

La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA

Jérôme Bazin

Aborder le problème des espaces publics et des espaces privés à travers les productions artistiques se justifie de plusieurs manières. Tout d'abord une longue tradition philosophique associe la question de l'espace public et celle de l'esthétique, à partir des similitudes entre le jugement politique et le jugement esthétique. D'autre part, en ce qui concerne le cas des pays du bloc soviétique, se pose un véritable problème pour définir la place et la fonction des œuvres d'art dans les sociétés communistes. A l'époque communiste, l'art est censé participer à la vie publique. Mais, du fait du fort contrôle politique sur la vie publique, se pose la question de savoir quel type de sphère publique (*Öffentlichkeit*) les œuvres produisent. Beaucoup d'historiens réservent le terme de sphère publique aux productions artistiques en marge des directives officielles, produites dans un contexte privé et destinées à un public restreint¹ et qui sont qualifiées dans des travaux historiographiques de « sphère publique de substitution », de « contre-sphère publique » ou de « deuxième sphère publique »².

Afin d'aborder ces questions sous un nouvel angle, il semble utile de revenir à la dimension proprement spatiale des espaces privés et publics, en nous efforçant de ne pas confondre espace privé/public et sphère privée/publique, qui est un terme trop normatif et trop solidaire du modèle des démocraties libérales pour pouvoir rendre compte des régimes soviétiques. L'espace public renvoie avant toute chose à des lieux, accessibles à tous et communs, comme l'espace privé est un lieu, clos, dont l'accès est réservé à quelques-uns. L'attention à la dimension spatiale du problème nous conduit à poser deux questions simples. D'une part dans quels lieux les œuvres d'art étaient-elles présentes dans les pays communistes ? D'autre part, comment construisaient-elles plastiquement les espaces privé et public ? Les lieux représentés dans les œuvres ne se réduisent pas à des simples décors, mais ils ont été construits, ont été investis de sens et sont devenus les moyens esthétiques d'un discours. Croiser une histoire des œuvres dans l'espace et une histoire de l'espace dans les œuvres doit contribuer à la réflexion sur la notion d'espace dans les pays soviétiques³. Il s'agit de profiter de la

¹ Les peintres abstraits dans les années 1950-1960 et plus tard les actionnistes dans les années 1970-1980, bannis de la sphère publique, ont pu continuer à produire des œuvres dans un cadre privé, exposant dans les salons de particuliers.

² Dieter Segert, « Kunst als Ersatzöffentlichkeit ? Thesen zum Vergleich der antitotalitären Wirkungen von Kunst in der DDR und der CSSR nach 1970 », dans Gabor T. Rittersporn (dir.), *Sphären von Öffentlichkeit in Gesellschaften sowjetischen Typs*, Frankfurt-sur-le-Main, Peter Lang, 2003, p. 195-216 et Hans Knoll (dir.), *Die Zweite Öffentlichkeit, Kunst im Ungarn im 20. Jahrhundert*, Dresde, Verlag der Kunst, 1999.

³ Pour le cas de l'art soviétique, cf. Evgeny Dobrenko et Eric Naiman (dir.), *The Landscape of stalinism. The art and ideology of soviet space*, Seattle, University of Washington Press, 2003 et Cécile Pichon-Bonin, « Représenter la ville moderne dans la Russie de l'entre-deux-guerres. La notion de construction dans les tableaux de P. Williams, A. Deïneka et Y. Pimenov », dans *Communisme*, N°90, 2007, p. 51-71.

Jérôme Bazin, « La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°7, janvier-avril 2009.

particularité de l'objet artistique, qui est, par nature, en décalage avec la société qui l'a produit mais qui ne cesse d'être en rapport avec elle, qui interpelle la société.

Nous partirons de l'exemple de la RDA et nous examinerons uniquement le cas des peintures (peinture de chevalet et peinture murale *a fresco* ou *a secco*), sans évoquer d'autres objets d'art, comme les arts graphiques, la sculpture, la photographie ou le *design*.

L'ubiquité de l'art dans la société communiste

Dans quels lieux les œuvres d'art étaient-elles présentes ? Il ne s'agit pas ici de s'intéresser aux lieux habituels de l'art, aux musées et aux salles d'exposition (même s'il faut noter que ces dernières se multiplient à l'époque communiste, dans les maisons de la culture, dans les entreprises et dans des galeries semi-privées à partir des années 1970). Il s'agit d'étudier des lieux qui ne sont précisément pas définis par leur rapport à l'art, des lieux dont les fonctions premières ne sont pas artistiques.

L'espace public conquis par l'art

À la fin des années 1940, le monde artistique est-allemand suit un mouvement artistique mondial qui tente de faire entrer l'œuvre d'art dans l'espace public, dans les rues, sur les places, dans les usines, dans les bâtiments publics (administration, écoles, hôpitaux, gares, etc.)⁴. La peinture publique n'est pas totalement nouvelle en Allemagne, le XIX^e siècle l'a inaugurée, dans un but ouvertement nationaliste⁵. Mais au XX^e siècle apparaît une peinture murale à but social (sans que la dimension nationaliste ne disparaisse), peinture dont les précurseurs sont les artistes mexicains (Rivera, Orozco et Siqueiros), qui ont lancé le mouvement depuis les années 1920 et que certains artistes allemands ont fréquenté pendant leur exil (notamment Gert Caden, exilé à Cuba sous le nazisme⁶). La connaissance de cet art (essentiellement celui de Rivera et secondairement ceux d'Orozco et de Siqueiros) est approfondie par des expositions sur le sujet (comme celle de l'Académie des Arts en 1955), par des publications⁷ et enfin par la visite de Rivera en 1956, événement majeur dans la vie artistique est-allemande de l'époque. Le Mexique apparaît ainsi comme le lieu de la modernité, en particulier parce qu'il affirme la supériorité de l'œuvre publique sur l'œuvre de musée : accessible à tous, arrachée aux cimaises et suffisamment grande pour être vue par tous, elle a également l'avantage d'être une œuvre de commande et d'être le plus souvent un travail collectif, autant de points qui séduisent aussi bien artistes que dirigeants politiques. Les premiers y voient une façon de répondre à la demande de responsabilité sociale de l'artiste, à laquelle ils sont très attachés, et les seconds une occasion de mieux contrôler l'activité artistique. Dès 1949, la deuxième

⁴ Le livre de Peter Guth présente un panorama de l'ensemble de l'art public de 1945 à 1989. Cf. Peter Guth, *Wände der Verheissung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR*, Leipzig, Thom Verlag, 1995.

⁵ Helmut Steiner, *Wandmalerei des 19. Jahrhunderts in der DDR*, Leipzig, Seemann Verlag, 1984. C'est Peter Cornelius qui diffuse au début des années 1820 les techniques de la peinture murale en Allemagne dans une perspective clairement nationaliste. Moritz von Schwind devient le principal représentant de ce mouvement. Si certaines fresques de cette époque étaient publiques, beaucoup toutefois étaient peu accessibles, situées dans des résidences princières ou dans des appartements privés.

⁶ Andreas Schätzke, *Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR*, Berlin, Reimer, 1999.

⁷ Hans F. Secker, *Diego Rivera*, Dresde, Verlag der Kunst, 1957.

Jérôme Bazin, « La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°7, janvier-avril 2009.

exposition nationale de Dresde est mise sous le signe de « l'action en faveur des œuvres murales » (*Wandbildaktion*), qui forment l'essentiel des œuvres en compétition⁸. La part des œuvres murales dans l'ensemble de la production artistique ne cesse dès lors d'augmenter : en 1956, une enquête de la municipalité de Berlin révèle que sur vingt-sept commandes passées cette année à Berlin, douze sont des œuvres murales⁹.

L'aura de l'œuvre placée dans l'espace public

L'enthousiasme pour cette forme d'expression artistique n'efface pas un problème auquel les artistes sont confrontés : que devient l'aura de l'objet d'art dans l'espace public ? Les réponses à ces questions évoluent de 1949 à 1989.

Au début de la période communiste, les artistes ne conçoivent pas différemment peinture de chevalet et peinture murale. Les peintures murales sont le plus souvent des peintures de chevalet agrandies, comme en témoigne la comparaison entre deux créations d'Arno Mohr (1910-2001) sur la réforme agraire. Arno Mohr réalise en 1956 une peinture murale à sec à l'université de Berlin-Weissensee où il est professeur ; elle reprend en fait une toile qu'il avait faite en 1949. Certes la scène s'est un peu simplifiée, les personnages se sont rigidifiés et surtout la peinture a gagné un sens allégorique évident (l'opposition entre le monde capitaliste et le monde communiste). Mais il faut noter que les nouvelles figures qui complètent la fresque viennent également d'œuvres préexistantes : la figure centrale de Marx est la copie d'un portrait de Marx par Heinrich Zille et la figure des laboureurs à gauche reproduit une eau-forte de Käthe Kollwitz¹⁰. La comparaison prouve à quel point l'œuvre publique est comprise à cette époque comme la transposition d'un objet artistique d'un contexte privé ou muséal à un contexte public. Lors de l'exposition de 1949, les « œuvres murales » sont en réalité des œuvres réalisées sur des panneaux, transportables, et elles sont exposées de la même façon que le seraient des toiles de grandes dimensions. Ce n'est que très progressivement que l'œuvre murale devient un objet distinct des objets artistiques habituels.

Dans cette perspective, le rapport entre l'œuvre et le lieu où elle s'inscrit est aussi significatif. Au début de la période, les artistes ne cherchent pas à ce que les œuvres soient intégrées à leur environnement. L'œuvre doit s'imposer au lieu et non pas s'intégrer à lui. Le cas de la peinture à sec de Mohr est éclairant : l'œuvre a été conçue sans souci de son lieu, un hall étroit où il n'est pas possible de saisir d'un seul regard la composition entière, un couloir qui écrase l'œuvre alors qu'elle aurait besoin de profondeur. Ce n'est qu'à partir du début des années 1960 que les œuvres sont progressivement conçues en fonction de leur lieu d'opposition et ce n'est que tardivement qu'architectes et artistes travaillent de concert lors de la construction d'un nouveau bâtiment¹¹. Les travaux de Bruno Flierl sur l'aménagement des centres urbains est-allemands montrent l'imbrication entre œuvres d'art et lieux publics dans les nouveaux espaces créés dans les deux dernières décennies du régime¹².

⁸ Martin Schönfeld, « Von der orientierenden zur richtungsweisenden Ausstellung. Die Wandbildaktion der zweite, deutschen Kunstausstellung in Dresden 1949 », dans Paul Kaiser et Karl-Siegbert Rehberg (dir.), *Enge und Vielfalt - Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, Hambourg, Kunstfonds des Freistaates Sachsen, 1999, p. 291-301.

⁹ Landesarchiv Berlin (LAB), Rep 121 n 140.

¹⁰ C'est la première eau-forte du cycle que Kollwitz consacre en 1906 à la guerre des paysans de 1525.

¹¹ Cf. Peter Guth, *op. cit.*, p. 194.

¹² Bruno Flierl, *Architektur und Kunst*, Dresde, Verlag der Kunst, 1982.

Jérôme Bazin, « La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°7, janvier-avril 2009.

On peut ajouter que le souci dans les années 1950 de préserver l'autonomie de l'objet d'art explique en partie le rejet à cette période de la peinture murale abstraite qui est en plein essor au même moment en Allemagne de l'Ouest. En effet la peinture murale abstraite, qui est à la frontière entre décoration et œuvre d'art et qui est capable par sa souplesse de s'adapter à toutes les formes architecturales sans paraître contrainte, allait à contre-courant de tout ce que voulaient artistes et dirigeants communistes : manifester publiquement l'aura de l'œuvre. Là encore, c'est dans les années 1960 que les œuvres publiques retrouvent des fonctions décoratives, et ce qui était auparavant farouchement combattu au nom de l'anti-formalisme est désormais toléré sous le terme d' « ornement ».

La difficile conquête de l'espace privé par l'art

Mais les artistes cherchent également à investir l'espace privé, dans la continuité des activités des artistes communistes de la République de Weimar qui vendaient à la sortie des usines des gravures à très bas prix pour que les ouvriers les rapportent chez eux¹³. Il s'agit ici d'objets de très petite taille, dont le coût de production est faible : dessin, aquarelle, gravure, eau-forte, lithographie. La principale cible des actions des artistes et des dirigeants politiques sont les foyers les moins riches, car la possession par chaque famille d'une œuvre d'art est perçue comme une preuve indéniable de démocratisation de l'art. Plusieurs solutions furent inventées pour faciliter l'introduction d'œuvres dans l'espace privé.

La première solution, qui eut peu de succès, consista au début des années 1950 à diffuser des reproductions artistiques dans les foyers¹⁴. En 1952, la Commission artistique d'Etat fait publier ce qu'elle appelle « le catalogue de la communauté » (*Gemeinschaftskatalog*), catalogue qui propose de nombreuses reproductions à prix réduit (entre 1,5 et 6 marks selon la taille de l'image). « Tous les travailleurs doivent pouvoir acquérir de bonnes reproductions à des prix raisonnables afin de pouvoir décorer leurs pièces. » Le panel proposé est très large, de la grande tradition internationale¹⁵ à une tradition plus spécifiquement allemande¹⁶, tout en ne se privant pas de faire appel à des peintres français¹⁷ et à des peintres contemporains¹⁸.

La deuxième solution, lancée par le ministère de la Culture à la fin des années 1950, consistait à mettre en vente des toiles ou des gravures dans les magasins d'Etat (HO). L'initiative se heurte à la concurrence d'autres images, vendues comme « images pour salons et chambres à coucher » (*Wohn- und Schlafzimmerbilder*¹⁹). Ces images sont jugées de bien moindre valeur, « agrandissements photographiques simplement coloriés comme pour imiter de la peinture ». Les responsables de la culture s'indignent que ces images, jugées « kitsch », soient les seules vendues, alors qu'« il y

¹³ W. L. Guttsman, « Bildende Kunst und Arbeiterbewegung in der Weimarer Zeit : Erbe oder Tendenz », dans *Archiv für Sozialgeschichte*, 22, 1982, p. 331-358.

¹⁴ Département des archives fédérales de la RDA (SAPMO), DR1 n 5820.

¹⁵ Titien, de Vinci, Botticelli, Giorgione, Raphaël, Holbein, Rubens, Rembrandt, Van Ruisdael, Vermeer, Goya, Van Gogh.

¹⁶ Grünewald, Dürer, Cranach, von Kloeber, Richter, Friedrich, von Schwind, Liebermann, Menzel, Leibl, Trübner, Corinth, Kollwitz. L'éditeur du catalogue intervient pour demander d'introduire des peintures de Fritz von Uhde, affirmant que les travailleurs ruraux apprécient beaucoup ce peintre (cf. SAPMO DR1 n 5820, VEB Verlag der Kunst an die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten, 31.01.1953).

¹⁷ Millet, Cézanne, Steinlen.

¹⁸ Ce sont surtout des artistes soviétiques, très peu connus, quelques artistes chinois et est-allemands (Max Lingner, Arno Mohr, Rudolph Bergander, Paul Zimmermann).

¹⁹ SAPMO, DR1 n 80090

Jérôme Bazin, « La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°7, janvier-avril 2009.

a un vrai désir dans la population d'avoir des images pour la décoration ». Le ministère demande aux responsables politiques locaux d'enquêter sur les producteurs de tels objets et de mettre fin à la production²⁰. En cette fin des années 1950, la lutte contre le « kitsch » qui dominerait l'espace privé accapare les fonctionnaires de la culture ; les problèmes de la politique artistique portent alors moins sur les productions des artistes reconnus que sur les images ordinaires qui circulent dans les foyers (un des fonctionnaires du ministère de la Culture estime que les débats sur le formalisme ont été remplacés par des débats sur le kitsch²¹).

C'est dans ce contexte qu'est mise en place la troisième solution : l'accroissement du nombre de peintres amateurs, l'un des principaux objectifs de la conférence de Bitterfeld d'avril 1959. L'artiste amateur est en effet défini essentiellement par rapport à sa place dans la sphère privée. A l'opposé de l'artiste professionnel qui a une responsabilité sociale et qui se doit d'agir publiquement, l'amateur est perçu avant tout comme une personne privée. Les responsables politiques attendent de l'amateur, cheval de Troie de l'art dans les foyers, qu'il peigne des œuvres qui trouveront leur place dans les salons et les chambres : natures mortes, portraits, paysages urbains, scènes de genre, etc. C'est ce qui explique la surreprésentation de ces images dans les expositions d'amateurs de l'époque. Mais si le nombre d'amateurs augmentent effectivement, le nombre total reste trop bas pour que l'on puisse parler de diffusion de l'art dans les espaces privés.

La situation évolue à partir des années 1970, avec la reconstitution de formes de marchés de l'art et l'augmentation générale des revenus qui permettent l'acquisition d'œuvres par un nombre croissant d'amateurs d'art. Mais, comme le note Bernd Lindner, les nouveaux acheteurs appartiennent uniquement à la classe moyenne supérieure et à la classe supérieure²². La diffusion de l'art dans la sphère privée dans les dernières années de la RDA se fait donc de façon tout à fait traditionnelle, par le mécanisme du marché de l'art et dans les limites que suppose un tel mécanisme. Mais si les œuvres d'art parviennent à trouver un public à cette époque-là, c'est aussi parce que le contenu des peintures évolue, qu'il correspond mieux aux goûts des acheteurs privés, en privilégiant notamment la figuration de l'espace privé.

L'espace privé, entre politique et identité

La peinture de la fin des années 1940 et des années 1950 représentait surtout l'espace urbain et l'espace de la production (usine, champ). La sphère privée y avait peu d'importance. Même si la famille était souvent représentée, elle figurait dans l'espace public et le bonheur de ses membres ne venait pas d'un repli sur la sphère privée, mais de la communion avec l'ensemble de la société. C'est cette iconographie qui évolue à partir des années 1960.

Le tournant du milieu des années 1960

L'intérêt pour l'espace privé dans la peinture est-allemande apparaît en effet au milieu des années 1960 et c'est le pouvoir politique lui-même qui amorce cette évolution. En 1964, la seconde conférence de Bitterfeld concernant les grandes orientations de la

²⁰ *Ibid*, Minister für Kultur an den Stellvertreter des vorsitzenden des Rates des Bezirkes... (non daté).

²¹ *Ibid*, Kollegiumsvorlag der Abteilung Bildende Kunst und Museen (octobre 1963).

²² Bernd Lindner, *Verstellter, offener Blick : eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995*, Cologne, Böhlau, 1998.

Jérôme Bazin, « La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°7, janvier-avril 2009.

politique culturelle prend comme slogan « l'arrivée dans le quotidien » (*Ankunft im Alltag*). Derrière cette formule ne se cache pas seulement l'injonction faite aux artistes de décrire les formes quotidiennes de travail, mais aussi le quotidien anodin de la sphère privée.

Un tableau marque ce tournant, *Maman rentre à la maison*, de Fritz Skade (1898-1971) en 1964²³. Le tableau est une commande passée par la section de Dresde du syndicat pour la grande exposition berlinoise intitulée « Nos Contemporains ». Les commanditaires se sont montrés très exigeants (alors qu'à cette époque les commanditaires commencent à se faire de moins en moins interventionnistes) et ils ont en particulier insisté pour que soit mise en valeur la relation de la mère à l'enfant. Le tableau a été accueilli au moment de son exposition comme une œuvre traitant du problème de la double journée de travail des femmes, question très discutée à ce moment-là. Rien dans le tableau ne vient appuyer cette idée (si ce n'est le panier de courses au pied de la mère) et la position du tableau face à la sphère privée n'est pas sans ambiguïtés. S'agit-il, comme certains l'affirmaient à l'époque, de faire entrer les problèmes privés dans la sphère publique et de reconnaître comme problème public la double journée de travail ? Ou bien s'agit-il de consacrer et de sanctifier l'espace privé, harmonieusement composé autour des deux figures et baigné dans des couleurs chaleureuses ? L'intervention des commanditaires rend la deuxième réponse plus plausible. Le tableau en tout cas peut permettre les deux lectures et ouvre la voie soit à la politisation de l'espace privé, soit à sa dépolitisation.

L'espace privé, motif principal de la peinture des années 1970-1980

Les nouveaux courants artistiques qui se développent à partir des années 1970 font de la sphère privée le sujet central de l'art. L'étude de Birgit Poppe²⁴ fait de l'espace privé la clef de lecture de cette peinture. Les ouvriers sont désormais dépeints dans un contexte privé, la représentation des loisirs remplace celle des pauses de travail, les fêtes entre proches les grandes fêtes politiques, la famille prise dans son intimité la famille publique. Les motifs pris dans la vie privée s'imposent alors : la vie de famille, l'intimité du couple, la sexualité, les intérieurs, les loisirs, la plage, la télévision, etc. Le tournant pictural vers l'espace privé est si important que les peintres continuent dans cette voie même après la chute du Mur, jusqu'à aujourd'hui²⁵.

La peinture de Wolfgang Peuker (1945-2001), *Ma porte* de 1973, est emblématique de ce tournant. La porte, avec la fenêtre, font partie de ces objets qu'affectionnent les peintres de cette génération, symbole de la frontière entre espace privé et espace

²³ « Fritz Skade, *Mutti kommt heim*, 1964 », dans Monika Flacke (dir.), *Auftrag: Kunst. 1949-1990, bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik*, Berlin, Catalogue de l'exposition du Deutsches Historisches Museum du 27 janvier au 14 avril 1995.

²⁴ Birgit Poppe, *Freizeit und Privatleben in der Malerei der DDR, Formen und Funktionen neuer Motive der Leipziger Schule nach 1970*, Vienne, Peter Lang, 2000.

²⁵ L'espace privé reste en effet aujourd'hui le principal thème des artistes est-allemands les plus appréciés de nos jours, qu'ils soient nés en RDA (comme Eberhard Havekost ou Thoralf Knobloch) ou nés en RFA mais ayant été formés dans les universités des Beaux-Arts de Leipzig ou Dresde (comme Tim Eitel ou Matthias Weischer). Matthias Weischer se concentre sur l'espace en tant que tel et privilégie la représentation de moquette, papiers peints, carrelages, abat-jour, torchons, tapis, meubles en contre-plaqué, qui font directement référence aux intérieurs est-allemands (Weischer travaille à partir des magazines de décoration d'intérieur de l'époque communiste). Weischer construit des espaces qui sont familiers et chaleureux, mais il œuvre à les rendre irréels et virtuels (en multipliant les angles, les recoins, les fausses perspectives), comme dans la peinture murale d'une pièce d'intérieur à taille réelle exposée en 2006 au musée d'art contemporain de Bozen.

Jérôme Bazin, « La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°7, janvier-avril 2009.

public. Ici la porte est totalement fermée, elle ne laisse rien entrevoir du monde extérieur, il ne reste que la fermeture sur le monde intérieur, nourri de mythologie personnelle (une photographie de Marlène Dietrich accrochée à la porte) et d'objets quotidiens (un chiffon rouge sur la poignée). Il est souvent fait référence à la Nouvelle Objectivité des années 1920 pour expliquer les œuvres est-allemandes ; mais les artistes de la Nouvelle Objectivité travaillaient la réalité (jouant sur le cadrage, le rendu de la matière, isolant les objets les uns des autres), afin de la rendre étrangère. Ici il ne s'agit pas d'interroger le réel, mais de s'attarder sur une partie de l'univers quotidien. Hommage à la sphère privée, l'œuvre ne met pas à distance cet espace, plus proche du style Biedermeier que de la Nouvelle Objectivité.

D'autres peintres éminents de cette période construisent différemment l'espace privé, comme Volker Stelzmann (né en 1940) avec son œuvre *Boîtier* de 1983, dont le titre (*Gehäuse*) renvoie directement au thème de la maison (*Haus*). Il s'agit de six boîtiers posés les uns sur les autres et contenant chacun un personnage. Ici le repli est devenu enfermement. L'intériorité se révèle sans profondeur (certains « boîtiers » ne sont pas représentés comme des volumes, ils sont de simples aplats de couleurs qui poussent les personnages contre le plan du tableau). Les personnages, isolés les uns des autres malgré leur proximité, ne peuvent sortir de l'espace intime qui n'offre aucune ouverture. Ils n'ont pas d'autre choix que de sortir de l'espace pictural, ressemblant tous à l'Adam chassé du paradis de *l'Agneau mystique* de Van Eyck. L'espace privé est ici l'espace de la névrose (comme en témoignent les monstres qui hantent la jeune femme en bas à droite), de l'étroitesse et de la peur²⁶.

L'espace privé, lieu de fabrication de l'identité est-allemande

Les questions que soulevait l'œuvre de Fritz Skade deviennent alors incontournables et le principal journal consacré à l'art en RDA, *Bildende Kunst*, ressent le besoin en 1975 de faire un numéro consacré à l'émergence du privé au sein du réalisme socialiste²⁷. Le journal pose la question de savoir si les artistes continuent de faire un art social dans ces conditions-là. Dans leurs réponses, les peintres nient vouloir fuir la société, affirment qu'il est possible d'aborder des problèmes sociaux dans un cadre privé et refusent l'opposition entre « social » et « privé ».

On se heurte ici à la délicate question de savoir ce que signifie « politique » dans les pays communistes (et à plus forte raison art politique). Questionner les œuvres des années 1970-1980 sous l'angle de l'art social et politique semble en tout cas inadapté. L'étude de Joshua Feinstein sur « le triomphe du quotidien » dans le cinéma est-allemand²⁸ montre que ce qui se construit à travers la représentation de l'espace privé, c'est avant tout une identité nationale. Le travail d'identification que ne parvenait pas à produire les images des années 1950 se réalise ici sur le terrain neutre des problèmes existentiels. Ainsi dans les dernières décennies de la RDA, les œuvres, cinématographiques et picturales, deviennent un point de rencontre entre les artistes, la population et les autorités, qui se satisfont pleinement de cet art inoffensif et qui crée un sentiment d'attachement à la nation est-allemande (mais pas obligatoirement

²⁶ L'art d'Allemagne de l'Est rejoint ici celui d'Allemagne de l'Ouest, qui exploite aussi cette thématique dans les mêmes années. Les créations de Gregor Schneider en RFA en donnent la meilleure illustration. Cf. Gertrud Koch, « der Plastizität des Realen : Raumkonzepte und Wirklichkeitseffekte », dans Sabine Eckmann (dir.), *Reality Bites. Kunst nach dem Mauerfall*, Ostfildern, Hatje Kantz, 2007, p. 152-186.

²⁷ *Bildende Kunst*, N° 7, 1975. Dossier : « Gesellschaftliches und (oder ?) Privates ».

²⁸ Joshua Feinstein, *The Triumph of ordinary. Depictions of daily life in the East German cinema, 1949-1989*, Chapter Hill, University of North Carolina Press, 2002.

Jérôme Bazin, « La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°7, janvier-avril 2009.

à son régime politique). Le monde artistique communiste semble ainsi parvenir, par d'autres voies, aux mêmes résultats que son voisin capitaliste, qui, comme le montre Dominique Baqué²⁹, est touché à partir des années 1980 par un repli sur l'intimité et la sphère privée.

Opacité de l'espace public est-allemand

La représentation de l'espace public dans la première partie du XX^e siècle

Ce qui pose finalement le plus de problème dans l'art est-allemand, c'est bien la peinture de l'espace public des années 1950. On ne peut pas comprendre ce problème si l'on ne prend pas en compte ce dont héritent les peintres est-allemands (les courants réalistes du *Kaiserreich* et de la République de Weimar ou les expériences étrangères, mexicaines par exemple). Un des points communs que l'on peut trouver chez les précurseurs du réalisme socialiste qui cherchent à représenter l'espace public, c'est la construction particulière de la profondeur et de la spatialité. Soit il n'y a pas dans leurs œuvres d'espace à proprement parler : les artistes représentent les manifestations et la foule sans représenter l'espace dans lequel a lieu l'action (rues, places, usines). Dans un dessin de Käthe Kollwitz, une peinture de Curt Querner ou une fresque de Rivera par exemple, la profondeur est à peine construite. Soit les peintres donnent un plan large de la foule et c'est alors la foule qui creuse la profondeur, qui forme l'espace. C'est le cas dans le célèbre tableau d'Otto Griebel, *L'Internationale* de 1928, ou dans une lithographie de Hans Baluschek, *Les prolétaires – les grévistes* de 1920. La foule manifestante forme l'espace public, elle est l'espace public. « La ville appartient à cette foule parce que cette foule lui appartient : les manifestants sont la ville hors d'elle-même, mais présente à elle-même et se pensant elle-même³⁰. » L'espace nu de la ville n'apparaît pas, totalement occulté chez Griebel, submergé chez Baluschek³¹.

Cette manière de représenter l'espace public correspond à un certain rapport entre l'œuvre et le spectateur. Que l'œuvre soit de grande taille (Griebel, peintres mexicains) ou de petite taille (Kollwitz, Querner, Baluschek), elle recherche une confrontation

²⁹ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, Paris, Flammarion, 2004 (cf. chapitre 1 : « l'art en deçà du politique »).

³⁰ Eric Michaud, « Sujet de l'histoire ou matériel humain : les foules en marche (1890-1945) », dans Maurice Fréchuret (dir.), *Les Figures de la marche*, Paris, ADAGP, 2000, p. 135-157, ici p. 139. Eric Michaud commente ici les œuvres du français Théophile Steinen pour les journaux socialistes et anarchistes au début des années 1900. « La foule vient se mouler dans les places et les artères dont les immeubles dessinent ses contours, répandent sur elle leurs ombres ou la mettent en lumière. La ville appartient à cette foule parce que cette foule lui appartient : les manifestants sont la ville hors d'elle-même, mais présente à elle-même et se pensant elle-même. Dans leur marche qui s'étend à perte de vue, les corps légèrement inclinés des premiers rangs ne sont que les signes les plus visibles de la révolte immense qui progresse, mais dont l'espace public de la cité demeure l'origine et la fin. »

³¹ Certaines œuvres au début du XX^e siècle figurent l'espace de la rue et de la ville, mais c'est alors pour représenter la distance qui existe entre les classes sociales, entre ouvriers et bourgeois. La perspective pour ces artistes sert avant tout à figurer la distance sociale et à rendre compte de l'épaisseur sociale. Dans les années 1920, la production entière d'artistes communistes comme Karl Völker (1889-1962) ou Georg Scholz (1890-1945) repose sur ce principe. La représentation de la perspective urbaine reprend tous ses droits pour un autre motif : la répression. Lorsque les artistes peignent les forces de l'ordre tirant sur la foule ou les rues jonchées de cadavres, la profondeur se creuse (de nombreux tableaux de Heinrich Ehmsen (1886-1964) illustrent ce procédé).

Jérôme Bazin, « La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°7, janvier-avril 2009.

directe avec le spectateur³². Ces peintres empruntent donc la tendance esthétique dominante en cette première moitié du XX^e siècle, qui consiste à aplanir la perspective, mais ils le font dans un sens politique : ils construisent un langage de combat et de lutte, aussi bien socialement que plastiquement.

La foule est-allemande et son espace public

Les artistes est-allemands vont puiser dans cette tradition. Par exemple, en 1957, la gravure sur bois, *Manifestation sur le marché* de Margret Häusler (née en 1927), reprend ce procédé, tout en montrant aussi les évolutions qu'il subit en RDA. Elle représente un défilé sur le vieux marché de Dresde d'une entreprise du bâtiment (VEB-Bau). Là encore la foule est compacte (*geschlossen*, pour utiliser un terme de l'époque), c'est elle qui creuse l'espace public et qui lui donne sa profondeur, à perte de vue. La technique de la gravure sur bois lui permet de donner facilement un effet de masse lointaine et d'union entre les manifestants. La nouveauté se situe dans le rapport que l'œuvre entretient avec le spectateur, la façon d'adoucir la relation entre la foule picturale et le spectateur. La foule ne marche pas vers lui et il n'est pas mis en contact direct avec les personnages, comme il l'était chez Kollwitz ou Querner. Il est protégé par le premier plan, les personnages qui forment les marges du défilé et avec qui les manifestants échangent des regards de complicité et des sourires. Il est mis à distance de l'espace public.

A la marge de l'espace public

Beaucoup de peintres est-allemands exploitent la mise à distance du spectateur par rapport à l'espace public investi par la foule. Par exemple, Bernhard Kretzschmar (1889-1972), forte personnalité artistique qui n'hésite pas à tenir tête aux autorités, consacre plusieurs toiles à un sujet curieux, intitulé à chaque fois *Manifestation spontanée*. C'est une œuvre de commande que Kretzschmar retravaille cependant de 1958 à sa mort en 1972. Elle représente Dresde, le pont Dimitrov et quelques rues le long de l'Elbe ; sur les bords de l'image, différents cortèges apparaissent : à droite sur le pont, au centre sous le pont, au premier plan à gauche, tout à l'arrière-plan à l'extrême gauche. La toile ne donne pas l'impression que tous les cortèges convergent vers un seul point (on ne voit pas comment celui qui est sous le pont peut rejoindre les autres). L'espace urbain est en réalité occupé par une multitude de personnages, qui vont à leurs affaires, ne se souciant pas du tout de la manifestation (le tableau est d'ailleurs la reprise d'un paysage urbain que Kretzschmar avait réalisé en 1926 et qui a été détruit pendant le bombardement de Dresde³³). La manifestation semble bien peu spontanée, puisque les manifestants portent drapeaux et grands portraits qu'affectionnent les organisateurs de fêtes publiques de l'époque. A l'opposé des représentations habituelles de l'espace public qui mettent au centre la foule, le centre de l'image est ici un paysage urbain, exécuté dans la plus pure tradition de

³² Les exemples que nous avons pris montrent différentes modalités de confrontation avec le spectateur. Celle de Baluschek pousse le plus loin l'affrontement avec le spectateur, en le plaçant de plain-pied avec les manifestants qui le fixent et qui l'entourent. Les œuvres de Kollwitz et Querner déplacent le spectateur sur le côté, en très légère contre-plongée chez Querner, en contre-plongée plus appuyée chez Kollwitz. C'est l'œuvre de Griebel qui est la moins agressive : la foule ici ne marche pas sur le spectateur, qui est en léger surplomb. La foule affiche sa détermination en chantant, mais le peintre évite tout effet de déferlante menaçante pour le spectateur.

³³ Reproduit dans Fritz Löffler, *Bernhard Kretzschmar*, Dresde, Verlag der Kunst, 1985.

Jérôme Bazin, « La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°7, janvier-avril 2009.

l'impressionnisme de Dresde dont Kretzschmar a été un représentant. Le travail pictural sur le ciel, sur l'eau du fleuve contraste avec le peu de soin apporté à la peinture du cortège. En fragmentant le cortège et en plaçant au centre d'une toile inévitablement politique un espace urbain vide, Kretzschmar pose le problème de la signification de son tableau.

La toile se comprend mieux si on fait l'hypothèse qu'il s'agit d'une représentation des journées de juin 1953, révolte de la population est-allemande contre les conditions de travail et contre le gouvernement en place, qui est la seule réelle manifestation « spontanée » que Kretzschmar ait connue en RDA. L'hypothèse est d'autant plus vraisemblable qu'à Dresde un des événements les plus marquants de juin 1953 a été la traversée par la foule du pont Dimitrov³⁴. Une photographie prise par un amateur de l'époque montre cette traversée, avec le même point de vue que celui qu'adopte Kretzschmar³⁵. On se trouverait donc devant l'un des très rares tableaux qui évoqueraient le 17 juin 1953, événement que l'immense majorité des artistes est-allemands ont laissé dans l'ombre. Si c'est le cas, le choix du style impressionniste est intéressant : en s'inscrivant dans cette veine, Kretzschmar ne reprend pas seulement la touche et le cadrage, il en reprend également la politique, la façon dont les impressionnistes évoquaient l'actualité politique, à la marge³⁶. De la même façon que les impressionnistes français des années 1870-1880 plaçaient au loin les bâtiments industriels où se nouaient les conflits sociaux ou peignaient le jardin des Tuileries en frôlant les marques de la Commune, Kretzschmar effleure le 17 juin. Au bord d'un espace public paisible apparaît le conflit.

L'espace public disloqué : l'exemple de l'œuvre murale de l'usine Bergmann-Borsig

Se pose dès lors la question de l'efficacité de l'œuvre et de son rapport avec le spectateur, comme en témoigne la fresque réalisée par Vera Singer (né en 1926) et Gerhard Moll (1920-1986) dans la grande entreprise berlinoise Bergmann-Borsig en 1958. Il s'agit du panneau central d'un triptyque qui était disposé dans l'un des couloirs de l'usine, menant à la salle des fêtes (*Kultursaal*) de l'entreprise. Le triptyque représente la révolution allemande de 1918 et le panneau central une scène historique au cours de laquelle l'espace de l'usine est devenu un espace public : le discours que Karl Liebknecht fit dans cette usine en novembre 1918. Les deux peintres qui ont reçu la commande de l'usine Bergmann-Borsig n'ont pas choisi un espace plan, comme c'est le cas dans la plupart des œuvres murales. Au contraire, ils ont creusé la perspective en donnant différentes tailles aux personnages et en multipliant la représentation d'objets en volumes : caisses en bois sur la gauche, camions au centre, bâtiments de l'usine à droite, avec à chaque fois le soin de mettre en valeur les arêtes, les angles, les ouvertures. Or chaque volume suit sa propre perspective, éclatant les points de fuite et fragmentant l'œuvre. La concentration des ouvriers sur la figure de Liebknecht n'empêche pas l'éclatement formel de l'œuvre. Si cet éclatement apparaît aussi nettement, c'est également parce que la foule qui écoute

³⁴ Heidi Roth, *Der 17. Juni 1953 in Sachsen*, Cologne, Böhlau, 1999.

³⁵ La photographie est reproduite dans Ilko-Sascha Kowalczyk, *Für ein freies Land mit freien Menschen. Opposition und Widerstand in Biographien und Fotos*, Berlin, Robert-Havemann-Gesellschaft, 2006, p. 59.

³⁶ T. J. Clark, *The Painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

Jérôme Bazin, « La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°7, janvier-avril 2009.

Liebnecht est dispersée. C'est ce que note la critique artistique de l'époque, très sévère dans son jugement sur le triptyque de Bergmann-Borsig³⁷. Pourquoi avoir dispersé à ce point la foule ? Que font au milieu de la scène ces conduits volumineux et ces tuyaux aux formes étranges et entassés de façon désordonnée ? La critique dénonce les « faiblesses » de l'œuvre, son manque complet de composition dynamique (« *spannungslose Komposition* »). Le traitement des personnages participe aussi de cette impression et a été vivement critiqué. A l'inverse des personnages de l'*Internationale* de Griebel, qui étaient tous différents mais unis, qui étaient des corps individualisés et réalistes qui se rapprochaient les uns des autres, les personnages de Singer et Moll sont à la fois tous semblables et étrangers les uns aux autres. On retrouve ici cette rigidité corporelle, si caractéristique des figures humaines du réalisme socialiste qui tend à transformer les personnages en pantins³⁸ (voir le mouvement de l'homme qui lève son chapeau à gauche du camion ou celui de l'homme qui lève le poing à droite du camion).

Dans ces conditions, quelle relation l'œuvre murale instaure-t-elle avec le spectateur ? L'absence de perspective homogène, la faible construction formelle, la dispersion de la foule, la présence de vides inutiles, laissent peu de place au spectateur (et il faut ajouter qu'il n'y a pas un seul personnage qui regarde le spectateur pour le faire entrer dans l'œuvre). Il est nécessaire de prendre également en compte l'endroit où se trouvait cette fresque : la peinture, longue de dix mètres, était dans un couloir qui menait à la salle des fêtes et qui servait de garde-robe et de pièce de repos. Sa longueur, son emplacement dans un corridor et l'occupation de la pièce par divers objets avaient pour conséquence que personne n'avait une vue d'ensemble de l'œuvre comme nous pouvons l'avoir quand nous regardons la reproduction. Il est probable que cette œuvre était peu regardée par les personnes travaillant à l'usine, mais ce qui est plus intéressant, c'est que la peinture elle-même ne cherche pas à capter l'attention du spectateur et à lui faire une place. Fresque qui passe à côté de son spectateur, comme le spectateur réel devait passer à côté d'elle, elle ne crée pas un espace, mais sert de point de fuite à l'espace existant.

Conclusion : visibilité et invisibilité des espaces en RDA

Parce que les œuvres sortent des musées et des galeries d'exposition pendant la période communiste, leur portée politique devient un problème central. Au-delà des discours officiels qui ne cessent de répéter que l'art travaille à la consolidation des consciences socialistes et aide à mobiliser la population, les effets politiques des œuvres sont très variables. Les représentations de l'espace privé, de plus en plus visible à partir des années 1960, accompagnent à la fois la dépolitisation générale de la société et la formation d'une identité nationale. A l'inverse, les représentations de l'espace public des années 1950 se tiennent à l'écart du travail d'identification. Elles reposent même sur ce que l'on pourrait appeler une « désidentification », désidentification du spectateur par rapport au « peuple » et à l'État mis en scène dans l'espace public communiste.

³⁷ Elfriede Howard, « Zu zwei Wandbildern von jungen Künstlern », dans *Bildende Kunst*, 4/1958, p. 239-241.

³⁸ Antoine Baudin et Leonid Heller, « Le corps et ses images dans le réalisme socialiste », dans Leonid Heller (dir.), *Amour et érotisme dans la littérature russe du XX^e siècle*, Bern, Peter Lang, 1992, p. 127-145.

Jérôme Bazin, « La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°7, janvier-avril 2009.

En abordant l'espace public, les œuvres semblent perdre toute efficacité. Ce manque d'efficacité pose un problème aux autorités politiques, comme en témoigne une discussion à la commission culturelle du bureau politique en 1959 à propos d'un tableau de Kretzschmar sur une manifestation de l'organisation de jeunesse, la FDJ : « tout ce qui doit attirer dans un tableau ne marche pas ici. Ça s'éparpille (*das fängt an zu schwimmen*). En tout cas ce cortège n'a aucun effet ³⁹. » Ce jugement rejoint celui que porte Diego Rivera sur les œuvres murales est-allemandes en 1956, jugement que rapporte Herbert Sandberg dans ses mémoires : « si l'on veut donner à ces murs un peu de vie, pourquoi devraient-ils ressembler à un cimetière⁴⁰ ? » Pourquoi Rivera parle-il de cimetière ? L'œuvre de cimetière est celle qui s'adresse à un spectateur absent, celle qui n'a pas d'efficacité. L'œuvre dans l'espace public ou l'espace public dans l'œuvre construisent ce rapport particulier au spectateur.

Tout en faisant pleinement partie de la peinture officielle, les œuvres de Bernard Kretzschmar, de Vera Singer et de Gerhard Moll interrogent le visible et l'invisible de l'espace public. Ils se placent ainsi dans la tradition des artistes du XIX^e siècle tel Menzel qui, dans *Le Départ du roi Guillaume I^{er} le 31 juillet 1870* de 1871, plaçait au cœur d'une œuvre de commande historique des figures dissensuelles – le sourire narquois du jeune marchand de journaux et l'attitude de manifestants qui ne regardent pas le cortège royal. Au cœur même de la peinture officielle, ils trament dans le silence des images l'obscurcissement de l'espace public et recomposent le partage du visible et de l'invisible posé par l'Etat et le sens commun. La représentation du peuple reste centrale pour ces artistes mais « c'est la production d'un peuple qui est différent du peuple vu, dit, compté par l'Etat, un peuple défini par la manifestation d'un tort fait à la constitution du commun, laquelle construit un autre espace de communauté ⁴¹ ». L'attitude de ces artistes est proche de celle des manifestants du 1^{er} mai, qui, tout en participant à la mise en scène de l'espace public, tentent de rendre visible d'autres opinions que les slogans officiels et manifestent la scission du peuple avec lui-même, « litige conduit sur la scène de manifestation du peuple par un sujet non identitaire⁴² ». L'espace public et l'œuvre d'art, censés être les lieux de la transparence et de la communication immédiate des citoyens entre eux et des citoyens avec leurs dirigeants, continuent d'être, dans le cadre particulier de la dictature, les lieux de la mésentente.

L'auteur

Jérôme Bazin est doctorant en histoire de l'art à l'université d'Amiens (sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac) et en histoire à l'université de Genève (sous la direction de Sandrine Kott).

Résumé

Dans des sociétés communistes préoccupées d'introduire des objets d'art aussi bien dans les espaces publics que dans les espaces privés, la représentation de ces espaces est construite comme un problème pictural. La peinture communiste n'a cessé en effet de marquer la différence entre les espaces privés et les espaces publics et de

³⁹ Fondation de l'Académie des Arts, Archives du VBK Zentralvorstand, n°80, Sitzung der Kulturkommission beim Politbüro des ZK am 19. Oktober 1959.

⁴⁰ Herbert Sandberg, *Spiegel eines Lebens. Erinnerungen, Aufsätze, Notizen und Anekdoten*, Berlin-Est, Aufbau Verlag, 1987, p. 119.

⁴¹ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Folio, 1998, p. 212.

⁴² Jacques Rancière, *La Mésentente*, Paris, Galilée, 1995, p. 141.

Jérôme Bazin, « La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°7, janvier-avril 2009.

s'intéresser à leurs seuils. Mais ces espaces ont été différemment investis : alors que l'image de l'espace privé était le lieu de création d'un sentiment d'appartenance et d'identification avec la nation est-allemande, l'image de l'espace public était plus confuse, rendant opaque les identités et interrogeant le peuple qui y apparaît.

Abstract

"The construction of private and public spaces by communist art in the GDR"

While communist societies tried to put art pieces in public spaces as well as in private spaces, the representation of these spaces was constructed as a pictorial problem. Indeed the communist painting kept differentiating private spaces and public spaces and being interested in their threshold. But these spaces were given different significations: whereas the image of private spaces was the place where a identification process with the East German nation was realised, the image of public spaces was more confused, making identities opaque and questioning the people that appeared there.

Key words : communist painting ; politics of art ; art as public space ; identity through art ; representation of people.

Mots clefs : peinture communiste ; politique de l'art ; art comme espace public ; identité par l'art ; représentation du peuple.

Pour citer cet article :

Jérôme Bazin, « La construction des espaces privé et public par l'art communiste en RDA », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°7, janvier-avril 2009.