



Sur les traces des émotions : images et discours des ouvrages d'histoire de l'art de la RDA

Mathilde Arnoux

Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris

Abstract

Die eklektische Sammlung von sechs kunsthistorischen Büchern aus dem DDR-Bestand der Universitätsbibliothek in Nantes bildet den Ausgangspunkt einer Beobachtung der verschiedenen Diskurse über Kunst und Bilder, die während der Zeit des ostdeutschen sozialistischen Staates vorherrschten. Nach Feststellung einiger Resonanzen zwischen diesen Büchern und bestimmten wiederkehrenden Mustern richtet der Beitrag die Aufmerksamkeit auf die Umsicht mit der Subjektivität und Emotionen in den Texten behandelt werden. Könnten Bilder Spuren davon bewahren und ihnen somit ein Platz in der vermeintlich vergangenen Geschichte dieses verschwundenen Staates eingeräumt werden?

Un ensemble éclectique de six ouvrages d'histoire de l'art conservés dans le fonds RDA de la BU de Nantes constitue le point de départ pour observer différents traitements des discours sur l'art et des images de l'État socialiste est-allemand. Après avoir repéré quelques résonances entre ces livres et certains thèmes récurrents, une attention particulière est prêtée à la circonspection avec laquelle subjectivité et émotions y sont traitées. Les images en conserveraient-elles des traces auxquelles il serait possible de faire une place dans l'approche de l'histoire présumée révolue de cet État disparu?

An eclectic collection of six art history books from the Nantes University Library provides a starting point for observing various discourses on art and images that prevailed during the period of the East German socialist state. After noting some resonances between these books and certain recurring patterns, attention is drawn to the circumspection with which subjectivity and emotion are treated in the texts. Could images preserve traces of this, for which a place can be granted in the supposedly past history of this vanished state?

Keywords

Bild • Text • Kulturgeschichte • Emotionen

image • discours • histoire culturelle • émotions

image • text • cultural history • emotions

« L'un des principaux problèmes que rencontre l'homme qui garde les livres qu'il a lus ou qu'il se promet de lire un jour est celui de l'accroissement de sa bibliothèque. Tout le monde n'a pas la chance d'être le capitaine Nemo. » C'est ce que constate Georges Perec dans ses « Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres » (Perec 2001 : 31-42), avant de poursuivre avec les mots du commandant du Nautilus, le sous-marin de fiction imaginé par Jules Verne pour son roman *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1869) : « Le monde a fini pour moi le jour où mon Nautilus s'est plongé pour la première fois sous les eaux. Ce jour-là, j'ai acheté mes derniers volumes, mes dernières brochures, mes derniers journaux, et depuis lors je veux croire que l'humanité n'a plus ni pensé ni écrit. » Et Georges Perec de poursuivre : « Les 12 000 volumes du capitaine Nemo, uniformément reliés, ont été classés une fois pour toutes, et d'autant plus facilement que ce classement, nous

précise-t-on, est indistinct, en tout cas du point de vue de la langue (précision qui ne concerne absolument pas l'art de ranger une bibliothèque mais qui veut simplement nous rappeler que le capitaine Nemo parle indifféremment toutes les langues). » L'enfouissement dans les profondeurs de l'eau, parce qu'il assure une rupture définitive des liens avec les développements à venir, satisfait l'aspiration du capitaine Nemo à la possible complétude de la collection de sa bibliothèque inséparable d'une suspension du temps qui nie le futur : « et depuis lors je veux croire que l'humanité n'a plus ni pensé ni écrit. »

Comment en lisant cette évocation de la bibliothèque du capitaine du Nautilus ne pas penser aux rares bibliothèques de pays disparus, comme celles de la RDA ? À partir d'un temps T, elles ne connaissent plus d'accroissement et peuvent laisser croire en la possibilité d'un état définitif, arrêté au moment de la disparition du pays,

susceptible de définir une situation à partir de laquelle il devient possible de porter différents regards sur une histoire présumée révolue. Alors que la RDA n'est plus, ni son État ni ses infrastructures et ses institutions, les fonds de ses bibliothèques aujourd'hui conservés en France ou ailleurs sont cependant loin de renseigner seulement sur une histoire révolue, loin d'être comme le Nautilus une capsule temporelle dans un temps suspendu sur laquelle pourrait s'exercer le regard surplombant du capitaine Nemo. Ils sont des points nodaux qui rendent sensibles ce passé, ses survivances, son actualité, ses caractères changeants et invitent à penser de manière toujours renouvelée le temps de la RDA. Ces collections d'ouvrages sont des réservoirs de traces, qui peuvent être repérées sous différents aspects : dans des images ou dans des discours – envisagés non pas seulement « en vertu de leurs références aux faits, souvent controuvés, mais dans la mesure où ils éclairent la mentalité de leurs auteurs » (Ginzburg 2010 : 11) – ou à travers la matérialité du livre, les marques écrites ou encore les éléments renseignant sur la provenance. Les fonds d'ouvrages deviennent alors un point de départ pour interroger la présence dont ces traces attestent et l'absence qu'elles révèlent.

Ce chemin rejoint les travaux des historiens qui se sont démarqués d'une histoire publique de la RDA – écrite depuis le début des années 1990 à travers le prisme de l'histoire politique d'une dictature oppressive et répressive – pour s'intéresser, à partir des pratiques sociales et sensibles, aux émotions et aux souvenirs les plus intimes qui survivent à l'intégration du territoire de la République démocratique allemande et de sa population à la République fédérale (Offenstadt 2018 : 20).

Questionner ces traces, c'est ce à quoi invitaient Ruth Lambertz-Pollan et Bénédicte Terrisse, organisatrices des journées d'études « Ce qu'il reste de la RDA : une bibliothèque est-allemande à Nantes » (18 et 19 novembre 2022), en proposant à des chercheurs de divers horizons académiques d'offrir un point de vue sur la collection d'ouvrages de RDA de la BU de Nantes, à partir d'une sélection faite sans plus de critères que celui de la discipline. Me prêtant à l'exercice à partir de six ouvrages d'histoire de l'art et tenant à ce que ma contribution ressortisse de la contrainte à réfléchir aux traces à partir de cette sélection, je m'en suis tenue à quelques observations faites à partir de cet ensemble éclectique pour interroger les traces auxquelles les images peuvent être associées selon les approches qui en sont proposées par ses auteurs et éditeurs. Je m'arrêterai d'abord sur certaines résonances entre les ouvrages et y repérerai des thèmes récurrents. Je relèverai par la suite l'impression de schizophrénie laissée par ces lectures et la manière dont cette impression interroge les formes d'identification auxquelles appelaient les discours. Ceci me conduira à questionner la circonspection avec laquelle sont abordées subjectivité et émotions dans ces ouvrages et à me demander si les images peuvent en avoir conservé les traces.

I RÉSONANCES – THÈMES RÉCURRENTS – MODALITÉS DE NARRATION : VERS UNE IMPRESSION DE SCHIZOPHRÉNIE

La plongée dans la lecture de la sélection des ouvrages d'histoire de l'art m'a d'abord affrontée à leur diversité à partir de laquelle il était malaisé de dessiner un chemin. L'ensemble comprend différents types d'ouvrages : deux catalogues d'exposition, dont l'une consacrée à la maison d'édition Malik Verlag par l'Académie des arts en 1966 (ADK 1966) (ill. 1) et l'autre à la X^e Exposition d'art de RDA à Dresde en 1987 (Ministerium für Kultur der DDR, VBK der DDR 1987) (ill. 2). Deux ouvrages de synthèse rétrospective sur la création artistique de RDA depuis ses débuts, rédigés par des représentants de la *Kunstwissenschaft* de RDA. Cette discipline se situe dans la tradition de l'esthétique, de la théorie de l'art et de celle de la société marxiste léniniste. En même temps, elle revendique l'héritage de la *Kunstwissenschaft* bourgeoise progressiste. Elle relie de manière très singulière les domaines de l'histoire et de la critique d'art, en se donnant notamment pour tâche que les connaissances en histoire de l'art puissent servir à trouver des solutions pour l'art contemporain (Bernhardt 2015 ; Bernhardt 2019). Wolfgang Hütt (1925-2019) qui signe l'ouvrage sur la gravure (Hütt 1979) (ill. 3) et Lothar Lang (1928-2013) auteur de l'ouvrage sur la peinture et les arts graphiques (Lang 1983) (ill. 4) en sont d'importants représentants. Avec leurs écrits d'histoire et de critiques d'art, leurs enseignements, les initiatives qu'ils ont pu développer en réponse aux restrictions imposées par le régime, ainsi que les expositions mises en œuvre par Lothar Lang au Kunstkabinett de Berlin de 1962 à 1968, les trajectoires de ces deux auteurs sont des sismographes des discours sur l'art en RDA. Enfin deux monographies complètent la sélection, un catalogue de l'œuvre gravé de Fritz Cremer publié par Horst Jörg Ludwig (Cremer 1975) et une biographie de Käthe Kollwitz rédigée par Otto Nagel (1894-1967), lui-même artiste, membre de l'Académie des arts de Berlin de 1950 à 1967, dont il a été le président et auteur de nombreux ouvrages (Nagel 1971).

Résonances

Ces ouvrages sont de dates, de natures et d'aspects différents. Leur ensemble n'est pas homogène, en revanche entre eux se font entendre de nombreux échos à partir desquels se sont précisées les connaissances de chacun des ouvrages et de ce que recèle la collection de la BU de Nantes.

Dans l'ouvrage que Lothar Lang a consacré à la peinture et les arts graphiques en RDA se trouve un autoportrait d'Otto Nagel (qui est, par ailleurs, l'auteur de la monographie sur Käthe Kollwitz), un passage qui traite de l'exposition du Malik Verlag la présentant comme un exemple ayant contribué à un élargissement du point de vue sur l'histoire de l'art allemand révolutionnaire (Lang 1983 : 78) et dans la bibliographie, référence est faite à l'ouvrage sur la gravure en RDA de Wolfgang Hütt.



Dans l'ouvrage sur la gravure en RDA, Wolfgang Hütt cite quant à lui Lothar Lang, au moins trois fois : au sujet de ses contributions sur le graveur Arno Mohr, pour son rôle d'instigateur des expositions pour les étudiants présentées à partir de 1962 au Kunstkabinett de Berlin et pour ses publications, notamment deux petits catalogues d'expositions qui ont eu lieu au Köpenicker Pädagogenklub à Berlin-Est (*Heinz Zander et Grafik zu Dichtungen von Johannes Bobrowski*, Faltblatt zur 20. Ausstellung in Köpenicker Pädagogenklub, Berlin, 1971) (Hütt 1979 : 43, 80, 91, 101). Wolfgang Hütt mentionne par ailleurs le peintre Otto Nagel, notamment pour sa prise de position, en tant que secrétaire de la section des arts plastiques de l'Académie des arts, en faveur des artistes (Ernst Barlach, Käthe Kollwitz et Edward Munch) lors de la lutte contre le formalisme qui a marqué les débuts de la RDA (Hütt 1979 : 14, note).

La récurrence avec laquelle est évoquée, dans les différents ouvrages, l'Exposition d'art de RDA (*Kunstaussstellung der DDR*), dont les éditions annuelles successives ont eu lieu entre 1946 et 1988 à Dresde, la distingue comme un événement incontournable. Ces expositions annuelles et leurs catalogues, comme celui de la X^e édition conservé par la BU de Nantes, enregistrent les débats qui scandent la vie artistique et culturelle de RDA, tournant autour de notions telles que l'héritage (*Erbediskussion*), le formalisme, l'illusionnisme ou la processualité (Hütt 1979 : 30, 42, 93 ; Lang 1983 : 7, 39, 73, 116, 276).

Les artistes Käthe Kollwitz et Fritz Cremer, faisant l'objet de monographies de la sélection, sont quant à eux des personnalités fondamentales qui sans cesse reviennent dans les différents ouvrages : Käthe Kollwitz incarne l'histoire de l'engagement social et révolutionnaire qui précède la fondation de la RDA et résonne encore dans la RDA contemporaine selon Nagel (Nagel 1971 : 10) ; et Fritz Cremer représente par excellence l'artiste de RDA en lutte pour la paix, la culture socialiste, en résistance contre l'impérialisme et le capitalisme (Hütt 1979 : 32-33 ; Lang 1983 : 56).

Ces quelques résonnances permettent de discerner dans ce fonds d'ouvrage de la BU de Nantes des figures de référence de la *Kunstwissenschaft* de RDA, des artistes incontournables, des événements artistiques marquants.

Thèmes récurrents

Il faut aussi noter la récurrence d'un certain nombre de thèmes. Ils sont toujours remis sur le métier, faisant sans cesse l'objet de débats qui les transforment. Il s'agit là aussi de traces de ce qui préoccupait le milieu artistique de RDA, préoccupations que ces ouvrages aspiraient à rendre sensibles et à partir desquelles nous pouvons aujourd'hui penser les mentalités et questions de l'époque.

Parmi ces thèmes revient sans cesse le lien inextricable entre l'art, ses développements et la construction du nouveau pays qu'est la RDA ; les deux sont interdépendants. Chacun de ces ouvrages affirme en effet dans certains passages, de manière programmatique et explicite, les grandes lignes du programme artistique de la RDA. Ces grandes

lignes se trouvent soit synthétisées dans les premières et les dernières pages, comme dans les ouvrages d'Otto Nagel et de Wolfgang Hütt, pour exposer le cadre dans lequel s'inscrit leur discours et faire en sorte qu'il ne doive pas être rappelé sans cesse ; soit les grandes lignes de programme artistique s'infiltrant de toutes parts sous la forme de la répétition des grands thèmes qui fédèrent les ambitions du pays, comme c'est le cas dans l'ouvrage de Lothar Lang.

Cet accent mis sur la participation de l'art à la construction de la République démocratique allemande exige également de penser les liens qu'entretient l'art au passé et aux temps qui ont précédé la fondation du pays. Les notions de tradition et d'héritage, dont Käthe Kollwitz est une des figures les plus représentatives, sont très présentes, mais les avant-gardes, comme l'expressionnisme et dada, sont aussi convoquées dans leur rapport à la nouveauté. Wieland Herzfelde, fondateur avec son frère Helmut (plus connu sous le nom de John Heartfield) du Malik Verlag, est auteur dans le catalogue d'un texte qui en rappelle l'histoire. Il y reconnaît l'héritage Dada, particulièrement celui de Berlin qu'il refuse de confondre avec les autres, tout en insistant sur les distances qu'il a lui-même mises avec ses dimensions anarchiques (ADK 1966 : 20 et 27). Dans l'ouvrage d'Otto Nagel dont la première édition date de 1963, le réalisme de l'œuvre sculpté et gravé de Käthe Kollwitz dans l'entre-deux-guerres est présenté comme le prolongement des avant-gardes du début du XX^e siècle. Mais son réalisme n'est pas entendu comme un retour en arrière par Otto Nagel : à ses yeux, il poursuit, précise et garantit les ambitions révolutionnaires des mouvements artistiques antérieurs. À travers ces différents ouvrages, le réalisme de RDA chemine ainsi aux côtés des mouvements artistiques qui se développent au même moment dans d'autres pays, particulièrement en Italie et en France (Lang 1983 : 7, 61), et il participe à l'art international (Lang 1983 : 78).

De tels discours affirment la spécificité de l'art socialiste par rapport à l'art des pays capitalistes : il est spécifique par ses sujets, le travail, les paysages urbains, industriels, l'homme nouveau (Hütt 1979 : 7, 10) ; il l'est par ses engagements que guide l'idée de révolution, pour la paix, l'antifascisme, le socialisme, la solidarité internationale avec les luttes anti-impérialistes (Lang 1983 : 56, Lang 1983 : 39, 44, 80, 112) dont Fritz Cremer est une des incarnations à travers ses séries graphiques qui ont accompagné sa réalisation sculptée du mémorial de Buchenwald, ses visions de Hongrie réalisées à la suite du soulèvement de 1956 considéré par la RDA comme contre-révolutionnaire, ses gravures réalisées après l'assassinat d'Allende en 1973, en faveur de la lutte antifasciste au Chili, contre la guerre du Vietnam et la bombe atomique (Cremer, 1975 ; Hütt 1979 : 57, 96). Les discours se distinguent aussi dans l'usage des références qui souvent dans un même texte entremêlent des citations d'écrivains, de poètes, d'artistes, comme Johannes Becher, Bertolt Brecht ou encore Romain Rolland (Lang 1983 : 6, 43 ; Nagel 1971 : couverture), mais aussi des paroles d'autorité idéologique et politique, comme celles de Vladimir Illitch Lénine, Anatoli Lunatcharski, Alexander Dymshitz (officier de l'administration militaire soviétique en charge de la

culture), Alfred Kurella, Peter Feist, Ulrich Kuhirt (Lang 1983 : 8-9, 48, 70, 73, 92, 143). Ces discours participent (dans la forme et dans le fond) à situer les pratiques artistiques dans un paysage culturel et intellectuel qui est bien distinct de celui des récits canoniques tels qu'ils sont différemment développés dans les pays situés à l'Ouest du rideau de fer (Hütt 1979 : 14 ; Nagel 1971 : 57). Cette spécificité se lit jusque dans les rapports différents à l'histoire des générations successives d'artistes, selon qu'elles ont vu naître le pays ou qu'elles y sont nées ; c'est ainsi que Lothar Lang construit sa présentation autour de trois générations distinctes d'artistes de RDA. L'interdépendance entre l'art et le développement du pays justifie le lien direct entre avancées politiques et prescription des orientations artistiques. Ces orientations programmatiques accompagnent le combat de la RDA pour la paix et le socialisme opposé au modèle des pays capitalistes (Hütt 1979 : 29).

Modalités de narration

C'est aussi à travers les modalités de narration que ces discours sur l'art se distinguent dans ces différents ouvrages. Pour se démarquer d'une perspective unique, les synthèses articulent deux échelles d'analyse : l'une est générale et suit le fil d'une généalogie, l'autre s'attache aux singularités, par exemple des centres artistiques qu'étaient Berlin, Dresde, Halle et Leipzig. D'autres centres plus périphériques comme Magdebourg et Karl-Marx-Stadt sont mentionnés dans l'ouvrage de Lothar Lang dont les développements font une place à des formes artistiques distinctes de la ligne générale (Lang 1983 : 154), sans négliger certains lieux isolés comme par exemple l'île d'Usedom (Hütt 1979 : 81). Cette présentation de la large implantation d'une profusion d'artistes sert notamment à éclairer la manière dont ces derniers peuvent contribuer à la formation de la société. Le marché de l'art n'est pas ignoré : il n'est pas décrit comme motivé par le profit, mais par l'intention de rendre l'art plus accessible tel que s'y emploie Fritz Cremer selon Horst Jörg Ludwig (Cremer 1975 : 5) ou tel que l'a permis le succès des ventes lors de la VII^e *Deutsche Kunstausstellung der DDR* à Dresde en 1972 selon Lothar Lang (Lang 1983 : 116). L'artiste-graphiste John Heartfield, dans le catalogue de l'exposition consacrée au Malik Verlag, revendique quant à lui une éthique éditoriale qui ne serait pas guidée par une logique de profit mais par la valorisation du travail des auteurs (ADK 1966 : 33, 38).

Loin d'être figés dans une admiration inconditionnelle pour l'histoire de la RDA, les points de vue rétrospectifs qu'offrent les synthèses témoignent de la prise de distance avec les débuts de la RDA. Les années du stalinisme sont considérées par Wolfgang Hütt et par Lothar Lang comme une période difficile (Hütt 1979 : 14, 23 ; Lang 1983 : 11, 41). Les années 1950 après le dégel sont présentées par Hütt comme mettant un accent excessif sur la matière littéraire (Hütt 1979 : 23). Il n'existe pas une conception définitive des étapes qui ont marqué le développement du socialisme, elles font l'objet de réévaluations au fil du temps. Les contradictions inhérentes sont envisagées par les auteurs à travers le prisme de la

dialectique. L'évolution historique est ainsi jalonnée par une succession de conflits et de contradictions qui trouvent à se résoudre selon la logique progressiste qui gouverne l'histoire. Conflits et contradictions deviennent aussi le sujet de certaines œuvres, du moins est-ce ce que le VIII^e congrès du parti socialiste unifié d'Allemagne (SED) en 1971 espère voir prendre forme. Le socialisme étant désormais considéré comme réalisé, les artistes ne représentent plus tant des visions de l'avenir et les ambitions de ce sur quoi le présent doit déboucher, mais ils tentent de saisir les polarités des contradictions fondamentales de la société, qu'elles soient positives ou négatives. Ce parti pris en faveur des contradictions doit notamment permettre de rendre la tension d'une société hautement industrialisée (Hütt 1979 : 108-109).

En pleine conscience de l'instrumentalisation de la culture par la politique (Hütt 1979 : 15), les discours démontrent avant tout la participation de l'art à la formation du nouveau pays qu'est la RDA, engagé dans la contemporanéité (Nagel 1971 ; Hütt 1979 : 8) à travers ses sujets, ses formes, son iconographie choisis par les artistes, au moyen parfois d'une intellectualisation radicale fondée sur l'opposition du corps et de l'esprit, telle qu'est par exemple décrite et idéalisée l'œuvre de Werner Tübke par Lothar Lang (Lang 1983 : 103). Ces discours n'exposent en revanche pas les conditions particulières dans lesquelles l'art est pratiqué en RDA, que ce soit : le règlement par l'État de la production artistique aux moyens d'associations comme le VBK (Verband Bildender Künstler der DDR) auprès desquelles les artistes doivent être inscrits pour pouvoir recevoir des commandes, ou encore les écarts entre les prescriptions formulées par les instances politiques et leurs mises en application, sans compter l'articulation complexe entre répression, encadrement et avantages sociaux telle qu'elle a souvent été mobilisée depuis par les mémoires est-allemandes (Offenstadt 2018 : 20).

Ces ouvrages ne permettent pas d'approcher la production artistique socialiste dans sa singularité. Leur silence sur les conditions particulières de production des pratiques artistiques de RDA, la fidélité des discours à une conception progressiste de l'histoire et de l'art qui se lit à travers les successions de formes et de styles organisées autour de figures héroïques d'artistes majeurs, le système d'expositions et le marché auxquels l'art est articulé ne distinguent pas ces discours de manière nette de ceux produits dans les pays capitalistes. Comme l'a analysé l'historienne de l'art Katja Bernhardt, ceci montre que l'ambition de développer une *Kunstwissenschaft* socialiste en RDA, ne découle pas seulement de l'adaptation du marxisme léninisme et des discours soviétiques (Bernhardt 2019). Si cette ligne de réception est fondamentale, elle doit être associée à une attention portée aux tentatives de la *Kunstwissenschaft* de se lier à des considérations théoriques depuis le XIX^e siècle et à sa recherche d'éduquer avec et par l'art.

Les ouvrages publiés en RDA, tels qu'ils se présentent à nous à travers la sélection faite dans le fonds de la BU de Nantes, semblent en fait partagés entre, d'un côté, la volonté d'affirmer la singularité des pratiques artistiques et leur inscription dans l'histoire du socialisme avec ses ambitions révolutionnaires



et, de l'autre, des formes de narrations conventionnelles qui limitent le champs des possibles artistiques sans non plus enregistrer les particularités des changements de leurs conditions de production. C'est à ce croisement que se tiennent ce que l'historien de l'art Jérôme Bazin a décrit comme les questions particulières soulevées par le contexte socialiste. Dans sa thèse, publiée sous le titre *Réalisme et égalité. Une histoire sociale des arts en République démocratique allemande (1949-1990)*, Bazin écrit à ce propos :

Sans en faire un art totalement singulier et l'enfermer dans les dilemmes de l'altérité, il faut bien prendre en compte les spécificités de la production artistique dans le contexte socialiste. L'autre Europe n'est pas seulement l'Europe qui apporte des réponses différentes à des questions déjà constituées, mais aussi l'Europe qui pose d'autres questions (Bazin 2015 : 26).

Ces autres questions sont tendues entre l'idéal des ambitions politiques et les limites dans lesquelles se tiennent les formes de narration héritées. Il en ressort une impression de schizophrénie, car au lieu de faire apparaître les réponses différentes promises par le contexte socialiste, ces narrations peuvent finalement apparaître comme un succédané retardataire de ce qui a été réalisé dans les pays capitalistes depuis le XIXe siècle. Par ailleurs, ces divisions au sein même des discours des ouvrages soulèvent également des questions sur les formes d'identification et de conviction qu'a éveillées chez les lecteurs, spectateurs et artistes de l'époque la convocation par ces ouvrages et ces images de sujets relatifs à la révolution, à la désaliénation, à la solidarité internationale, à l'antifascisme. Si les recherches consacrées au système politique de RDA décrivent ces sujets comme des mythes fondateurs instrumentalisés par un régime autoritaire, il n'en reste pas moins nécessaire de considérer l'importance qu'ils ont pu tenir pour les individus composant la société et les débats nombreux et réguliers qu'ils ont nourri participant à forger des attentes et des espoirs.

II SUBJECTIVITÉ ET ÉMOTIONS : LES IMAGES COMME RÉSERVOIRS DE TRACES

La légitimité de cette question est renforcée par une caractéristique frappante de ces discours : ils font régner un silence, comparable à celui qui pèse sur les conditions de production, sur tout ce qui a à voir, de près ou de loin, avec la subjectivité, les émotions et les affects. Cette caractéristique n'est cependant pas propre à la *Kunstwissenschaft* de la RDA. L'historien d'art Erwin Panofsky, dans une conférence donnée en 1938 à Princeton intitulée « Einführung. Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin » éditée en français sous le titre « L'histoire de l'art est une discipline humaniste » (Panofsky, 1969 : 42 ; Didi-Huberman, 1990 : 9-17), se montre préoccupé des conditions permettant d'établir l'histoire de l'art comme une discipline scientifique si ses objets accèdent à l'existence par un processus irrationnel

et subjectif. L'inquiétude suscitée par la subjectivité en RDA s'applique à tous les divers traits sous lesquels ces phénomènes peuvent se manifester, que ce soit comme point de départ d'une pratique artistique ou comme point de vue sur le monde ou comme expérience sensible qu'offre une œuvre d'art (Nagel 1971 : 23 ; Cremer 1975 : n.p. ; Hütt 1979 : 17, 55, 78 ; Lang 1983 : quatrième de couverture, préface). Ce souci suscité par la subjectivité est particulièrement notable lorsqu'il est fait référence à l'art moderne qui a vu le jour dans l'espace capitaliste, que ce soit celui de Paul Cézanne, d'Alberto Giacometti ou encore de Jean Dubuffet (Hütt 1979 : 58, 74, 79 ; Lang 1983 : 180).

La recherche d'une véritable poésie issue de la vie et l'art conçu comme une harmonie parallèle à la nature tels qu'envisagés par Paul Cézanne ainsi que ses modulations de couleur sont présentés comme ayant nourri dans les années 1960 le groupe de peintres de Berlin autour d'Harald Metzke, rassemblant Manfred Böttcher, Hans Vent et Horst Zickelbein. Les leçons de Paul Cézanne ont marqué leurs recherches de « cultiver l'épiderme de l'image » (« *Kultivierung der Bildhaut* »). Néanmoins aucun de ces artistes ne s'en est tenu à la sensualité picturale et Wolfgang Hütt de rappeler que « cultiver l'épiderme de l'image » a été un moyen pour Metzke de représenter sa pensée (« *Gedankliches* »). Plus loin, lorsque Wolfgang Hütt mentionne les formes d'expérimentations qui voient le jour après 1965 en RDA, il évoque l'effet durable de l'œuvre d'Alberto Giacometti pour les jeunes graveurs. Les fines sculptures de bronze, les dessins et les lithographies de l'artiste suisse incarnent les souffrances et l'isolement social des humains dans la contemporanéité capitaliste. Les artistes de RDA voient dans ces œuvres la possibilité de pénétrer plus fortement dans la psyché humaine et une meilleure représentation de ses relations sociales. Les œuvres de l'artiste suisse sont présentées par Wolfgang Hütt comme laissant des traces dans les réalisations de certains graveurs de RDA, mais ceux-ci : « ont retourné les contenus de Giacometti en leur contraire. » (« *Sie kehrten die Inhalte Giacomettis in ihr Gegenteil um* »). La formule est frappante. Les artistes de RDA ne connaissant pas les travers de la société capitaliste, s'ils reprennent les formes de Giacometti, elles ne sont en revanche plus le signe de souffrance et d'isolement, mais l'inverse. Aucune autre précision n'est néanmoins donnée. Plus loin ce sont les œuvres de Jean Dubuffet qui telles qu'elles ont inspiré l'artiste Hanfried Schulz ont été débarrassées de leur irrationalisme. Les formes qui ont vu le jour dans l'Europe occidentale et qui selon le postulat marxiste-léniniste sont déterminées par les conditions sociales dans lesquelles elles ont vu le jour, perdent ce qui les relie aux défauts du monde capitaliste, lorsqu'elles sont reçues en RDA. Au début des années 1970, Lothar Lang évoque des pratiques qu'il hésite à désigner comme strictement abstraites et qu'il décrit comme « abstraites, abstraites décoratives ou suivant des principes expérimentaux ». Parmi les artistes qui jouent avec formes et couleurs Lothar Lang compte : Hans Brosch, Dieter Tucholke, Hanfried Schulz, Ingo Kirchner, Robert Rehfeldt, Ingo Arnold, Gero Trolke, Horst Bartnig. Comme l'exige la logique de retournement, les principes expérimentaux qu'ils

poursuivent servent un art réaliste, conçu comme opposé à l'abstraction.

Ces discours présentent les pratiques artistiques comme entièrement lisibles, déchiffrables, comme s'il n'y avait pas d'autres conflits de sens que ceux pris en charge par la dialectique marxiste scientifique progressiste, pas d'oscillations. Si l'on suit ces discours, les traces laissées par les émotions, pulsions et désirs dans l'œuvre (l'image, le texte) ne doivent surtout pas prédominer, au risque de favoriser un regard trop particulier et individuel sur le monde. Un tel regard menacerait alors le postulat marxiste-léniniste selon lequel l'être social (« *gesellschaftliches Sein* ») détermine la conscience des individus, postulat à partir duquel les réalisations artistiques conçues comme reflet des conditions sociales dans lesquelles elles ont pris forme deviennent l'illustration de ce déterminisme à sens unique.

Le rapport texte/image

Ces remarques appellent à s'arrêter un instant sur l'iconographie de ces livres. Elle est rarement en couleur, qu'elle se déploie au fil des pages ou qu'elle soit rassemblée dans des cahiers à part. Le rapport texte/image est le plus souvent éloigné, aussi bien physiquement, dans la mise en page, que dans le contenu des discours. Si ce n'est dans le catalogue de l'œuvre de Fritz Cremer ou la biographie de Käthe Kollwitz (Nagel 1971 : 28-29, décrit précisément les différentes feuilles composant le *Combat des tisserands*) et à quelques rares exceptions remarquables près, lorsque des œuvres incarnent de manière caractéristique l'art de RDA comme *Der Mann am Regiepult* de Willi Sitte ou *Dorffestspiele Wartenberg* de Ronald Paris dans l'ouvrage de Lothar Lang (Lang 1983 : 86, 92), les textes ne décrivent pas, ni n'analysent, les images reproduites, elles font plutôt l'objet d'évocations. Certains discours s'arrêtent sur la place d'un médium dans le processus de création d'un artiste (sur la gravure : Cremer 1975 : 5 ; Hütt 1979 : 92, 95), d'autres caractérisent de manière générale les particularités de l'œuvre d'un artiste et les grandes étapes qui en scandent le développement (Nagel 1971 : 28-29). Parfois, des œuvres non reproduites font l'objet de descriptions et de développements, des évocations à la manière d'expositions imaginaires (Hütt 1979 : 31-32 ; 56 ; Lang 1983 : 61). C'est comme si le caractère a priori déchiffrable des images telles qu'elles ont été pensées à partir de la théorie du reflet de Vladimir Illitch Lénine exposée dans son livre *Materialismus und Empiriozentrismus* (Berlin, 1949), permettait qu'elles puissent seulement faire l'objet d'allusions. Dans cette perspective, l'art est entendu comme reflet de la réalité, telle que l'artiste se l'est appropriée. La *Kunstwissenschaft*, en cherchant à saisir la logique de la création artistique et à explorer les chemins de cette appropriation artistique pour éclairer la conscience sur laquelle ouvre l'œuvre, part du postulat déjà cité que l'être social (*gesellschaftliches Sein*) détermine la conscience (*Bewusstsein*).

Pour revenir à la question des traces, la façon dont la RDA s'est donnée à comprendre à travers ses discours sur l'art et l'organisation du rapport texte/image tel que la sélection

des ouvrages de la BU de Nantes nous le rend sensible, et notamment à travers une crainte manifeste pour la subjectivité et les affects, n'a-t-elle pas marqué la manière dont des histoires de ce pays ont été et peuvent encore être écrites ? Peut-on se demander, avec Georges Didi-Huberman, à quel point les mots, ici ceux des discours de RDA, « savent aussi nous empêcher de regarder, de déployer notre attention devant les formes visibles » (Didi-Huberman mai 2022) ?

Une bibliothèque peut-elle être le point de départ d'un questionnement sur ces traces, éventuellement involontaires, si bien décrites par Carlo Ginzburg dans *Le fil et les traces. Vrai et faux fictif* à la suite de Marc Bloch qui, « contre le scepticisme positiviste [...] mettait en doute la fiabilité de tel ou tel document, opposait d'une part les témoignages involontaires, d'autre part la possibilité d'isoler, à l'intérieur des témoignages volontaires, un noyau involontaire, et par conséquent plus profond » (Ginzburg 2010 : 12) ? Dans la sélection des ouvrages sur l'art de la RDA, il s'agit des traces laissées dans les textes comme dans les images par ce dont le discours voudrait se débarrasser : les affects, la subjectivité, les émotions, qui nécessairement perturbent la fonction de reflet du politique et de l'idéologie attribuée à l'art. Peut-on les approcher, en tenant compte de la particularité des rapports de domination caractérisés par la répression, l'encadrement et la protection sociale, sans verser dans un jugement de valeur assimilant émotions et affects à une qualité, mais incitant plutôt à une recherche de ces traces là où les discours d'alors le plus souvent les taisaient ?

Des images et des histoires culturelles

Les débats portant sur les manières d'inscrire l'image dans une histoire culturelle y invitent particulièrement, tant on y retrouve les différents niveaux auxquels les images de RDA peuvent être explorées comme réservoirs de traces. La controverse entre Enzo Traverso et Georges Didi-Huberman, qui a été publiée entre mai et octobre 2022 dans le quotidien en ligne AOC, est intéressante de ce point de vue, parce qu'elle a mis en lumière les polarités et les tensions entre différentes conceptions de la place des images dans une histoire culturelle ; la querelle a été par la suite analysée dans les colonnes de ce même journal par Guillaume Blanc-Marianne en mai 2023 (Didi-Huberman mai, juillet, octobre 2022 ; Traverso juillet, octobre 2022 ; Blanc-Marianne mai 2023). Dans son livre *Révolution : une histoire culturelle*, l'historien Enzo Traverso regrette que l'exposition intitulée *Soulèvements*, conçue en 2016 par Georges Didi-Huberman au Jeu de Paume, « privilégiait les aspects esthétiques des soulèvements au point d'en estomper la nature politique » (Traverso 2022). Le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman lui objecte la nécessité de donner toute leur place aux subjectivités dans le processus des transformations sociales, « car nul ne saurait séparer la politique du désir » (Didi-Huberman mai 2022).

Ces approches qui se sont ici opposées peuvent être complémentaires. Elles ne sollicitent ni les mêmes sources, ni n'éclairent les mêmes domaines. L'une relève d'une histoire



des idées et s'intéresse aux images en tant qu'illustrations ou traces d'une pensée, d'une vision du monde, de certaines conditions politiques et sociales, renseignant le contexte de production dans lequel elles ont vu le jour ; l'autre tient de l'histoire des sensibilités et des imaginaires et considère les images dans leur dimension figurale. Dans cette dernière perspective, l'image n'est pas envisagée d'un point de vue formel tendu entre abstraction et figuration, l'approche figurale rend possible l'intervention de la sensation, du rythme, de la chair, du corps, des ambiguïtés. Elle pose le non isomorphisme de l'image et de l'idée, et elle invite à considérer les images comme traces de la sensibilité et des affects (Acquarelli 2015).

En tenant compte de la possible complémentarité de ces approches, on peut alors se pencher sur les images en tant que réservoirs de traces pour réinterroger les oppositions qui ont organisé les discours d'hier et d'aujourd'hui sur l'art de RDA et plus généralement ceux sur l'art de la guerre froide entre injonction politique/idéologique et désir d'émancipation innervé d'affects, conception d'une œuvre comme traduction littérale d'un programme ou comme symptôme dans le visible.

Des approches multiperspectivistes des images de RDA

Ce questionnement des partages, des limites, des chevauchements entre les différentes traces que peuvent recevoir les images anime de récents travaux de recherche qui font une place aux images produites en RDA et invitent à les penser à nouveaux frais grâce à des propositions d'approches multiperspectivistes. Ces projets se concentrent sur des études de cas (Bazin/Kordjak 2020, voir également les projets *Decolonizing Socialism*, dir. par Doreen Mende ; *Kontrapunkte. Revolutionary Romances*, dir. par Kathleen Reinhardt ; *Art in Networks – The GDR and its Global*

Relations (1949-1990), dir. par Kerstin Schankweiler), des réflexions sur la façon dont la recherche se saisit des fonds d'archives (Eisenhüttenstadt et Beeskow, Mende 2012) ou encore la réévaluation des héritages socialistes par des artistes contemporains (Reinhardt 2021).

À la suite des histoires sociales du socialisme, ces différentes approches distinguent leur démarche des perspectives dites totalitaires qui sont concentrées sur les structures du pouvoir encadrant les sociétés socialistes ; elles ont fait une place aux acteurs de cette période en leur rendant une vie privée, une pensée propre, une capacité d'analyse et d'action, même si le monde dans lequel ils vivaient était pétri d'idéologie et de contraintes (Arnoux 2018).

Forte de ces apports, la réflexion autour des traces laissées par la RDA dans des fonds de bibliothèques comme celles de la BU Nantes peut devenir le point de départ pour explorer la complémentarité de différentes approches d'une histoire culturelle qui s'écrit à partir des images. Par-delà l'approfondissement des recherches spécialisées dans cette aire géographique qu'était la RDA (une partie de l'Allemagne) ou dans la période qu'était celle de la guerre froide, elle peut devenir l'occasion d'interroger ce que la prise en considération des expériences sensibles et des affects à partir des images produites dans l'espace socialiste fait à une histoire de l'art qui n'est pas spécialiste de cette aire géographique et qui le plus souvent l'ignore. La bibliothèque devient alors un réservoir de traces d'une histoire pas si révolue qu'il y paraît et que l'histoire de l'art peut contribuer à penser. Si avec Georges Didi-Huberman nous nous demandons « *comment nous faisons regard* lorsque nous nous posons la question "quelle sensibilité ?" » (Didi-Huberman mai 2022) et pensons avec Enzo Traverso spécifiquement aux conditions particulières d'un système socialiste, nous pourrions affiner notre regard sur les traces qu'ont laissées les désirs et affects dans les images de RDA.

Bibliographie

- Acquarelli, Luca (2015) éd., *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force*, Rennes, Presses universitaires de Rennes. Édition en ligne, DOI : doi.org/10.4000/books.pur.53577.
- ADK (1966) (ed.), *Der Malik Verlag 1916-1947*, Berlin und Weimar, Aufbau.
- Arnoux, Mathilde (2018), « I – Les apports des recherches sur l'art des pays autrefois situés à l'est du rideau de fer », in *La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 17-30. Édition en ligne, DOI : doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.17029.
- Bazin, Jérôme / Kordjak, Joanna (2020) ed., *Cold Revolution. Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948-1959*, Milan, Mousse Publishing.
- Bernhardt, Katja (2015), « Kunstwissenschaft versus Kunstgeschichte? Die Geschichte der Kunstgeschichte in der DDR in den 1960er und 1970er Jahren als Forschungsgegenstand », dans *Kunsttexte Ostblock*, 4/2015, p.1-19
- Bernhardt, Katja (2019), « Congenial Kunstwissenschaft. The Discussion on Art in the East German Zeitschrift für Kunst (1947-1950) », dans Krista Kodres, Kristina Jõekalda, et Michaela Marek, *A Socialist Realist History? Writing Art History in the Post-War Decades*. Vienne, Cologne, Weimar, Böhlau Verlag, p. 58-80
- Blanc-Marianne, Guillaume (mai 2023), « Image légendée, histoire légendaire – coda à la querelle Didi-Huberman / Traverso (1/2) », AOC, en ligne : <https://aoc.media/analyse/2023/05/03/image-legendee-histoire-legendaire-coda-a-la-querelle-didi-huberman-traverso-1-2/>.
- Blanc-Marianne, Guillaume (mai 2023), « Image légendée, histoire légendaire – coda à la querelle Didi-Huberman / Traverso (2/2) », AOC, en ligne : <https://aoc.media/analyse/2023/05/04/image-floue-histoire-myope-coda-a-la-querelle-didi-huberman-traverso-2-2/>.
- Cremer, Fritz (1975), *Lithographien 1955-1974*, Berlin, Deutsche Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik.
- Didi-Huberman, Georges (1990), « Question posée », dans *Devant l'image*, Paris, Les éditions de Minuit, 1990, p.9-17.

- Didi-Huberman, Georges (2016), *Soulèvements*, cat. exp. Paris, Jeu de Paume.
- Didi-Huberman, Georges (mai 2022), « Prendre position (politique) et prendre le temps (de regarder) », AOC, en ligne : <https://aoc.media/opinion/2022/05/22/prendre-position-politique-et-prendre-le-temps-de-regarder/>.
- Didi-Huberman, Georges (juillet 2022), « Qu'est-ce qu'une image de gauche ? », AOC, en ligne : <https://aoc.media/opinion/2022/07/17/quest-ce-quune-image-de-gauche/>.
- Didi-Huberman, Georges (octobre 2022), « Faut-il surencherir ? », AOC, en ligne : <https://aoc.media/opinion/2022/10/23/faut-il-surencherir/>.
- Ginzburg, Carlo (2010), *Le fil et les traces. Vrai et faux fictif*, Paris, Verdier.
- Hütt, Wolfgang (1979), *Grafik in der DDR*, Dresden, Verlag der Kunst.
- Lang, Lothar (1983), *Malerei und Graphik in der DDR*, Leipzig, Reclam.
- Mende, Doreen (2012) (ed.), *Doppelte Ökonomien. Vom Lesen eines Fotoarchivs aus der DDR, 1967-1990*, cat. exp. Leipzig, Halle 14, Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Leipziger Baumwollspinnerei ; Genève, Centre de la Photographie ; Zurich, Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur.
- Ministerium für Kultur der DDR / Verband Bildender Künstler der DDR (1987) (ed.), *X. Kunstausstellung der Deutschen Demokratischen Republik, Dresden 1987/88*, Dresden, VBK der DDR.
- Nagel, Otto (1971), *Käthe Kollwitz*, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1971.
- Offenstadt, Nicolas (2018), *Le pays disparu. Sur les traces de la RDA ?* Paris, Gallimard.
- Panofsky, Erwin (1969), « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », dans *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969, p.27-52, p.42
- Perec, Georges (2001 [1985]), « Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres », in *id.*, *Penser/Classer*, Paris, Éditions du Seuil, 31-42.
- Reinhardt, Kathleen (2021), *1 Million Roses for Angela Davis*, Milan, Mousse Publishing.
- Traverso, Enzo (2022), *Révolution. Une histoire culturelle*, Paris, La Découverte.
- Traverso, Enzo (juillet 2022), « Soulèvements / Égarements », AOC, en ligne : <https://aoc.media/opinion/2022/07/03/soulevements-egarements/>.
- Traverso, Enzo (octobre 2022), « Les images et l'histoire culturelle », AOC, en ligne : <https://aoc.media/opinion/2022/10/17/les-images-et-lhistoire-culturelle/>.

Projets de recherche en cours

- Decolonizing Socialism: Entangled Internationalism (DECOSO). An Intersectional Study of Cold War Projects from East Germany in Cinema and Cybernetics with Relevance for the 21st Century*, projet de recherche, dir. par Doreen Mende, financé par le Fonds national suisse, 2019-2024, en collaboration avec HEAD Genève et Université de Bâle, voir en ligne : <https://entangledinternationalism.org>.
- Kontrapunkte. Revolutionary Romances. Transcultural Art Histories in the GDR*, projet de recherche et d'exposition, dir. par Kathleen Reinhardt, 2022-2023, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, voir en ligne : www.skd.museum/en/ueber-uns/projekte/kontrapunkte.
- Art in Networks – The GDR and its Global Relations (1949-1990)*, projet de recherche, dir. par Kerstin Schankweiler, depuis 2022, TU Dresden, voir en ligne : <https://artinnetworks.webspace.tu-dresden.de>.
- Le Museum DDR-Alltagskultur d'Eisenhüttenstadt abrite un centre de documentation de la culture quotidienne en RDA, et le Burg Beeskow les Kunstarchiv. Ils conduisent des recherches, à partir desquelles ils publient des ouvrages et organisent régulièrement des expositions, comme par exemple
- Revolutions – Portfolios of prints from the GDR
Revolutions, Museum of Utopia and Daily Life à Eisenhüttenstadt, June 3 – October 8, 2023 (opening on June 2, 2023)
- Prometheus und Co., BLMK Cottbus, June 4 – August 20, 2023 (opening on June 3, 2023)
- Between arcadia and residential area, BLMK Frankfurt (Oder), June 4 – August 20, 2023 (opening on June 4, 2023) <https://www.utopieundalltag.de>

Illustrations



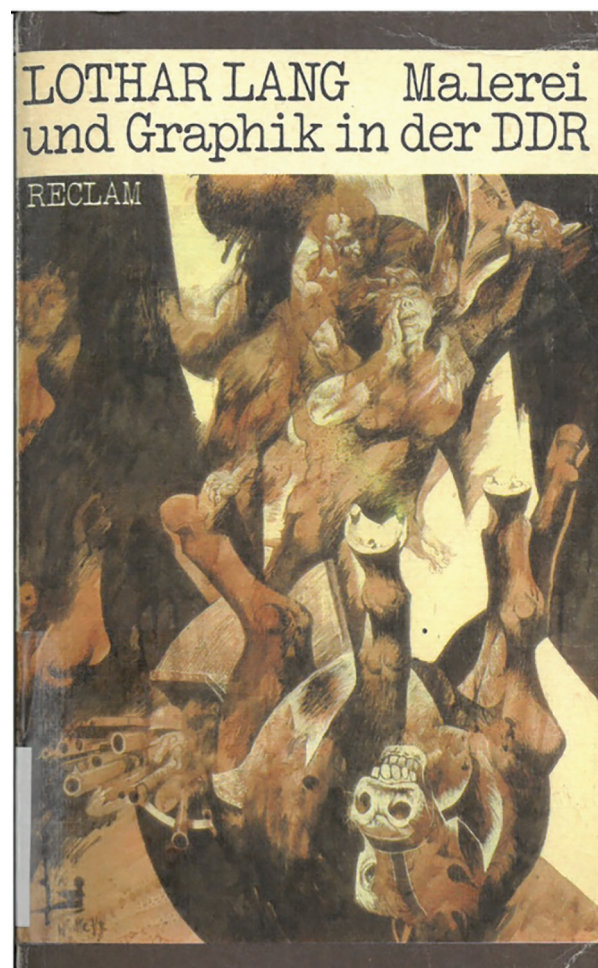
III. 1: *Der Malik Verlag 1916-1947*, catalogue d'exposition, Berlin, Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, Berlin/Weimar, Aufbau, 1985.



III. 2: *X. Kunstausstellung der Deutschen Demokratischen Republik*, catalogue d'exposition, édité par Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik et Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik, Dresden/Berlin, VBK der DDR, 1987.



III. 3: Wolfgang Hütt, *Grafik in der DDR*, Dresden, Verlag der Kunst, 1979.



III. 4: Lothar Lang, *Malerei und Graphik in der DDR*, Leipzig, Reclam, 1983.