



Mathilde Arnoux

## La réalité en partage

Pour une histoire des relations artistiques  
entre l'Est et l'Ouest en Europe  
pendant la guerre froide

*Préface de Jacques Leenhardt*



DEUTSCHES FORUM  
FÜR KUNSTGESCHICHTE  
CENTRE ALLEMAND  
D'HISTOIRE DE L'ART  
PARIS

ESM  
fondation  
maison des  
sciences  
de l'homme  
Éditions

*La réalité en partage* : oh ! le beau titre, la belle intelligence de ce dont il s'agit dans ce livre qui se donne pour objet de poser à nouveaux frais la question de savoir comment écrire aujourd'hui l'histoire de l'art qui s'est fait dans l'Europe coupée en deux par la guerre froide entre 1960 et 1989.

*Réalité* divisée mais *réalité* partagée du fait que, à propos de ses significations, chercheurs, citoyens ou politiques se retrouvent infiniment partagés. Commune à plusieurs et différente à chacun, telle est la *réalité* que nous partageons et qui nous divise parce qu'elle établit ses territoires imaginaires à l'ombre des espoirs de chacun, dans un espace incertain entre mémoire et histoire. Dès l'énoncé de son titre, l'ouvrage s'annonce à la fois historique, pour ce qui a été partagé, et épistémologique, pour les questions que fait naître chaque différend interprétatif. Mathilde Arnoux y fait la synthèse et tire les conclusions d'un vaste travail qu'elle a mené durant six ans avec une équipe de jeunes chercheurs et doctorants en Allemagne, en France et en Pologne autour du thème lui aussi bien nommé : « À chacun son réel ».

Il ne s'agit pas de reprendre un travail déjà largement balisé sur les circulations et échanges entre artistes, historiens, critiques, œuvres et textes dans l'Europe de cette époque de la guerre froide. La perspective adoptée vise plutôt à comparer, sur des objets communs, les manières de voir et de penser, les actes créatifs tels qu'ils se sont révélés des deux côtés de l'énigmatique « rideau de fer ».

L'analyse des circonstances servant de référence a donné lieu à d'incessants affrontements idéologiques. Pour éviter

cet écueil stérile, Mathilde Arnoux a adopté la solution consistant à limiter son enquête à une notion aussi neutre que possible autour de laquelle on pourrait construire et étudier les systèmes de différence. Son choix, et celui de l'équipe, s'est porté sur les notions de *réalité* et de *réel*.

Ces notions ne constituent pas un objet mineur. On se souvient que, durant la première période de la guerre froide, la notion de *réalité* a été lourdement engagée dans le débat du «réalisme en art», requalifié au cours du temps comme «réalisme socialiste». Avec des acteurs comme Brecht, Lukács ou Aragon, la définition du «réalisme» a surdéterminé d'une certaine manière tous les débats de l'époque, et jusqu'à aujourd'hui. Il a même eu, et c'est heureux, ses intervenants goguenards pour en brocarder la confusion, comme Jacques Prévert dans son fameux texte de 1949 : «La Promenade de Picasso<sup>1</sup>».

Par son ambivalence même, la notion de *réalité* constitue un véritable atout : échappant à toute définition, c'est-à-dire les accueillant toutes, elle offre l'avantage de relancer constamment les querelles philosophiques, esthétiques et politiques, fournissant un objet de comparaison idéal. Partant de cette prétendue *réalité* et de ce prétendu *réel*, Mathilde Arnoux et ses collègues se donnent les moyens de comprendre sur quelle toile de fond se détache chaque nouvel usage de ces notions dans les discours et pratiques artistiques, et l'ordre des relations dans lequel il s'inscrit.

Depuis longtemps déjà, les historiens ont pris conscience de l'incommensurabilité qui sépare l'histoire des vainqueurs de celle des vaincus. Ils savent que, avant que ne se ferme une séquence historique qui désigne pour un temps un «vainqueur» et un «vaincu», il y a eu des espérances, des idées nouvelles et des expériences, sociales, esthétiques

---

1 Jacques Prévert, *Paroles*, Paris, NRF, Le Point du jour, 1954, p. 279-281.

et politiques, qui ont marqué les acteurs et que nulle victoire ou défaite n'effacera. C'est exactement ce qui s'est passé de chaque côté du rideau de fer.

Il ne s'agit donc pas seulement, pour les chercheurs d'aujourd'hui, d'être attentif à la différence des points de vue qui construisent et rationalisent la signification de ces événements. Utile dans son principe, une telle attitude a pour limite de faire comme si le paysage considéré avait été UN et que seuls les points de vue se révélaient changeants.

L'entreprise pluridisciplinaire orchestrée par Mathilde Arnoux vise bien plutôt à restituer au savoir historique des expériences esthétiques négligées, des événements passés sous le radar des enquêtes parce que n'entrant pas dans les grands schémas interprétatifs dominants. L'objectif était donc de mettre au jour des faits historiques indûment passés aux poubelles.

Cette entreprise s'inscrit évidemment dans le mouvement général qui touche les sciences sociales depuis quelques décennies et vise à y réinscrire des domaines jusqu'alors exclus. Ceux-ci sont de deux espèces : ils appartiennent, pour certains, à un camp idéologique que le point de vue des vainqueurs a marginalisé. Pour d'autres – et là nous entrons dans le débat théorique actuel –, ils appartiennent à une catégorie de faits traditionnellement rejetée par le positivisme spontané des historiens : le domaine des affects et des émotions.

La réhabilitation des affects a pour conséquence, mais sans doute aussi pour motivation, de dépasser une histoire qui est trop souvent écrite du point de vue de Sirius.

Porter attention aux émotions, aux frustrations et au besoin de reconnaissance ne doit pas être considéré comme une manière de psychologiser l'histoire en accordant une attention excessive aux individus qui la subissent ou qui la font. Il s'agit plutôt de faire intervenir parmi les

moteurs de l'action historique les affects qui orientent les actions, structurent les représentations et construisent les imaginaires. C'est accorder droit de cité, dans l'enceinte historique, aux différentes formes de la mémoire.

Le risque inhérent à toute revalorisation de ces mémoires plurielles est d'accorder trop d'importance aux scènes locales et à l'autonomie relative des expériences vécues, au risque de la perte des grandes articulations de l'histoire. On ne saurait, cela doit rester clair, opposer la mémoire des acteurs, des groupes et des communautés à l'histoire globale comme si l'émotion pouvait s'inscrire en faux contre le fait, comme si la signification vécue devait s'imposer à l'objectivité historique.

Dans ce délicat débat épistémologique, il faut toutefois se souvenir que c'est sous l'aiguillon des mémoires particulières que se sont faits les plus grands enrichissements de l'histoire : celle des femmes, des émigrés, des minorités.

*La réalité en partage* ne tombe pas dans l'écueil qui consisterait à opposer les mémoires les unes aux autres et leur ensemble à la sobriété transcendante de l'histoire professionnelle. Comme l'écrit Paul Ricœur, qui a pris une place singulière dans ce débat : « La compétition entre la mémoire et l'histoire, entre la fidélité de l'une et la vérité de l'autre, ne peut être tranchée au plan épistémologique<sup>2</sup>. » On ne peut compter que sur la chaîne infinie des débats critiques qui se développe dans le temps pour apporter plus de vérité dans la fidélité aux mémoires blessées. Cette attitude décrit assez bien le projet de *La réalité en partage*. Les auteurs visent en effet d'abord à réinscrire dans un horizon d'aujourd'hui des pratiques qui ont pu paraître insignifiantes hier. Car précisément, les temps ont

---

2 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 648.

changé et l'horizon à partir duquel l'historien doit travailler permet, voire exige, de telles réévaluations.

Sur ce terrain de la rencontre des mémoires, le projet de *La réalité en partage* présente par ailleurs des traits qui lui donnent une certaine valeur d'exemplarité. L'histoire de l'art présente en effet la caractéristique singulière d'être activement « écrite » par au moins quatre types d'auteurs et d'acteurs : les idéologues nationaux, dont le livre de Serge Guilbaut<sup>3</sup> illustra parfaitement le rôle ; les historiens de l'art académiques, qui entretiennent des rapports complexes avec le pouvoir politique, au sein même des libertés et de l'autonomie spécifique dont ils bénéficient ; les organisateurs d'expositions, critiques et curateurs, qui naviguent suivant les cas et les circonstances plus près des artistes ou des institutions (musées, fondations, centres d'art, etc.) ; et finalement les artistes eux-mêmes, qui sont les objets de toutes sortes d'instrumentalisations mais qui sont aussi les sujets de prises de position, de décisions artistiques et politiques. Tous, dans leurs écrits ou dans leurs objets, écrivent l'histoire de l'art à partir d'une diversité d'expériences et d'intérêts qui multiplie les mémoires et fragilise toute systématisation ou généralisation.

*La réalité en partage* appartient, enfin, à une époque où l'on constate un regain de nationalisme, particulièrement dans les pays de l'ancien « bloc de l'Est ». On voit grandir dans son sillage la tentation de réécrire l'histoire. Il est frappant de constater que ce mouvement va de pair avec le rejet des valeurs traditionnelles du libéralisme intellectuel, qui prône le libre débat. C'est dans ce cadre que se développe ce que l'historien polonais Georges Mink nomme une « étatisation » de l'historiographie visant à conforter des pouvoirs de moins en moins démocratiques. Notre actualité se trouve

---

3 Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1988, rééd. Paris, Hachette littérature, 2006.

donc, paradoxalement, confrontée à deux courants opposés. Le premier, qui anime depuis des décennies le milieu des historiens, nourrit une attitude critique et contestataire « de gauche » contre les effets intellectuels et politiques de l'impérialisme occidental. Les différentes formes de *post-histoires* en sont le symptôme où critique épistémologique et critique politique vont main dans la main avec leur train de remise en cause des logiques d'État et des mythes nationaux. Le deuxième courant témoigne d'un mouvement inverse. Dans des pays qui n'ont pas eu l'occasion d'abuser de leur pouvoir militaire ou symbolique pour construire une histoire à leur gloire montent des revendications visant à réécrire l'histoire dans une perspective nationale, de type nationaliste. Les anciens « vaincus » de l'histoire sont désormais tentés d'adopter des comportements comparables à ceux dont ils ont souffert récemment encore.

Cette convergence paradoxale indique que, si l'on veut échapper aux différents arbitraires qui se sont succédé dans l'histoire, le mieux est encore de s'en remettre aux chercheurs eux-mêmes et de les laisser travailler selon leurs propres critères. Croire que cela conduira à une histoire « vraie » serait évidemment une illusion. L'indécidabilité de la vérité historique nous enseigne à nous en remettre à la dynamique des révisions critiques successives, telle que l'inventivité des chercheurs et la variété des mémoires nous y obligent. *La réalité en partage* s'est donné pour enjeu de fournir des matériaux réflexifs et documentaires permettant de telles révisions critiques. En prenant des exemples précis et en s'appuyant sur un collectif aux orientations richement diverses, l'ouvrage de Mathilde Arnoux se révèle éminemment bénéfique non seulement à l'écriture de l'histoire de cette période, mais aussi à la réflexion sur la nécessité aujourd'hui d'écrire l'histoire de manière plurielle.

Jacques LEENHARDT

Ce texte met en perspective les réflexions méthodologiques qui ont animé le projet « À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA, Pologne, entre 1960 et 1989 » pendant six ans. Financé par une ERC Starting Grant, ce projet a rassemblé des doctorants en histoire de l'art et des postdoctorants en philosophie qui ont conduit des recherches sur les relations artistiques entre l'est et l'ouest de l'Europe pendant la guerre froide, en s'intéressant particulièrement à quatre pays : la France, la RFA, la RDA et la Pologne.

Dans le contexte de la guerre froide, cette aire géographique a permis d'envisager une importante diversité d'attitudes envers les superpuissances qu'étaient les États-Unis et l'URSS. En France, l'importance du parti communiste a été à l'origine de relations singulières avec l'URSS et a également nourri une crainte à l'égard du régime soviétique. Le pays ne s'est cependant pas aligné sur les positions des États-Unis, affirmant sans cesse son autonomie. L'Allemagne, divisée en deux États en 1949, est apparue comme l'incarnation sur le territoire européen de la concurrence entre modèles socio-politico-économiques distincts à laquelle se livraient les deux superpuissances qui orchestraient la guerre froide. La RFA occupée en partie par les États-Unis en faisait rayonner le modèle, tandis que la RDA apparaissait comme l'un des plus fidèles vassaux de



Moscou. La Pologne a renvoyé une autre image des liens aux deux blocs. Pays satellite de l'URSS, elle n'a cessé après la mort de Staline d'affirmer une interprétation singulière des lignes du parti prescrites par Moscou. Après une relative ouverture engagée dès le milieu des années 1950, l'état de guerre au début des années 1980 a enfermé le pays.

Ces quatre pays nous ont également permis d'observer des échanges très déséquilibrés en Europe. Si les regards portés depuis la France sur l'art en RFA et depuis la RFA sur l'art en France ont été nombreux, ceux portés par les pays de l'Ouest sur les pays de l'Est ou entre pays de l'Est l'ont été bien moins. La Pologne apparaissait très libérale aux ressortissants de RDA, qui savaient pouvoir y acheter des disques et des ouvrages censurés chez eux. Cependant, les regards sur les pratiques artistiques étaient moins croisés entre la Pologne et la RDA que tournés vers d'autres pays socialistes ou vers les scènes artistiques des pays de l'Ouest.

Au début du projet en 2011, le questionnement des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide par les recherches en histoire de l'art était exceptionnel. Les exemples auxquels prêter attention et la conceptualisation même des relations qui pouvaient lier les deux espaces n'étaient pas développés comme il l'a été depuis. Afin de pouvoir apprécier des exemples de relations, les études ont été concentrées sur la période qui, après la déstalinisation, entre la construction du mur en 1961 et sa chute en 1989, a été caractérisée par un relatif assouplissement des relations entre les blocs de l'Ouest et de l'Est. Ce choix devait faciliter le repérage d'études de cas, tout en permettant de prêter attention aux marques laissées par les premiers temps de la guerre froide sur les conceptions et débats artistiques.

Par ailleurs, la période choisie correspond à un moment important pour les échanges autour des notions de réel et de réalité qui a constitué l'objet d'intérêt croisé des recherches conduites par le projet sur l'art en France, RFA, RDA et

Pologne. La question de la réalité a occupé, de manière souvent violente, un espace considérable dans les discussions qui entre 1945 et 1960 ont animé les réflexions autour des conceptions du réalisme socialiste et celles des abstractions. À la fin des années 1950 et au début des années 1960, les débats connaissent des changements à l'Est comme à l'Ouest et les nouvelles orientations se traduisent à travers les différentes compréhensions du réel et de la réalité. Elles exigent une attention particulière, tant elles préoccupent toutes les scènes artistiques et signalent le souci de situer les pratiques artistiques dans le temps et l'espace, permettant ainsi de placer au cœur d'une recherche sur les relations artistiques une question propre à la création.

Cette réflexion a été nourrie par les rencontres régulières de l'équipe constituée de chercheurs français, allemands et polonais. Si l'étude des relations et de la notion de réel et de réalité a rassemblé les membres de l'équipe, le projet a exigé le développement d'une attention extrême à la prise en compte des expressions singulières et au maintien des différences d'interprétation selon les formations académiques de chacun.

Ce projet a également rendu possibles des séjours de recherche en France, en Allemagne et en Pologne, grâce auxquels j'ai pu consulter les Archives de la critique d'art à Rennes, les archives du musée national d'Art moderne à Paris, les archives du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, les archives de l'Akademie der Künste à Berlin, les bibliothèques de Leipzig et de Dresde, les archives de la galerie Foksal à Varsovie et celles de l'Instytut Sztuki Pan de Varsovie, les archives du musée d'Art moderne de Łódź. Des sources inédites en français, en allemand et en polonais ont ainsi pu être mises au jour ; quelques exemples en sont présentés dans cet essai avec des textes de critiques d'art, de galeristes et d'artistes allemands, français et polonais.

Plus qu'un ouvrage achevé, il s'agit de présenter un état de la réflexion à partir d'une série d'observations articulées,

invitant à examiner les biais qui permettent de cerner les relations artistiques entre l'Est et l'Ouest dans l'Europe de la guerre froide. Chaque cas exposé ici est une ouverture, il découvre une facette du sujet dont d'infinis développements sont envisageables.