

INTRODUCTION

Après quarante ans d'existence, la société est-allemande a laissé un grand nombre de peintures, dessins, gravures : portraits de travailleurs, scènes de travail et de brigade, paysages industriel et urbain, etc. Aujourd'hui la plupart de ces images, parce qu'elles sont simples, indifférent autant qu'elles intriguent. L'objet de ce livre est d'interroger cet art sans qualité, de comprendre la complexité que cache et que secrète la simplicité.

À cette simplicité a été associé le terme de « réalisme ». Le mot, qui en RDA constitue la ligne officielle en matière d'art jusqu'au 10^e congrès de l'union des artistes de 1988, est chargé de nombreuses attentes. Lors de la constitution, au milieu du XIX^e siècle, d'un courant artistique appelé réaliste, le mot renvoie à l'ambition de représenter tout ce qui entoure l'artiste (y compris ce qui est trivial et sans importance), à celle d'être de son temps et dans son temps, à celle de s'inspirer et de prendre en charge l'art dit populaire¹. Dans les décennies suivantes, le réalisme a pu se voir confier la mission de représenter la nation dans ses profondeurs, le « peuple », dont le réalisme se dit proche, devenant alors l'incarnation de la nation en construction. Au début du XX^e siècle, le mot porte l'effort pour construire une nouvelle modernité, distincte de la modernité jugée bourgeoise – il incarne alors l'espoir d'une contre-modernité. Après la révolution bolchévique de 1917, le réalisme est chargé de célébrer le socialisme et de soutenir la construction d'un État et d'une société d'un type nouveau ; en 1934, est imposée la notion de réalisme socialiste, introduite en 1932 par Gorki et définie par trois idées directrices : le lien avec le peuple (*narodnost*), la prise de parti (*partinost*) et la capacité à présenter les idées socialistes, à être

1. Linda Nochlin, *Realism*, Londres, Pelican books, 1971.

tendancieux (*ideinost*). Quand elle est créée en 1949, la RDA hérite de chacune de ces ambitions, de bien grandes espérances au regard de l'opiniâtre modestie des images.

Toutes les missions assignées au réalisme socialiste offrent aujourd'hui autant de grilles d'analyse². Néanmoins, la réalité de ces images, en raison de leur simplicité, désarçonne et laisse perplexe. Elles n'offrent pas la complexité dont les historiens et historiens d'art sont familiers. Alors que l'heure est à la synthèse pour les avant-gardes et néo-avant-gardes dans les démocraties populaires après 1945³, la connaissance du réalisme en régime socialiste reste lacunaire et les images restent invisibles (parce qu'elles sont rarement montrées et parce que le discours qui permettrait de les faire comprendre, et donc de les faire voir, est encore décousu). La solidarité avec le socialisme d'État inhibe la recherche et enferme les débats⁴. Les historiens et historiens d'art ont préféré se concentrer d'une part sur les œuvres dites marginales, car elles présentent des similitudes, parfois fausses, avec ce qui est fait à l'Ouest, et, d'autre part, sur les grandes œuvres des artistes les plus prisés et constamment montrés, comme Willi Sitte, Bernhard Heisig, Werner Tübke ou Wolfgang Mattheuer en RDA.

La présente étude ne traite ni des unes ni des autres, mais de l'art anodin. Et l'angle retenu pour interroger ces images est de les comprendre à l'aune de l'égalitarisme qui traverse la société est-allemande⁵. L'égalité est

constitutive de l'idéologie communiste ; la notion, polysémique, est tour à tour la vision d'un avenir lointain, une exigence présente, une pratique, un sentiment, etc. L'objet de l'égalité est variable : il peut s'agir d'une égalité matérielle, d'une égalité des chances, des compétences, d'une égalité devant la loi, dans l'accès et l'exercice du pouvoir. Les principes de cette égalité sont également variables : à chacun selon son travail, son mérite, ses besoins, à chacun la même part sans condition. Enfin, le goût de l'égalité est inégalement distribué dans la société, selon les lieux, les groupes sociaux, les appartenances politiques, certains groupes étant bien éloignés de telles préoccupations, d'autres cultivant une véritable passion de l'égalité.

La passion égalitaire n'est pas neuve, elle s'est déjà exprimée en Allemagne sous bien des formes, des écrits de théoriciens socialistes aux sources anonymes du mouvement ouvrier. Parmi les premiers, l'on peut citer les écrits d'Engels qui, au dixième chapitre de l'*Antidübring*⁶ en 1878, place l'égalité dans le cadre de « la suppression des classes » (*Abschaffung der Klassen*). Parmi les seconds, citons l'exemple des affiches placardées sur les murs des quartiers ouvriers de Berlin pendant l'hiver 1916-1917 : « Le même salaire et la même ration, la guerre serait alors depuis longtemps oubliée⁷. » À cette formule répondent en écho les propos de 1950 d'un ouvrier quittant le parti quand il apprend les avantages octroyés aux dirigeants communistes et aux ingénieurs. « Le camarade P.W., qui a été longtemps

2. À propos des travaux historiques sur le réalisme socialiste réalisés avant 1989 et depuis 1989, nous renvoyons à la bibliographie. Pour la seule RDA, mentionnons le principal projet d'études actuel mené à l'université Technique de Dresde : *Kunst in der DDR* (www.bildatlas-ddr-kunst.de).

3. Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta : art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londres, Reaktion books, 2009 (édition originale polonaise 2005).

4. Ce n'est pas le lieu ici d'analyser le traitement des images est-allemandes après 1989. Ce qui a été appelé la querelle des images (*Bilderstreit*) est une série de scandales médiatiques autour de l'exposition de tel ou tel artiste est-allemand dans l'Allemagne d'après 1990. Cette querelle a eu comme principal effet de nourrir envers les œuvres créées en RDA une défiance déjà effective avant 1989.

5. Nous suivons les suggestions que formule Jutta Held dans les deux articles qu'elle consacre à l'art est-allemand. Elle montre l'intérêt de s'interroger sur les modalités concrètes du

« dépassement de la segmentation sociale » que propose, selon elle, l'art est-allemand. Elle pose la question de la représentation de la dichotomie entre travail manuel et travail intellectuel et examine certaines images où « les artistes se sont efforcés de montrer une division du travail qui ne fonde pas une différenciation sociale ». Jutta Held, « Die Aktualität des Bitterfelder Weges » in Annette Tietenberg (dir), *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1999, p. 210-218 ; Jutta Held « Arbeit als künstlerisches Motiv – Theoretische und bildliche Modelle aus der DDR. Eine historische Skizze » in *Kunst und Politik*, n°7, 2005, p. 17-39.

6. Friedrich Engels, *Anti-Dübring* in *Marx-Engels-Werke. Band 20*, Berlin-Est, Dietz, 1962, p. 99.

7. Cité dans Jürgen Kocka, *Klassengesellschaft im Krieg. Deutsche Sozialgeschichte 1914-1918*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 1973, p. 46.

membre du KPD, est resté sur sa position malgré les longues discussions et explications. Il a déclaré : « Je quitte le parti. La même ration et le même salaire, de l'ouvrier au ministre⁸. » »

Selon les analyses portant sur la structure sociale en RDA⁹, l'égalité est une réalité (la RDA est une société où les inégalités ont été considérablement réduites par rapport aux périodes précédentes), mais c'est une réalité néanmoins perpétuellement contredite (dans la mesure où de nouvelles inégalités et même de nouvelles formes de clivages sociaux ont été inventées¹⁰). L'orthodoxie communiste justifie une telle situation en sollicitant le supposé cheminement de l'histoire. Entre la période capitaliste, où des classes aux intérêts divergents étaient partagées par de violents antagonismes, et la période communiste, où les individus seront devenus effectivement égaux, la période socialiste que traversent les démocraties populaires est le moment où coexistent d'une part les deux « classes dominantes » (la classe ouvrière et

8. Cité dans Regina Bitten, *Kolonien des Eigensinns : Ethnographie einer ostdeutschen Industrieregion*, Francfort sur Main, Edition Bauhaus, 1998, p. 56.

9. Sur la construction des catégories sociales, à la croisée des exigences politiques, du travail des statisticiens et de celui des sociologues, cf. Thomas Mergel, « Soziale Ungleichheit als Problem der DDR-Soziologie » in Christiane Reinecke et Thomas Mergel (dir.), *Das Soziale ordnen. Sozialwissenschaften und gesellschaftliche Ungleichheit im 20. Jahrhundert*, Berlin, Campus, 2012, p. 307-336. A propos des travaux du sociologue est-allemand Helmut Steiner, cf. Gustav-Wilhelm Bathke et Hansgünther Meyer (dir.), *Klassengesellschaft im Umbruch. Soziale Mobilitätsprozesse in der DDR-Gesellschaft*, Berlin, Sigma, 2010. Sur l'URSS, cf. Martine Mespoulet, *Construire le socialisme par les chiffres. Enquêtes et recensements en URSS de 1917 à 1991*, Paris, INED, 2008.

10. La possession d'argent et l'accès aux biens peuvent être découplés, produisant une certaine opacité des hiérarchies sociales. C'est ce que montre Jay Rowell à propos de l'accès au logement. « La société est-allemande peut ainsi être qualifiée d'« amorphe », « sans classes » ou « sans élites » seulement dans le sens où les différences dans le fonctionnement des différents marchés d'allocation des biens matériels et symboliques tendaient à ériger les barrières limitant les possibilités de reconverter et d'accumuler des capitaux. Des cloisonnements entre les divers marchés avaient pour effet de rendre relativement opaque les hiérarchies sociales en brouillant la relation entre le statut social et la détention des biens positionnels qui rendent visibles la place dans l'ordre social. » Cf. Jay Rowell, *Le totalitarisme au concret. Les politiques de logement en RDA*, Paris, Economica, 2006, p. 207.

la classe paysanne) et, d'autre part, une « couche sociale », appelée *Intelligenz*, qui travaille aux intérêts des nouvelles classes dominantes et n'a plus d'intérêt propre. La supposée convergence des intérêts entre les trois groupes crée une fiction consensuelle de coopération, de différences sans conflit. Le moment socialiste ne repose pas encore sur l'harmonie, mais plutôt sur la suspension des antagonismes. Une telle vision permet aux autorités de conjuguer différents registres, d'avoir recours tantôt à l'exaltation égalitariste, tantôt à la condamnation du « principe petit-bourgeois de l'égalité à tout prix¹¹ » (*kleinbürgerliches Prinzip der Gleichmacherei*) ou à la célébration de la « force motrice des différences sociales¹² ».

Le point essentiel est qu'il y a, en RDA, une riche réflexion autour de l'idée d'égalité, une somme d'expériences, de pratiques et d'interrogations. Les activités artistiques sont l'un des terrains, parmi beaucoup d'autres, pour observer comment est définie et redéfinie l'égalité dans le contexte du socialisme d'État. Et le problème se pose ici avec une acuité particulière, parce que l'art reste le domaine de la distinction par excellence, de la différenciation, de l'affirmation de la supériorité sociale. Le but de la présente étude est d'analyser des moments dans la création, la diffusion et la réception de l'art où la question de l'égalité émerge, des moments qui permettent de saisir l'égalité en situation. Et, en retour, de mieux comprendre les images.

Pourquoi une telle approche ? Pourquoi tenter d'aborder le réalisme par le biais de la question de l'égalité en RDA ? Un tel questionnement s'est élaboré au fur et à mesure de la lecture des archives. Le mouvement intuitif lors des premières consultations d'archives a été de considérer tout le spectre des sources où la production, la diffusion et la réception artistique sont

11. « Gleichheit » in Gertrud Schütz (dir.), *Kleines politisches Wörterbuch*, Berlin-Est, Dietz, 1988.

12. Cité dans Sandrine Kott, *Histoire de la société allemande au XX^e siècle. III. La RDA, 1949-1989*, Paris, La Découverte, 2011, p. 47-48.

évoquées : là où elles sont attendues (dans les archives personnelles d'artistes, dans celles de l'union des artistes professionnels, dans celles des sections du parti qui surveillent les pratiques culturelles) et là où elles sont plus inattendues (dans les archives des entreprises ou des administrations locales) – des travaux historiques ayant montré l'importance des activités artistiques qui se déroulent en dehors des lieux culturels consacrés¹³. La fréquentation des différentes archives a installé un mouvement de balancier entre différents univers sociaux, mouvement qui s'est avéré productif en ce qu'il aidait à appréhender l'originalité de l'expérience artistique en régime socialiste. Écrire l'histoire du réalisme uniquement à partir de la correspondance entre artistes, ou bien écrire cette histoire uniquement à partir des rapports du syndicat dans une entreprise, aurait manqué la spécificité historique de cet art, qui est précisément à chercher dans les regards croisés et le franchissement des distances sociales. Comprendre l'art dans les démocraties populaires demande au discours historiographique d'échapper au cloisonnement que chaque univers social tend à instaurer et à la suffisance que produit un groupe de pairs, à sa prétention à se suffire à lui-même, qu'il soit placé dans une situation de supériorité ou d'infériorité – cette suffisance est précisément ce qui se trouve compromis dans le réalisme socialiste (c'est l'une de ces fonctions les moins discutées, mais peut-être l'une des plus importantes, nous espérons le montrer). L'expérience dans les archives a ainsi été essentielle pour la construction d'une réflexion sur l'égalité.

Ce mouvement de balancier a demandé des déplacements géographiques, pour aller voir les archives des capitales artistiques de RDA (Berlin-Est, Leipzig, Dresde), celles des villes moyennes comme Karl-Marx-Stadt ou Halle et celles de certaines régions industrielles. Il a aussi été un mouvement d'une échelle d'analyse à une autre : de l'échelon national où sont prises les décisions qui concernent tout le territoire de la RDA, à

13. Sandrine Kott, « Zur Geschichte des kulturellen Lebens in DDR-Betrieben. Konzepte und Praxis der betrieblichen Kulturarbeit » in *Archiv für Sozialgeschichte*, n°39, 1999, p. 167-195.

l'échelon régional. Et les archives ont mené le regard jusqu'à l'échelon local, sur le quotidien de l'atelier, de l'usine et du quartier. Le terme « quotidien » est un mot-clef, naguère à l'époque socialiste et aujourd'hui dans l'historiographie. C'est le quotidien que prétend transformer le communisme, c'est là qu'il prétend opérer. Et le quotidien a fait l'objet d'un important investissement historiographique à la suite des débats autour de l'histoire du quotidien, qui a montré l'intérêt d'une histoire « par le bas », où les rapports sociaux sont vécus, négociés, parfois rejoués de façon inattendue et où les questions politiques sont posées de façon nouvelle¹⁴. C'est bien une histoire de l'art au quotidien et par le bas qui est ici visée et qui complète l'histoire « par le haut » des principaux décideurs et artistes.

Naturellement, tous les acteurs impliqués n'ont pas eu un accès égal à l'écrit ; la parole des uns et des autres n'est pas enregistrée de la même façon dans les archives. L'historien n'a aucune difficulté à entendre la parole des lettrés, de ceux pour qui l'expression des opinions, des indignations et des hésitations est une activité régulière et perçue comme allant de soi (la façon dont cette parole est rendue publique dans le cadre de la dictature est un autre problème). Il lui est plus difficile d'entendre la parole de ceux qui ne sont pas dans la position et la disposition de parler. Leur voix est souvent une parole rapportée, morcelée ; elle est traduite parfois par les artistes eux-mêmes dans leurs archives, le plus souvent dans les archives du parti, du syndicat, des entreprises, des administrations. C'est bien dans ces dernières archives, au langage administratif, ritualisé, pétri de formules idéologiques toutes faites, que nous avons trouvé des éléments de réponses quant au problème de l'égalité. C'est par le langage bureaucratique, étranger aux

14. L'historien Alf Lüdtke, acteur majeur dans la constitution de l'histoire du quotidien (*Alltagsgeschichte*), a montré la pluralité du politique à l'échelle quotidienne. En examinant le comportement d'ouvriers de l'Empire à l'époque nazie, il montre que certains acteurs, qui restent « passifs » quand il est question des grandes affaires d'État, se révèlent incroyablement « actifs » dans un autre contexte, par exemple une négociation salariale. Alf Lüdtke, *Eigen-Sinn : Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus*, Hambourg, Ergebnisse, 1993.

questions artistiques, que nous avons, sinon des descriptions de réactions, du vécu et des interactions (les archives le permettent rarement), du moins des fragments de discours. Et ces archives sont souvent moins rébarbatives qu'elles ne paraissent au premier abord. Devant l'inévitable complexité du social et de l'art, les auteurs de ces sources sont amenés à travailler, bon gré mal gré, le bois dont est faite la langue de bois.

Parallèlement à la consultation des archives écrites, il a fallu s'aventurer dans le vaste continent des images. Faire l'effort de venir devant les images originales, y compris celles qui sont supposées simples. Être attentif à l'acte de peindre, de dessiner, de graver et faire crédit aux images, c'est-à-dire leur prêter l'intelligence de tenir un discours (si équivoque soit-il) sur le monde dans lequel elles sont nées. Les images sont aujourd'hui conservées dans les dépôts des musées, dans ceux des entreprises qui ont survécu à la transition de 1989-1990, ou dans ceux spécifiquement constitués pour les accueillir. Certes, elles sont souvent déconsidérées aux yeux de ceux qui en ont aujourd'hui la charge ; elles se retrouvent donc reléguées dans des réserves où elles s'abîment parfois. Certes, il est souvent difficile de savoir quelle a été l'histoire de chacune d'entre elles depuis 1989 et pourquoi elles se trouvent aujourd'hui dans telle ou telle réserve. Certes, les conditions d'observation sont parfois difficiles : une série de gravures ne peut être observée que sous un mauvais éclairage, un grand tableau vertical ne peut être vu qu'à l'horizontal, faute de place. La plupart de ces images ne sont pas entourées de l'aura dont est habituellement entouré l'art des musées. Néanmoins, c'est le plus important pour les historiens, peu ont été détruites après 1989, la plupart restent accessibles, même si c'est au prix de lentes négociations ; en Allemagne, le souci patrimonial pour un passé pourtant largement déconsidéré l'a emporté.

Cette recherche dans les archives et les dépôts a progressivement avancé en repérant des situations autour desquelles il a été possible de faire dialoguer les images et différentes archives. Il s'est agi, pour les cas repérés, de parvenir à la contextualisation la plus fine possible (et d'abandonner certains lorsque la connaissance était trop lacunaire). La présentation des différents cas n'a pas la prétention d'obtenir, à l'arrivée, un tableau

représentatif de la création artistique en RDA, mais plutôt de montrer la variété des situations. Certaines régions ont été privilégiées car de nombreux documents les concernant ont été trouvés. Ainsi la région de la production chimique autour de Halle, ancien bassin industriel reliant Bitterfeld, Leuna et Buna, sera-t-elle souvent évoquée. Sera aussi souvent mentionnée la ville nouvelle d'Eisenhüttenstadt, créée en 1950 autour d'un complexe sidérurgique. Néanmoins, nous avons choisi de ne pas nous restreindre à ces quelques cas et de ne pas céder à la confortable, mais illusoire, impression de cerner un terrain. Nous avons préféré garder, dans la présentation du livre, le processus fragmentaire qui a été celui du cheminement de la recherche et qui est celui qu'invitent à suivre les sources. Nous avons préféré donner une image de la fragilité de l'échafaudage construit autour de deux objets gigantesques, le réalisme et l'égalité.

Le lecteur s'attendait peut-être à trouver plus rapidement des considérations sur ce qui est, dans la très grande majorité des travaux, le point de départ des analyses : la question du contrôle politique sur les activités artistiques. La réflexion autour de l'égalité se réalise en effet dans un cadre précis : le socialisme d'État. Le parti, le SED en RDA, accapare la réalité du pouvoir. La logique du « centralisme démocratique » et l'instauration d'« un parti d'un type nouveau » (décidée lors du 13^e congrès de la direction du parti en 1948) le placent au sommet de la société. C'est un parti qui se donne le droit d'intervenir dans tous les univers sociaux ; toutes les institutions, mises au pas au début des années 1950, doivent suivre les directives du SED et lui rendre des comptes. Il peut s'appuyer sur une police politique, la Stasi, qui est la plus développée parmi les démocraties populaires. Dans le monde du travail, le parti ne se donne pas pour mission de représenter la classe ouvrière, il se pense plutôt comme son avant-garde – la distinction est fondamentale : il conduit les travailleurs, il n'est pas à leur service et, au besoin, il les corrige (le SED en fait la preuve en réprimant sans ménagement les grèves du 17 juin 1953). Dans le domaine de l'art, le parti censure, exclut des artistes récalcitrants, contrôle les mouvements de chacun et régule le partage entre les images acceptables et les images inacceptables.

Même si la suprématie du SED n'est pas remise en cause de 1949 à 1989, l'ordre socialiste connaît des évolutions au cours de la période. Après la période d'occupation soviétique de 1945 à 1949, s'ouvre la période proprement stalinienne, dont il est difficile pour la RDA de dire quand elle prend fin. Des notions comme « déstalinisation » ou « dégel » s'appliquent, en effet, particulièrement mal, dans ce pays encore plus qu'ailleurs. Les incertitudes consécutives à 1953 et 1956 sont suivies d'une vague « anti-révisionniste » et Walter Ulbricht, secrétaire général du parti de 1950 à 1971, est le seul dirigeant stalinien à rester au pouvoir sur une aussi longue période. Cette particularité peut s'expliquer par la fragilité de l'État allemand. Dépendant des événements géopolitiques, il ne se trouve consolidé que progressivement, d'abord par la construction du mur de Berlin en août 1961, puis par la reconnaissance internationale à partir de 1972. Les années 1960 sont une période de « réformes » économiques et de « révolution scientifique et technique », menées non pas dans un contexte de libéralisation, mais sous la houlette des staliniens. L'arrivée au poste de secrétaire général d'Erich Honecker en 1971 amorce à la fois une période de libéralisation dans le domaine des arts et des mœurs et un abandon des réformes économiques qui conduit à l'impasse et aux blocages des années 1980. Pendant les quatre décennies, les formes de contrôle évoluent, passant, pour résumer, de la violence physique à la surveillance. Du châtement, qui cherche à briser toute personne désignée comme opposant, à la disciplinarisation qui cherche à l'inclure dans l'ordre socialiste.

Néanmoins, ce livre ne retracera pas à nouveau l'histoire des luttes entre les artistes et le pouvoir au cours des périodes de gels, dégels et regels. Le choix a été fait plutôt de présenter, en sept chapitres, sept problèmes sociaux et artistiques, qui ont concerné les artistes, les autorités, mais aussi un ensemble d'acteurs engagés dans la création, la diffusion et la réception des images. Une telle présentation ne signifie pas que la réalité et la violence de la dictature dans laquelle (et parfois pour laquelle) les artistes travaillent sont ignorées, elle permet plutôt de redonner une épaisseur aux problèmes artistiques et sociaux, épaisseur qui disparaît si est posée d'emblée l'opposition entre « la société » et « le pouvoir » comme enjeu de l'analyse. Nous

nous appuierons sur le constat établi par une historiographie désormais solide, selon lequel « la société est-allemande est certes fortement encadrée mais non pas totalement dirigée¹⁵ ». Ces travaux ont proposé des instruments d'analyse qui permettent de comprendre l'élaboration concrète et les négociations des pratiques de domination ; ils éclairent les contraintes auxquelles faisaient face les individus devant composer en permanence avec les limites de la dictature¹⁶. Les images considérées ici sont, nous l'avons dit, solidaires du socialisme d'État et sont pour la plupart anodines ; elles ont donc rarement causé des scandales et elles n'ont pas déclenché les actes de répression les plus violents dont le régime était capable. Mais le poids de la dictature se fait néanmoins ressentir à chaque chapitre. Cette étude, qui est écrite essentiellement à partir des archives du parti, des organisations de masses, des administrations locales ou de la Stasi, est traversée par la violence de la dictature dans une « société dominée de part en part¹⁷ » (*durchherrschte Gesellschaft*).

Avant de commencer, évoquons un point qui nous a beaucoup intéressé pendant notre recherche, mais que nous ne développerons pas ici : celui des relations avec l'extérieur¹⁸. En effet, la RDA n'est pas repliée sur elle-même. Le pays est, malgré le rideau de fer et les frontières nationales, traversé par différents flux de personnes, d'idées, d'objets. La géographie des échanges épouse les enjeux de la guerre froide sans toutefois les redoubler

15. Sandrine Kott, « Pour une histoire sociale du pouvoir en Europe communiste : introduction thématique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49-2, 2002, p. 5-23.

16. Sur la discussion autour de la « dictature des limites », cf. Thomas Lindenberger (dir.), *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR*, Cologne, Böhlau, 1999.

17. Alf Lütcke, « Helden der Arbeit – Mühen beim Arbeiten. Zur missmutigen Loyalität von Industriearbeitern in der DDR » in Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka et Hartmut Zwahr (dir.), *Sozialgeschichte der DDR*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1994, p. 188-213.

18. Nous nous permettons de renvoyer à l'ouvrage collectif suivant : Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny et Piotr Piotrowski (dir.), *Art beyond borders. Artistic exchanges in communist Europe (1945-1989)*, Budapest, Central European University Press (à paraître).

exactement ; les échanges évoluent selon les stratégies diplomatiques, les intérêts économiques, les sentiments nationaux ou encore la curiosité artistique pour ce qui se passe dans tel ou tel pays. Avec le partenaire proclamé, l'URSS, les relations sont particulièrement complexes, suivant trois mouvements divergents : une célébration officielle et systématique de l'art du grand frère soviétique, un dédain tenace vis-à-vis de tout ce qui vient d'URSS et un intérêt ponctuel pour telle œuvre ou tel artiste selon les rencontres et les voyages. Mais l'URSS n'est pas le seul partenaire : les échanges avec d'autres démocraties populaires, avec les milieux communistes d'Europe de l'Ouest et avec les autres pays extra-européens, ont joué un rôle essentiel dans la réflexion sur le réalisme. C'est toute la géographie de l'art qui mérite d'être rediscutée ; ce que l'histoire de la seconde partie du XX^e siècle considère comme les centres de l'art (New York, Londres, Paris) ont en réalité été concurrencés par d'autres centres de gravité et d'autres réseaux. L'idée même de centre et de périphérie mérite certainement d'être questionnée au regard des pratiques des pays socialistes qui valorisent l'art au quotidien et qui cherchent à construire une articulation entre le très local et l'universel socialiste.

Et, là encore, la question de l'égalité se pose. Ce livre examine le travail de l'égalité à l'intérieur d'une seule nation (encore que la définition de la RDA comme nation est un sujet qui pourrait être longuement discuté). Mais que devient le sentiment d'égalité face à d'autres acteurs plus éloignés ? Face à un voisin polonais ? Face à un voisin soviétique perçu comme dominateur ? Face à d'autres socialistes mal connus car très lointains, en Chine, en Amérique Latine, en Afrique ? La question de l'égalité, qui dépend d'une « économie complexe de la distance et de la proximité¹⁹ », demanderait aussi d'être abordée sous cet angle.

19. Pierre Rosanvallon, *La Société des égaux*, Paris, Seuil, 2011, p. 201.

Chapitre 1

LE PRIVILÈGE DANS UNE SOCIÉTÉ SOCIALISTE. LES ARTISTES PROFESSIONNELS

Le discours antiélitaire, porté par l'idéologie communiste, n'a pas signifié la disparition des élites, loin de là ; il a plutôt produit et accompagné la constitution de nouvelles élites. L'une des particularités des sociétés socialistes est la présence en son sein de deux ensembles d'élites distincts. Le premier ensemble est formé par les cadres du parti (les « bonzes » du parti) et hauts fonctionnaires de l'État socialiste. Cette élite politique construit une forme particulière de supériorité sociale, une supériorité déniée malgré les avantages substantiels dont elle bénéficie (si bien qu'elle a pu être qualifiée d'élite antiélitaire¹). Le second ensemble regroupe les héritiers des bourgeoisies économiques et culturelles (*Wirtschafts- und Bildungsbürgertum*), déjà ébranlées par le nazisme et la guerre, et placées après 1945 devant le choix de migrer à l'Ouest ou de redéfinir leur supériorité dans le cadre socialiste. La bourgeoisie en régime socialiste est censée disparaître, à plus forte raison la bourgeoisie allemande qui est accusée d'avoir failli à sa mission historique (développer une société démocratique bourgeoise) – la thèse de « l'échec de la bourgeoisie allemande » (*Versagen des deutschen Bürgertums*) est récurrente dans les premières années de la RDA. Certes, des pans entiers des anciennes bourgeoisies déclinent, notamment parmi la bourgeoisie économique : les grands propriétaires terriens sont dépossédés par la réforme agraire de 1945, les chefs d'entreprise sont touchés par les nationalisations,

1. Peter Hübner, « Antielitäre Eliten » in Peter Hübner (dir.), *Eliten im Sozialismus, Beiträge zur Sozialgeschichte der DDR*, Cologne, Böhlau, 1999, p. 9-35.