes sociaux l'est davantage. Derrière les mots d'ordre officiels de proximité avec le peuple (*Volksverbundenheit*), se tissent en effet des relations complexes entre d'une part le monde du travail et d'autre part les artistes qui ne cessent d'occuper dans les pays communistes le sommet de la société, membres de l'*Intelligenz*. Il s'agit ici de se demander comment les œuvres de cette époque témoignent de ces expériences, qui pouvaient être très éloignées de celles décrites par les institutions officielles (parti, syndicat, administration). Il s'agit également de s'interroger sur ce que signifie l'engagement artistique dans un tel contexte. Ces pratiques artistiques, si elles sont spécifiques, ne doivent pourtant pas être considérées comme des cas isolés, elles reprennent des problèmes qui existaient avant 1949 (et qui perdurent après 1989) ; il est donc nécessaire de les inscrire dans une chronologie plus large.

1. Adolph Menzel et l'épaisseur sociale

Beaucoup d'artistes est-allemands, encouragés par les autorités politiques qui veulent mettre en valeur « les maîtres anciens », explorent le réalisme du dix-neuvième siècle,

notamment celui d'Adolph Menzel (1815-1905). Loin d'être contestataire, Menzel était un artiste de cour, qui a bâti sa renommée grâce aux peintures de commandes sur l'histoire prussienne. Néanmoins il s'intéressa dès la fin des années 1840 au monde des usines, où il se rendait pour observer les ouvriers. Il en tira son œuvre phare, celle qui a été construite comme l'acte fondateur de l'art social allemand : *La Forge* (1875). La particularité de cette œuvre tient tout d'abord à ses conditions de production : c'est une œuvre de très grand format (158x254cm) qui n'est pas une œuvre de commande, elle a été entreprise par Menzel lui-même à la suite d'études réalisées dans les forges de Königshütte en Haute-Silésie en 1872. Mais sa particularité tient surtout à sa façon de figurer les positions sociales. La toile représente l'ensemble d'une opération industrielle complexe, le laminage, mais à la différence des peintures industrielles de l'époque, qui divisent en plusieurs petites vignettes les différentes phases du processus industriel, l'œuvre de Menzel concentre de façon irréaliste toutes les opérations en un seul lieu. L'espace de l'usine, tel qu'il est construit par Menzel, est donc un espace imaginaire, un espace construit par le regard du spectateur et étranger aux ouvriers qui y travaillent. Menzel inonde par ailleurs ce lieu de fumées et de lumières brumeuses, il lui donne une densité, une épaisseur et rend par là visible tout ce qui le sépare de ces travailleurs. Ce que met en scène ce tableau en premier lieu, c'est la distance sociale. Le thème de la distance est suggéré par la représentation d'un contremaître, le seul personnage à ne pas être prolétaire, qui se trouve au fond à gauche, reconnaissable à son chapeau et à sa veste. L'espace pictural est donc délimité par deux figures de la bourgeoisie, le contremaître et le spectateur, toutes deux éloignées du monde du travail.

2. Karl Völker et l'incision sociale

L'abandon du réalisme de Menzel n'enlève rien à la volonté des artistes qui lui succèdent de représenter les différences sociales. Le problème est très largement repris chez les artistes du vingtième siècle proches de la social-démocratie ou du communisme, où le projet artistique se double d'un projet politique radical de transformations des rapports sociaux. Les peintures de Karl Völker (1889-1962) en donnent des exemples qui sont plus tard exposés en RDA, tolérés par les autorités comme témoignage du « réalisme critique ». Völker est pendant les années 1920 le peintre du parti communiste de Halle en Saxe-Anhalt. Vivant des ventes à quelques particuliers et de quelques commandes publiques, il visite régulièrement les installations de l'industrie chimique de Leuna et le milieu ouvrier. Dans *Image industrielle* (1924), la distance est explicitement le cœur du tableau. Entre la masse indistincte d'hommes et de femmes à l'arrière-plan et l'homme au premier plan, au cou désaxé dans son costume vert, il y a la passerelle, représentée dans toute sa longueur, dans une perspective agressive, accentuée par la représentation des voies ferrées sous le pont et des arêtes des bâtiments industriels. Là où Menzel représentait les différences sociales en opacifiant son tableau, Völker choisit la sécheresse des

lignes pour creuser brutalement le lieu. Le journal communiste *Klassenkampf* ne s'y trompe, célébrant le tableau comme l'expression la plus aboutie des antagonismes de classes.

3. l'artiste, individu entre les classes

A l'instar de Karl Völker, qui se rend sur le site industriel de Leuna, de nombreux artistes de cette époque ont cherché une confrontation avec des milieux sociaux qui ne sont pas (ou plus) les leurs, tels Otto Nagel qui s'installe dans le quartier ouvrier berlinois de Wedding ou Martha Schrag qui se rend dans les usines de Chemnitz. Parallèlement à la constitution d'un habitus bourgeois, qui reste à cette époque plus que jamais attaché à la définition de l'artiste, il y a la volonté de faire pénétrer l'artiste dans un espace social pour lequel il n'est pas destiné. Néanmoins les artistes de cette époque restent le plus souvent en dehors des univers qu'ils côtoient et observent, à l'image d'Herbert Gute et Wilhelm Lachnit qui n'entrent en contact avec la population ouvrière qu'à la sortie des usines de Dresde en vendant des gravures sur bois à bas prix. La position sociale particulière de ces artistes a trouvé son expression théorique dans l'essai de l'écrivain et publiciste Wieland Herzfelde, frère de John Heartfield, *La société, l'artiste et le communisme* de 1921. Herzfelde y explique que l'artiste communiste, qui reste un bourgeois malgré son engagement politique, s'installe dans la tension sociale qui le sépare des autres classes. Il ne s'agit pas de nier les distances et de proclamer une proximité factice, il s'agit d'expliquer que l'engagement politique de l'artiste est précisément dans la confrontation avec d'autres univers sociaux. Une telle conception est reprise après 1945, notamment par Herbert Gute, qui, au congrès du syndicat de 1947, définit l'artiste dans la société communiste comme un « individu qui se situe entre les classes ». Il n'est pas au-dessus des classes, il appartient au contraire pleinement à l'*Intelligenz*, mais il parcourt toute l'étendue du corps social.

4. La socialisation des artistes après 1945

Dans la zone d'occupation soviétique, certains artistes se regroupent spontanément pour remplir ce qu'ils considèrent comme leur « responsabilité sociale » (à Dresde dans le groupe « l'appel » en 1945 et « le rivage » en 1947, à Halle dans le groupe « le bac » en 1947). Ces groupes organisent des expositions itinérantes dans les usines et les coopératives agricoles et tentent d'organiser des discussions autour des œuvres. Au début des années 1950, les relations entre artistes et le monde de la production se généralisent et s'institutionnalisent, sous la pression des autorités politiques et sous l'effet du nouveau système économique mis en place. En effet, en raison du démantèlement du marché de l'art, les commandes passées par les entreprises et les organisations politiques deviennent les principales sources de revenu des artistes et deviennent surtout un point de cristallisation sociale, vers lequel convergent artistes, fonctionnaires de la culture (du parti, du syndicat, de l'entreprise) et travailleurs, invités à

donner leur avis sur les projets, les ébauches et les réalisations. « Des contrats d'amitié » passés entre artistes et entreprises fixent les obligations de chacun: les entreprises s'engagent à assurer à l'artiste un revenu stable, tandis que les artistes s'engagent à honorer régulièrement des commandes et à animer la vie culturelle dans les usines, en impliquant les ouvriers dans la création des commandes et en encadrant les amateurs. Le monde des artistes professionnels se divise, entre ceux qui s'investissent dans ce projet et ceux qui refusent une telle ouverture du champ artistique.

5. distances et tensions à l'intérieur du champ artistique

La mise en présence de différents espaces sociaux au sein du champ artistique n'est pas sans poser problème : elle confronte des individus qui poursuivent des enjeux différents et surtout qui n'occupent pas les mêmes positions sociales. Elle rend visible des inégalités sociales dans une société qui connaît par ailleurs de fortes tendances égalitaires. Les artistes professionnels font en effet partie des professions les plus privilégiées (très hauts revenus, accès facilité aux biens, possibilité de voyager, y compris à l'Ouest). Les artistes amateurs appartiennent à des milieux sociaux très hétéroclites, mais la majorité sont des ouvriers exerçant des métiers para-artistiques (peintres en bâtiments, peintres d'affiches, typographes, etc), qui essaient en vain d'accéder au statut de professionnels. On trouve dans les archives des témoignages des tensions que cette situation génère : des amateurs contestent le monopole des professionnels sur les commandes, des professionnels refusent d'exposer avec les amateurs ou de se soumettre aux jugements des ouvriers, des fonctionnaires de la culture dans les entreprises déplorent que l'artiste néglige ses obligations ou le décrivent comme un « corps étranger » (*Fremdkörper*) dans l'usine, les artistes se plaignent d'être utilisés comme des « bonnes à tout faire » (*Mädchen für alles*) dans les ateliers. Autant de situations concrètes où se négocient les distances et se forment les positions sociales. Les ouvriers dans l'ensemble se montrent d'ailleurs distants par rapport aux créations des artistes, marquant un désintérêt qui est peut-être moins un rejet de l'art qu'une forme de réponse à cette configuration sociale.

6. Hermann Bruse et la mélancolie sociale

La plupart des peintres produisent dans ce contexte, engagés dans une collaboration de classes dont ils connaissent rapidement les ambiguïtés et les faux-semblants. Le cas de Hermann Bruse (1904-1953) en est une bonne illustration. Membre du KPD depuis 1932 et membre des groupes clandestins antifascistes de Magdeburg sous le nazisme, il est après 1945 très actif dans la politique culturelle est-allemande, professeur à l'université Humboldt de Berlin à l'avant poste du combat anti-formaliste (son article « Le formalisme – ennemi de l'art » de 1953 sert constamment de référence aux autorités politiques). En 1951 il travaille dans la grande usine berlinoise de transformateurs Karl

Liebknecht, avec qui il est lié par un « contrat d'amitié » et où il prend la tête du premier cercle d'artistes amateurs en mars 1952. C'est dans ce cadre que naît *Ouvrier de l'usine* de 1952. Ce tableau est intéressant par la manière dont il se saisit des canons esthétiques posés par le régime communiste, l'injonction de représenter l'ouvrier victorieux, nouveau maître de la société, qui doit dominer l'espace de la toile. Mais l'ouvrier de Bruse est distinct des ouvriers des affiches de propagande : le visage, émacié et mélancolique, est loin d'être triomphant. Il n'est pas représenté devant son outil de travail, comme c'est souvent le cas dans les images de l'époque, mais devant un lieu délimité comme chez Menzel par des figures sociales, deux ingénieurs à gauche et des hommes pris dans un travail pénible à droite. Les couleurs du tableau ne sont pas les couleurs éclatantes des affiches staliniennes, les nuances blanches et jaunes ont l'épaisseur des couleurs de Menzel. Bruse semble ainsi vouloir s'inscrire dans la filiation réaliste de représentation des distances sociales, comme s'il exprimait dans le silence des images ses propres expériences sociales.

7. le repli du champ artistique à partir des années 1960

Mais cette configuration sociale s'altère dès les années 1960. Le système des commandes reste central, mais apparaissent d'autres sources de revenus pour les artistes : les lieux de vente se multiplient sous la tutelle du pouvoir politique (qui organise aussi la vente des œuvres à l'Ouest). Les dirigeants politiques assignent à l'art une nouvelle fonction : les œuvres doivent être avant tout la vitrine du monde communiste et un moyen d'acquérir des devises, elles n'ont plus pour but premier de confronter différents groupes sociaux, d'être un objet de polarisation sociale. Dans cette situation, la légitimité des artistes n'est plus définie en fonction de leur engagement dans la société et la proximité avec le monde du travail devient un capital de plus en plus dévalorisé. Les artistes qui étaient réticents face à cette implication tendent à dominer le champ et ce sont des artistes de second ordre, souvent âgés, qui continuent à rester en contact avec les entreprises et le syndicat, les artistes les plus jeunes étant de plus en plus réticents à remplir ces fonctions. Le monde artistique des professionnels se referme sur des enjeux proprement artistiques et se rapproche du monde de l'art ouest-européen (participation à la Documenta de Kassel à partir de 1977, constitution de collections d'art est-allemand comme celle de Ludwig à Oberhausen). Parallèlement le monde des amateurs redevient un champ artistique de second ordre clairement distinct du champ des professionnels ; l'art amateur tend d'ailleurs à être confondu avec les activités folkloriques (le terme pour le désigner change, de *Laienkunst* à *Volkskunst*).

8. Axel Wunsch et le maintien de la distance

Né en 1941, Axel Wunsch présente un cas intéressant, suivant certaines évolutions des dernières années de la RDA mais perpétuant également d'anciennes pratiques. Teinturier de formation, il est l'un des rares amateurs à avoir pu devenir

professionnel. Après des études avec Wolfgang Mattheuer à l'école d'art de Leipzig, il s'installe dans sa ville natale de Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) et dirige là-bas un cercle de peintres amateurs dans une maison de la culture. Il réalise peu de commandes, parvenant à vivre des ventes (à des musées, à des particuliers et au marché de l'art ouest-allemand). Ses relations avec le monde de l'entreprise sont représentatives de son époque : il n'a aucun partenariat et aucun contrat avec le monde du travail. Mais il appartient à la fraction des artistes qui continuent cependant de ressentir le besoin de se rendre dans les usines. Ce qui était un engagement communiste à la fin des années 1940 est devenu une habitude dans les années 1980. Il réalise ainsi des études dans les usines de fabrication des trabants à Zwickau et dans les fonderies de Karl-Marx-Stadt. Les relations avec les ouvriers sont presque inexistantes, il n'y a aucun échange avec eux, il n'a de contacts qu'avec les dirigeants de l'entreprise qui l'autorisent à entrer dans les lieux. C'est dans ce contexte qu'il peint *Ouvrier de la fonderie* en 1986, qui n'est pas une œuvre de commande et qui a été achetée par le musée d'art de Karl-Marx-Stadt. La confrontation entre la figure du travailleur et la matière de la peinture semble traduire dans l'image la conscience d'un décalage irrémédiable entre les deux espaces sociaux, celui de l'art et celui de la production. Mais l'œuvre ne referme pas cet écart, elle le laisse ouvert et continue d'exprimer cette sensibilité aux distances sociales, qui a été à la base de l'engagement de nombreux artistes. Le lieu est ici discrètement creusé par le rebord sur lequel l'ouvrier est assis, tracé par une simple ligne grise incertaine.

9. Epilogue : l'insupportable naturalisme de Neo Rauch

A l'inverse la plupart des peintres est-allemands actuels, tels Neo Rauch, ont refermé cet écart. Formé dans les années 1980 à Leipzig et ayant participé à la dernière grande exposition d'art de RDA en 1988, Neo Rauch a totalement rejeté après 1989-1990 l'expérience communiste, affirmant qu'il avait fait sa première œuvre valable en 1993 seulement. Parfaitement intégré dans le marché de l'art international, notamment grâce à l'action de la galerie Eigen Art, Rauch se déclare étranger à toute idée d'engagement. A la fin des années 1990, il consacre quelques toiles à la représentation de travailleurs, les introduisant dans une de ses allégories où se multiplient les signifiants, sans qu'aucune signification n'apparaisse. Dans *Insupportable naturalisme* de 1998, l'image semble être une mise en abyme, enchâssée dans plusieurs chevalets et trouée par des ronds oranges. Sur la partie inférieure un personnage recharge un fusil pour tirer sur un être de papier déjà criblé de balles ; sur la partie supérieure, un homme, qui porte une veste verte où est marquée *usine (Werk)*, porte vers un chevalet un objet qui pourrait être un bâtiment d'usine et des hauts-fourneaux. L'espace des différences semble avoir ici disparu, au profit d'un espace purement pictural. Mais la toile enregistre les liens historiques qui se sont tissés entre une technique (la peinture), une forme artistique (la figuration), et un projet politique et social.

